

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

На правах рукописи

ВАСИЛИСА ПЕТРОВНА БОЙКОВА

**Расширенные исполнительские техники
в творчестве Зигфрида Пальма:
путь к новому виолончельному искусству**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Насонов

Москва – 2014

Содержание

Введение	3
Глава 1 Зигфрид Пальм — персонаж и историк Новой музыки	21
Curriculum vitae	21
Зигфрид Пальм — ученик и учитель	25
Зигфрид Пальм — интерпретатор и пропагандист Новой музыки	30
Зигфрид Пальм — музыкальный деятель	35
Зигфрид Пальм — рассказчик	41
Эстетические взгляды Зигфрида Пальма	44
Глава 2. Расширенные техники игры на виолончели в XX веке:	48
опыт систематизации	
1.1. Расширенные техники левой руки	53
Флажолетная техника	
Натуральные флажолеты	54
Искусственные флажолеты	56
Флажолетные трели	56
Флажолетные глиссандо	57
Флажолеты в технике пиццикато	61
1.2. Мультифоники	64
1.3. Четвертитоны	66
1.4. Вибрато	71
Расширенные техники правой руки	73
2.1. Sul tasto, sul ponticello	74
2.2. Техники пережима	77
«Кликающие» звуки (Nageln)	80
2.3. Звуки «воздушного шума»	81
2.4. «Круговой» смычок	82
2.5. Использование двух смычков	83
2.6. Пиццикато	85
2.7. «Гитарные» приемы	89

3. Cello Totale: игра по «неигровым» частям виолончели: по подставке и за подставкой, по подгрифку, за порожком, по корпусу и шпилью	94
3.1. Приемы arco	96
3.2. Перкуссионные приемы	100
4. Приготовленная виолончель	104
Глава 3. Вклад Зигфрида Пальма в развитие расширенных виолончельных техник. Сборник «Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello»	109
Г. Беккер. Этюд к <i>Aphierosis</i>	111
Исан Юн. Этюд к <i>Glissées</i>	117
Н. Мамангакис. <i>Askis</i>	120
Х. У. Энгельман. <i>mini-musik für Siegfried Palm</i>	125
М. Кагель <i>SIEGFRIEDP'</i>	128
Б. А. Циммерман. Четыре коротких этюда	132
Глава 4. Расширенные исполнительские техники в сочинениях из репертуара Зигфрида Пальма	
Новая музыка для струнно-смычковых инструментов: мастерство и гениальность (Гюнтер Беккер и Янис Ксенакис)	140
Два концерта — два портрета?	142
Два концерта — два портрета?	147
Виолончель в инструментальном театре Маурисио Кагеля	156
Восточные авангардисты	159
Традиционалисты и «неотрадиционалисты»	170
Графическая нотация в пьесе Эрла Брауна	178
Аналитический очерк I. Янис Ксенакис. <i>Nomos Alpha</i>	180
Аналитический очерк II. Кшиштоф Пендерецкий.	
<i>Capriccio für Siegfried Palm</i>	197
Заключение	226
Литература	231
Том 2. Приложение. Михаэль Шмидт. Каприччио для Зигфрида Пальма.	
<i>Перевод и комментарии Василисы Бойковой</i>	

Введение

В течение второй половины XX века в виолончельном исполнительстве произошли колоссальные изменения, выразившиеся как в расширении набора технических приемов, применяемых на этом инструменте, так и в расширении его звуковых возможностей. К концу столетия этот процесс несколько замедлился (хотя и не остановился!) — и одновременно пришла пора осмысления названных перемен. Чтобы читатель диссертации сразу же получил представление о масштабах и об основных направлениях «расширения» виолончельного искусства, продолжающегося и в наши дни, приведем суждения одного из самых ярких новаторов среди виолончелистов XXI века Франсис-Мари Ютти. Свои тезисы она излагает на страницах авторитетнейшего справочного издания «Кембриджский путеводитель по виолончельному искусству»:

За последние семьдесят пять лет виолончельный репертуар претерпевал радикальные изменения, — подвергался трансформациям, которые в значительной мере коснулись и самого инструмента. Если в прошедшие эпохи стили и законы композиции развивались и последовательно интегрировались в единый музыкальный язык, существовавший на протяжении определенного временного периода, то на сегодняшний день множество индивидуальных стилей заставляют исполнителя, а также слушателя, ассимилировать новые языки один за другим с невероятной быстротой. Никогда раньше исполнитель не сталкивался с проблемой расшифровки индивидуальной нотации, свойственной каждому композитору, не должен был осваивать особый набор технических приемов, необходимых для исполнения новой пьесы, а затем убедительно (для аудитории) воспроизводить уникальный музыкальный мир, почти не передаваемый в нотной записи.

Техника *левой руки* освободилась из плена традиционного постоянного “ощущения позиции” внутри диатонических рамок благодаря сложной хроматике, целотоновому, микротоновому и другим рядам, разным видам глиссандо и расширившейся технике (как правило, не образующих консонансы) двойных нот. Указания к применению техники вибрато в ее экстремальных проявлениях, включая широкое орнаментальное вибрато — глиссандо, заменили традиционное звучание виолончельного “вибрационного тона”: или *очень* мелкое вибрато для тихих и *очень* интенсивное крупное для громких фрагментов, или указание к его отсутствию (*senza vibrato*) для создания контраста или особого эффекта. Кроме того, нельзя не отметить расширение приемов пиццикатной техники: в различных игровых точках, с применением при необходимости разнообразных акустических эффектов — призвуков; а также скордатуру и флажолеты, ставшие специфическими колористическими приемами...

Техника *правой руки* развивалась благодаря особым требованиям композиторов XX века к *тесситурному расширению*: невероятные сочетания струн под одним смычком; к *тембровому расширению*: мгновенная смена игровых точек смычка не использовавшихся ранее, также как нехарактерные сочетания давления и скорости ведения смычка; к *расширению динамики*: резкая или градуированная динамическая смена, включающая экстремальные для инструмента уровни; помимо прочего, стоит упомянуть и особые индивидуальные композиторские требования, благодаря которым техника правой руки обогатилась нетрадиционными штриховыми приемами и их сочетаниями [170, 223].

Тезисы Ютти полезны для этой работы во многих отношениях — в частности, они будут учтены при попытке систематизации новаторских виолончельных техник, предпринимаемой во второй главе нашей диссертации. Но прежде всего встает вопрос о терминологии. Развитие виолончельного искусства сегодня — глобальный процесс, и общим языком, на котором разговаривают между собой исполнители, является английский. В нем для обо-

значения рассматриваемых явлений получил распространение термин *extended techniques*, то есть, буквально, «расширенные техники».

Понятие **расширенных исполнительских техник** уже довольно прочно вошло в обиход российских музыкантов, специализирующихся на интерпретации современного репертуара, и будет использовано в этой диссертации. О его дальнейшей судьбе говорить трудно. Возможно, этот термин у нас окончательно приживется; возможно, будут найдены более удачные варианты его русификации; не исключено также, что подходящее понятие возникнет на русской почве. Наконец, можно представить себе, что с некоторой исторической дистанции станет естественным говорить просто об исполнительских техниках второй половины XX — начала XXI века; на данный момент такой дистанции, на наш взгляд, однако, еще не возникло. В любом случае, альтернативное английское обозначение *abnormal techniques* (предлагаемое, в частности, в статье Давида Альбермана [102]) поддается удовлетворительному переводу на русский язык с еще бóльшим трудом, а при попытке его калькирования возникают курьезы.

Попытки научного исследования расширенных виолончельных техник в русском музыкознании к настоящему моменту не предпринимались. Однако несомненное значение имеет первый опыт специального изучения подобных проблем — защищенная в Казанской консерватории диссертация Марии Андреевны Беговатовой «Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента» [7], а также опубликованные труды этого автора [6; 8]. При этом в собственной диссертации мы исходим из того, что возникновение расширенных исполнительских техник для виолончели является не просто аспектом современного исполнительского искусства, а одним из основных направлений его развития, наряду с традиционной виолончельной школой и «аутентичным» (исторически осведомленным) исполнительством.

Это направление в данной работе предлагается именовать **новым виолончельным искусством**, к чему имеются два аргумента. Во-первых, расширенные виолончельные техники существуют и функционируют *системно*. В частности, они являются предметом специализации ряда исполнителей (посвящающих свое творчество современному репертуару целиком или до некоторой степени), имеют общие физиологические и акустические предпосылки, а также предполагают новое отношение к инструменту. На смену *статическому* образу виолончели (как инструмента с ограниченным диапазоном возможностей, в освоении которых, как принято говорить, «нет предела совершенству») приходит его *динамическое* восприятие: современный музыкант исходит из того, что звуковой потенциал виолончели реализован не полностью, и это требует «исследовательской» работы — как со стороны исполнителя, так и со стороны композитора. Мы никогда не знаем до конца, что такое виолончель и на что она способна как концертный организм, — такова практическая философия «нового» инструменталиста¹. Вторым аргументом в пользу избранного обозначения является тот факт, что появлению нового виолончельного искусства способствовала *послевоенная Новая музыка*, именуемая часто также «послевоенным авангардом» (в данной диссертации эти понятия используются в большинстве случаев как синонимичные). Основные расширенные исполнительские техники, являющиеся «телом» нового искусства, сформировались уже в период 1950-х и 1960-х годов, хотя невозможно отрицать вклад музыкантов более позднего времени — как композиторов (особенно Хельмута Лахенмана), так и исполнителей — в развитие определившейся в первые послевоенные десятилетия тенденции.

¹ «Нельзя понять особенности инструмента без изучения его в тесной связи с исполняемой на нем музыкой. Неразрывное изучение инструментария и музыки — первый вытекающий отсюда тезис», — подчеркивает И. В. Мациевский в связи с изучением фольклорного материала [52, 59]. В отношении Новой музыки такое единство необходимо в неменьшей степени: при анализе ее опусов как один из важнейших художественных факторов следует учитывать эволюцию инструментализма на всех уровнях: как изменения в идеологии, так и конкретные новации в трактовке того или иного музыкального инструмента.

Соответственно и проблематика данной работы имеет два основных аспекта (что оказывает влияние на структуру диссертации). Первый из них связан с *историей и теорией исполнительского искусства*. Важнейшей практической задачей настоящего момента является поиск наиболее удачной систематизации расширенных исполнительских техник, а также описание всех новых звуковых возможностей инструмента, включая те, что вошли в употребление совсем недавно и/или еще только «изучаются». Не имея ясного представления на сей счет, невозможно развивать исследование в каком бы то ни было направлении. По этой причине вторая глава диссертации посвящена изложению наших идей и познаний, способствующих систематизации нового виолончельного искусства; в ее начале читатель обнаружит обзор основных трудов по расширенным исполнительским техникам — относящихся не только к виолончели, но и к другим классическим музыкальным инструментам.

В той мере, в которой нам удастся решить первую из поставленных задач, особенно важную в прикладном отношении, остальные главы в той или иной степени обращены к проблематике *музыкально-исторической и эстетической*. Основная задача состоит здесь в том, чтобы рассмотреть становление нового виолончельного искусства как часть истории послевоенной Новой музыки и исследовать взаимосвязь этих явлений. Тема эта, насколько нам известно, никогда прежде не изучалась специально, и по богатству исторического материала необъятна. Поэтому мы должны были остановиться на наиболее ярком и показательном в данном отношении явлении, сфокусировать наш взгляд и сузить предмет исследования.

Вся логика постановки научных проблем ведет нас к тому, чтобы посвятить эту работу творчеству выдающегося немецкого музыканта Зигфрида Пальма (1927–2005) — первопроходца Новой музыки для виолончели, активного ее пропагандиста, автора единственного до сих пор принятого во

всем мире методического пособия по ее исполнению и ярчайших воспоминаний, персонажами которых являются многие композиторы послевоенного европейского авангарда. Первой виолончелью Новой музыки Зигфрид Пальм был не только для слушателей и музыкальной критики 1950—1960-х годов: современные справочные и энциклопедические издания сохраняют за ним приоритет в этой области исполнительства. Лучшее же свидетельство авторитета Пальма в момент рождения Новой музыки и новых виолончельных техник — бесчисленные пьесы, сочиненные специально для него композиторами в 1950-е — 1970-е годы. Одних только виолончельных концертов насчитывается среди них более двух десятков — и все подобные произведения отмечены использованием авангардных технических приемов: Зигфрид Пальм прочно удерживал первенство среди музыкантов, способных сыграть на виолончели самые смелые сочинения², а на щите этого рыцаря Новой музыки красовалось эффектное высказывание: «Неисполнимых партитур не бывает»³.

Слава о Зигфриде Пальме дошла и до отечественной музыкальной науки, в которой возникновение нового виолончельного искусства до последнего времени остается незамеченным. Так, в статье из энциклопедии «Музыкальные инструменты» — в целом очень грамотно освещающей историю виолончели и искусства игры на ней — о появлении расширенных исполнительских техник и о кардинальном изменении подходов к инструменту

² Например, такие произведения, как *Canto di speranza*, *Intercomunicazione* Бернда Алоиса Циммермана, Виолончельный концерт № 1 Кшиштофа Пендерецкого, *Nomos Alpha* Яниса Ксенакиса, — все названные партитуры, рассчитанные специально на исполнительские возможности Пальма, являются ключевыми в виолончельном репертуаре второй половины XX века.

³ Поводом для этих слов послужила победа ученика над учителем: Зигфрид Пальм стал первым интерпретатором Виолончельной сонаты Бернда Алоиса Циммермана — взявшимся за это произведение после того, как перед ним спасовал наставник музыканта, Энрико Майнарди. Впоследствии Пальм исполнил все новаторские произведения Циммермана, в том числе музыку к «воображаемому балету» «Присутствие», в которой голос виолончели олицетворял Молли Блум, а образ Дон Кихота ассоциировался со звучанием скрипки [28, 117].

в XX столетии не говорится ни слова; зато упоминается германский подданный Зигфрид Пальм, специализировавшийся на исполнении авангардных опусов в 1950-е — 1980-е годы [79, 130].

Приведенное утверждение требует, однако, уточнения. Не вполне понятно, по каким критериям в нем определен период творческой активности Пальма в области Новой музыки. Если имеется в виду, что к началу 1990-х годов виолончелист прекратил исполнительскую карьеру и больше не играл «авангардных опусов», то это не соответствует действительности. Шестидесятилетний Пальм был вполне крепким человеком, продолжавшим выступления на большой сцене. Также неправомерно было бы говорить о том, что Пальм оставался главным специалистом по новому виолончельному репертуару в 1970-е и, тем более, в 1980-е годы: в первой главе диссертации будет показано, что уже начало 1970-х годов стало рубежом в судьбе исполнителя, преодолев который он начал утрачивать прежнюю монополию на интерпретацию новейшей музыки. Одним словом, творчество Пальма как исполнителя Новой музыки нуждается в уточненной периодизации, создание которой входит в число задач данной работы. Причем следует отметить, что исполнительская деятельность Пальма не исследовалась музыковедами и в Германии, поэтому предлагаемая нами периодизация станет первым научным опытом подобного рода.

Целью же данного исследования является создание концепции творчества Зигфрида Пальма как части истории послевоенного музыкального авангарда и нового виолончельного искусства. При этом мы предлагаем также теоретическую модель нового виолончельного искусства⁴ и описываем его становление в контексте Новой европейской музыки 1950-х — 1960-х годов.

⁴ Поскольку новые исполнительские техники продолжают свое развитие и в наше время, мы предпочитаем говорить именно о теоретической модели, а не о полной и завершенной теории соответствующего направления виолончельного искусства.

Для достижения названной цели будет применен комплексный метод исследования, сочетающий анализ музыкального материала — сочинений нового виолончельного репертуара, значительная часть которых была впервые исполнена Зигфридом Пальмом, — на предмет использования расширенных исполнительских техник — с изучением исторического контекста и эстетических проблем, сопутствовавших рождению нового направления в виолончельном исполнительстве.

В соответствии с этим труды, ставшие методологической базой данного исследования, а также работы, послужившие источниками информации, необходимо поделить на несколько групп.

К первой из них относятся исследования по истории и теории исполнительского искусства — преимущественно, виолончельного, но не только. Поскольку теории нового виолончельного искусства в «готовом» виде в науке до сих пор не предлагалось, возникла необходимость учесть весь имеющийся в музыковедении (главным образом, западном) корпус работ, посвященных расширенным исполнительским техникам. Чтобы не упустить из вида все плодотворные идеи и наработки западных авторов, в начале первой главы диссертации имеется специальный экскурс в историю публикаций, систематизирующих новые игровые приемы. Отметим, что большинство таких работ, в силу скорее случайных исторических причин, чем некоей теоретической, поддающейся логическому обоснованию закономерности, посвящены современному исполнительству на деревянных духовых инструментах [125; 150; 173; 137; 172, 178]. Вместе с тем, имеется ряд трудов, преимущественно практического характера, в которых проблематика расширенных исполнительских техник представлена в отношении инструментов струнно-смычковой группы [105; 109; 118; 120; 127; 134; 135; 142; 146; 156; 163; 164; 167; 181; 182]. Важную вспомогательную роль имели также исследования по расширению звуковых возможностей арфы и гитары — инструментов, тех-

ника которых оказала большое влияние на развитие пиццикато и иных щипковых эффектов на виолончели и ее смычковых родственниках [129; 158].

В целом в литературе, рассматривающей проблему расширенных исполнительских техник, можно выделить две основные тенденции. Подавляющее большинство исследований представляют собой результат *эмпирической* работы с накопленным материалом. И это далеко не всегда и не во всем является их недостатком. Систематизация уже использованных композиторами приемов оказывается всегда востребованной у музыкантов, играющих на том или ином инструменте. При этом в основе систематизации часто лежит не технология инструментальной игры как таковая, а разнообразные способы нотации игровых приемов, изобретаемые композиторами неупорядоченно, исходя из собственных целей и представлений. Путеводители по инструментальным техникам таким образом во многих случаях являются еще и гидами по графической нотации — что, как правило, удобно с точки зрения практического освоения современного репертуара, однако далеко не всегда целесообразно для теоретического осмысления процессов, происходящих в новых направлениях инструментализма.

Иного рода подход встречается в очень немногих научных трудах, в число которых, однако, входит и одно из самых блестящих *теоретических* исследований нового виолончельного искусства — диссертация английской исследовательницы Элен Фэллоуфилд «Виолончельная карта: учебник для исполнителей и композиторов», в которой на основе изучения всех объективных акустических возможностей инструмента определяется звуковой потенциал каждого из исполнительских приемов, а также ограничения, которые ставит перед музыкантами существующая конструкция виолончели [118]. Неоспоримым достоинством данного подхода является возможность прогнозировать будущее развитие расширенных техник. Автор указывает своим читателям наиболее перспективные направления, в которых может развиваться

современное звучание виолончели, и стимулирует их к самостоятельным поискам и находкам.

Такого рода пособие, опирающееся на новейшие исследования акустики музыкальных инструментов, больше всего подходит, на наш взгляд, композиторам и тем исполнителям, которые пожелают самостоятельно экспериментировать с инструментом. В то же время, положения Фэллоуфилд не всегда легко соотносимы с реальным состоянием виолончельной практики, развивающейся во многом стихийно. И поскольку исторический аспект в настоящей диссертации является одним из самых важных, в нашей систематизации расширенных исполнительских техник мы пытаемся использовать достоинства каждого из подходов: логику теоретического исследования звукового потенциала виолончели, с одной стороны, и прочную связь с историей развития виолончельного искусства, свойственную эмпирическим наблюдениям, с другой.

В ситуации наметившегося в отечественной науке отставания от музыкальной практики и от работ западных ученых хочется особо выделить недавнюю серию публикаций композитора Николая Хруста в журнале «Музыкальная жизнь»: несмотря на естественный, обусловленный всем развитием научной литературы, крен в сторону приемов игры на деревянных духовых инструментах, она удачно вводит читателей в избранный автором предмет и открывает путь к более углубленному изучению актуальных для исполнителей современной музыки проблем [92]. Статьи Н. Хруста — редкий образец публикации, призванной популяризировать новое исполнительское искусство; написаны они доступно и вместе с тем художественно, и благодаря этому прекрасно справляются с поставленной просветительской задачей.

Также необходимо отметить как имеющие большое практическое значение публикации Научно-издательского центра Московской консерватории:

«Новые приемы игры на кларнете» и «Новые приемы игры на флейте»; оба сборника подготовлены доцентом Олегом Игоревичем Танцовым [57; 58]. Насколько нам известно, серия таких публикаций получит продолжение и будет способствовать просвещению исполнителей на иных инструментах, в том числе, не только на деревянных духовых. Важность исследования М. А. Беговатовой как первой диссертации на русском языке, в которой специально рассматривается проблема расширенных исполнительских техник, нами уже отмечалась.

Другую группу литературы по вопросам исполнительского искусства, являющейся научной базой данной диссертации, составляют многочисленные публикации по методике классического виолончельного искусства. Необходимость в них продиктована, в частности, тем, что осуществленный в нашей работе анализ расширенных виолончельных техник показал происхождение многих из них от традиционных игровых приемов. В данном отношении литература на русском языке (включая и переводные труды) весьма обширна и вполне достаточна для нужд настоящей диссертации; в библиографию мы включили лишь классические и наиболее фундаментальные из имеющихся публикаций [100; 12; 15; 13; 5; 16]; многие из них обобщают достижения русской исполнительской школы. Среди исследований последнего времени отметим диссертацию А. Н. Селезнева «С. М. Козолупов и его школа в контексте развития русского виолончельного искусства» (2007), обобщающую традиции исполнительской школы, сложившейся в Московской консерватории [80].

Как это ни покажется удивительным, как в России, так и в зарубежном музыковедении существует явный дефицит обобщающих исторических работ по виолончельной литературе XX столетия — и это резко контрастирует с обилием публикаций, обращенных к традиционному виолончельному репертуару (см., в частности, такие капитальные труды, как: [22; 175]). Лишь в

книге Д. Маркевича — всеобщей истории музыки для виолончели соло — можно найти достаточно полный очерк искусства значительной части прошлого столетия [138].

С учетом этого важное значение имеет защищенная в Московской консерватории диссертация А. Н. Павловского «Виолончельный концерт XX века» (2012), в которой содержится обзор написанных за прошедшее столетие произведений в соответствующем жанре, а также отмечаются основные тенденции развития современного виолончельного концерта [62]. Для нашей работы особый интерес имел раздел диссертации А. Н. Павловского, представленный также в одной из публикаций этого автора [60], в котором обсуждается вопрос о множестве виолончельных концертов, посвященных Мстиславу Леопольдовичу Ростроповичу. Одна из параллелей, напрашивающихся в нашей диссертации, — своеобразная «мода» среди композиторов второй половины XX века на сочинения-посвящения — как М. Л. Ростроповичу, так и З. Пальму. Сравнение корпуса концертов с одной и с другой стороны позволяет говорить как об определенном сходстве профессиональной репутации двух виолончелистов (славившихся и безупречной техникой, и артистизмом, и способностью исполнять новейший репертуар), так и о некотором различии между рассматриваемыми группами произведений-посвящений. Музыка, предназначенная для З. Пальма, в целом написана более современным и экспериментальным языком, в то время как сочинения для М. Л. Ростроповича в своем большинстве теснее связаны с традициями виолончельной музыки.

В связи с той ролью, которую играет в данной диссертации категория Новой музыки, труды по ее истории и эстетике, а также и по технике композиции, также стали частью методологической базы исследования. В частности, мы опирались на концептуальные положения двух фундаментальных

коллективных трудов ученых Московской консерватории, опубликованных в качестве учебных пособий [17; 39].

Основной вопрос, интересующий нас в контексте данной работы, — соотношение традиций и новаторства в авангардном искусстве 1950-х — 1960-х годов — глубоко разработан в отечественном музыковедении. Известно, что многие композиторы, представители Новой музыки имели склонность резко противопоставлять свое творчество всей предшествующей музыкальной истории. Так, уже Теодор Адорно (исходивший в своих трудах из ситуации еще начала XX века, в частности, из творчества А. Шёнберга и его учеников) связал понятие «Новой музыки» с отрицанием традиционного «буржуазного» искусства и его эстетических ценностей (см.: [1; 2; 53]). Об антитрадиционализме Карлхайнца Штокхаузена пишет С. И. Савенко: «Связь с традицией, историческое развитие музыки, ее духовное, идеальное содержание занимают его мало либо толкуются в откровенно негативном плане. Штокхаузен убежден, что нужно начинать “с нуля”: переживаемый европейской музыкой момент — не просто очередной поворот к очередной “новой музыке”, но начальная стадия принципиально отличного от всего предшествующего этапа развития. И этот момент прекрасен, это счастливое время для истинного композитора: “Города стерты с лица земли, и можно начать с начала, без оглядки на руины...” <...> отбросив ненужную рефлексию, следует заняться строительством нового здания музыки — от самого фундамента» [76, 12–13].

Представление о радикальной новизне искусства после Второй мировой войны присуще многим музыкантам того времени, в том числе, в известной мере и Зигфриду Пальму. При этом в музыкальной науке существует множество трудов, оспаривающих претензии послевоенного авангарда на исключительное положение в истории музыкального искусства и вписывающих его в общую эволюцию западной музыки. Укажем в этой связи на классиче-

ские статьи Ю. Н. Холопова [87; 88; 89; 90], мыслившего историю западноевропейского искусства как внутренне единый, хотя и подразделяющийся на несколько эпохальных этапов «процесс освоения вертикального созвучия» [90, 56]. Т. В. Чередниченко, адаптируя для русского читателя работы К. Дальхауза и развивая его идеи, оспаривает исключительность Новой музыки, находит ее истоки в искусстве XIX века и ставит ее в один ряд с «новыми музыками» предшествующих эпох [113; 114; 96; 97; 98].

Идея о преемственности послевоенного авангарда романтической музыке (несмотря на глубинные отличия) выдвигается и глубоко аргументируется в трудах К. В. Зенкина [35; 36]⁵. М. А. Сапонов трактует музыкальный авангард как искусство, которое «не создает “произведений” — то есть овеществленных сгустков мастерства и художественного опыта» [78, 93] — и тем самым полностью порывает с традициями. Вытекающая из подобной постановки вопроса возможность противопоставить понятия «авангард» и «Новая музыка» (в рамках которой было создано немало сочинений, и поныне не утративших право звучать на концертной эстраде) может оказаться особенно продуктивной для осмысления художественной ситуации в послевоенном искусстве.

Анализируя разнообразный материал: прямые высказывания Зигфрида Пальма, его деятельность на различных ответственных постах, определявшую развитие немецкой музыкальной культуры, наконец, саму виолончельную технику, встречающуюся в его произведениях, а также ее функции в музыкальной композиции, — мы стремимся выяснить позицию музыканта в противоречивой эстетической ситуации его времени и определить, насколько художественные установки и вкусовые предпочтения первого из виолонче-

⁵ Особенно важное теоретическое значение имеет статья К. В. Зенкина 2003 года, в которой он обращается к анализу того же круга идей композиторов-«авангардистов», о которых рассуждает в приведенной выше цитате С. И. Савенко.

листов Новой музыки могли повлиять на дальнейшее развитие современного виолончельного искусства. Иными словами, мы стремимся понять, существует ли связь между представлениями Пальма о традиции и новаторстве в Новой музыке, с одной стороны, и соотношением традиционного и новаторского в его виолончельном искусстве, с другой.

Данная работа находится в русле исследований европейской, в особенности немецкой, Новой музыки, принадлежащих отечественным музыковедам (см., в частности: [38; 41; 19; 20; 29]), а также публикаций материалов — высказываний представителей авангардного искусства, в том числе, в форме диалога [50; 11; 99; 59; 9; 42].

В частности, монография А. В. Ивашкина о творчестве Кшиштофа Пендерецкого представляет для нашего исследования особую ценность, поскольку в ней кратко обсуждается значение новых техник игры на струнно-смычковых инструментах как одной из черт стиля польского композитора, одного из крупнейших мастеров в данной области. А. В. Ивашкин трактует подобные приемы как «сонористические нововведения» польского композитора [38, 64–65]. И действительно, многие из обсуждаемых техник можно отнести к тем формам сонорики, которые описываются, например, в статье А. Л. Маклыгина [51].

Разделяя идею о связи расширенных инструментальных техник и сонорной композиции — распространенную не только у отечественных, но и у зарубежных исследователей⁶, — мы исходим, однако, из того, что сводить эффекты от применения расширенных техник к абстрактным «формам сонорики» не всегда целесообразно. Коммуникативная сторона использования новых игровых приемов в послевоенной музыке включает в себя и такой

⁶ Так, Герхард Эдуард Винклер в своей статье рассматривает пьесу Б. А. Циммермана *Intercomunicazione* как одну из первых сонорных композиций (*Klangkomposition*), предвосхищающих, к тому же, принципы спектрализма [179].

важный момент, как сопереживание публики исполнителю, преодолевающему необычайные сложности, которые предусмотрел в партитуре композитор. Как ярко свидетельствуют воспоминания Пальма, публика воспринимала его игру как своего рода «аттракцион на виолончели»; необычные звучания впечатляли именно вкупе с предстающим на сцене «самым обыкновенным» инструментом. И более того, как отмечает Пальм, именно благодаря размерам виолончели, а следовательно — наглядности, с которой извлекаются на ней новые звучания, возникал эффект особого рода инструментального театра; зрелище дополняло слуховое восприятие.

Особенности структуры диссертации определяются постановкой научных проблем и логикой исследования. **В первой главе** работы содержится характеристика личности Зигфрида Пальма, обозначены *основные этапы его жизни и направления деятельности*. Рассматриваются такие вопросы, как отношение Пальма к профессиональным проблемам виолончельного искусства, его вклад в пропаганду Новой музыки, эстетические взгляды и художественные предпочтения. Выявлены специфика восприятия Новой музыки одним из ведущих ее исполнителей и его представления о том, как следует преподносить новаторские сочинения широкой публике.

Во второй главе в результате обобщения разнообразных материалов по расширенным виолончельным техникам, опыта многих современных педагогов, исполнителей, экспериментаторов, представлена *модель нового виолончельного искусства*. После рассмотрения истории систематизации новых инструментальных техник и обсуждения достоинств подходов, представленных в работах на эту тему, последовательно изложены современные игровые приемы, являющиеся расширением техники правой и левой рук, а также пиццикато. Также описываются те новаторские подходы к использованию

инструмента, которые не имеют непосредственных предшественников в традиционном виолончельном искусстве (в частности, восходящая к К. Пендерецкому концепция виолончели как «универсального инструмента» — *Cello totale*). Одна из особенностей данной главы состоит в том, что мы стремимся отразить в ней сегодняшнее состояние виолончельного исполнительства — иными словами, показать, к чему привели те новации, к введению которых Зигфрид Пальм имел самое непосредственное отношение. Вследствие этого в качестве нотных примеров во многих случаях приведены современные образцы игровых приемов на виолончели. Систематизация практики нового виолончельного искусства завершается формулировкой ряда тезисов, в совокупности представляющих его теоретическую концепцию.

В третьей главе на основе представлений о расширенных виолончельных техниках, изложенных ранее в диссертации, анализируется важнейшее методическое пособие — «*Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки*» [142]; этот сборник, включающий в себя ряд специально написанных группой композиторов сочинений, которые имеют как художественное, так и методическое значение, был создан при деятельном участии Зигфрида Пальма и является своеобразным «слепком» его искусства интерпретации новейшей музыки. Анализ этого сборника помогает понять, насколько далеко продвинулся З. Пальм по пути расширения традиционной виолончельной техники

Теоретическая модель нового виолончельного искусства, предложенная во второй главе диссертации, используется также и в заключительной, **четвертой ее главе**, где осуществляется обзор сочинений второй половины XX века в репертуаре Зигфрида Пальма и дается характеристика некоторых важнейших пьес с точки зрения применения в них расширенных исполнительских техник. Одна из целей анализа — та же, что и в третьей главе: определить, насколько далеко по направлению от традиционной виолончельной

техники продвинулся Пальм как исполнитель авангардных сочинений. Другой важной целью было выявить художественный смысл использования новаторских приемов в творчестве различных композиторов рассматриваемого периода. При этом исследуется выразительный потенциал расширенных исполнительских техник, находящихся буквально «на передовой» музыкального искусства, в фокусе восприятия публики. Указанные наблюдения подготавливают изложение основных выводов диссертационного исследования в **Заключении**.

Большое значение мы придаем также **Приложению** к этой работе, в котором помещен полный перевод книги бесед с выдающимся виолончелистом «Каприччио для Зигфрида Пальма» [157]. В ситуации, когда исследование творчества музыканта еще только начинается, опубликованные в этом сборнике биографические материалы имеют особую ценность. В то же время издательство ConBrio при подготовке публикации не ставило собственно научных задач: в оригинальном варианте книга не снабжена научным аппаратом, в ней отсутствуют как критические комментарии, так и указатели. Между тем, устное слово требует особенно тщательной проверки, и, как показывает наш опыт, ряд фактов, излагаемых Пальмом, нуждается в уточнении. Осуществленный нами перевод на русский язык снабжен критическим аппаратом и может быть использован как основа для изучения жизни и творчества Пальма, а также как один из ценных документов истории Новой музыки в Германии.

Но главная задача книги, и в оригинале, и в переводе, — представить широкому читателю увлекательный и притягательный образ современного музыкального искусства. Обаяние личности Зигфрида Пальма как нельзя более способствует ее решению, и мы приложили максимум усилий для того, чтобы передать живую, полную юмора манеру речи выдающегося музыканта.

Глава 1

Зигфрид Пальм — персонаж и историк Новой музыки

*Вся моя жизнь — виолончель
и Новая музыка одновременно*
Зигфрид Пальм

Curriculum vitae

Зигфрид Пальм родился 25 апреля 1927 года в немецком городке Бармен (земля Северный Рейн-Вестфалия)⁷. Первые уроки игры на виолончели он получил от своего отца — виолончелиста оркестра Вупперталя⁸. Зигфрид никогда не посещал музыкально-образовательных заведений, его школой стали частные занятия на виолончели. Воспитание было довольно суровым. «Если ты хочешь стать солистом, я тебя должен мучить, пока кровь не выступит на пальцах. Иначе вообще не стоило и начинать», — говорил ему отец [157, 12]. Юноша с благодарностью воспринял суровую отцовскую школу и всю жизнь считал, что именно так — жестоко, но справедливо — следует обращаться с молодым поколением, учитывая конкуренцию в современном исполнительском мире. По 6–7 часов занятий в день под чутким руководством своего первого учителя; вскоре к этому прибавилась работа в городском оркестре, куда отец устроил Зигфрида. Школу он почти не посещал. Мало того, будущей звезде Новой музыки пришлось забыть и о том, чтобы гулять и резвиться с друзьями: «Если ты решил пойти по пути музыканта — ни в каких танцах ты не нуждаешься, и в велосипеде тоже» [ibid., 24]. Обычно день начинался в восемь утра в школе, по возвращении следовало зани-

⁷ Вскоре после рождения будущего музыканта, в 1929 году, Бармен стал частью крупного промышленного центра — Вупперталя.

⁸ Отец Пальма также носил имя Зигфрид. Это имя передавалось в семье с той поры, как дед З. Пальма, валторнист городского оркестра, постановил дать наследнику имя в честь своего любимого соло — лейтмотива рога Зигфрида.

маться с полвторого до полседьмого. После чего надо было бежать в театр — играть спектакль. Нередко утренняя учеба заменялась репетициями. Трудовой день часто составлял шестнадцать часов.

В 1943 году, когда Германия уже находилась на военном положении, шестнадцатилетнего Зигфрида приняли в штат оркестра, что спасло его от призыва в гитлеровскую армию, куда забрали поголовно всех его сверстников и многих коллег из оркестра. Отцу — члену социал-демократической партии, занимавшему пост администратора городского оркестра, удалось спасти тогда некоторое количество музыкантов, в том числе и сына, от фронта и смерти. В качестве солиста Зигфрид разъезжал по Германии и странам-союзницам (Испания, Румыния). Периодически он был обязан играть в лазаретах: «И я старался делать это самым профессиональным образом, потому как знал, от чего меня спасала тогда виолончель» [ibid., 20].

После войны началась новая глава биографии Пальма. В 1945 году музыкант устроился в симфонический оркестр Любека под управлением Фрица Лемана [157, 34], в 1947 году поступил, выдержав серьезный конкурс, в оркестр Северонемецкого радио в Гамбурге (Norddeutscher Rundfunk Sinfonieorchester Hamburg) на место помощника концертмейстера [ibid, 38], а позже выступал уже и как солист. На протяжении пятнадцати лет, связанных с гамбургским оркестром (1947–1962), Пальму довелось сотрудничать с лучшими дирижерами Европы: Винфридом Циллигом, Францем Росбаудом и многими другими, приглашенными, что было неоценимой школой для молодого исполнителя. С 1962 по 1977 годы Пальм — концертмейстер и солист в кёльнском оркестре Западнонемецкого радио (Westdeutscher Rundfunk Sinfonieorchester Köln) [ibid., 52, 53]. Наряду с постоянной работой в оркестрах, Пальм являлся виолончелистом знаменитого квартета Бернхарда Хама-на⁹ [ibid., 46, 47]; музыканты квартета были признаны во всей Европе луч-

⁹ Hamann-Quartett был основан в Гамбурге, в составе Б. Хамана, Фритца Кёнзена, Фритца Ланга и Зигфрида Пальма; последний входил в число его участников в период с 1950 до 1962 года.

шими исполнителями камерной музыки нововенцев [ibid., 59]. В 1956 году образовался дуэт З. Пальма с Алоисом Контарски, а в 1967 году Пальм сменил Гаспара Кассадо в знаменитом трио Хайнца Шрётера¹⁰ [ibid., 54].

Техническим совершенством в исполнении авангардного репертуара Пальм во многом был обязан Э. Майнарди, на летних мастер-классах которого в Зальцбурге и Люцерне он стажировался в течение четырех сезонов (1950–1954): «Особенно я ему благодарен за технику правой руки». В течение этих сессий он не только усовершенствовал все необходимые для исполнения Новой музыки технические приемы, но и освоил «аналитический», по его словам, подход к произведению. З. Пальм полагал, что Э. Майнарди и Б. Хаман сыграли первостепенную роль в его формировании как музыканта [ibid., 46].

Помимо исполнительской деятельности Зигфрид Пальм был известен как педагог. С 1962 года он начинает преподавать на Дармштадтских летних курсах. В том же году Пальм становится профессором Высшей школы музыки Кёльна, которую возглавляет с 1972 по 1976 годы [157, 129]. За пределами Германии музыкант находил время проводить мастер-классы в Королевской консерватории Стокгольма, в ряде колледжей в США, в Академии имени Сибелиуса в Хельсинки. Будучи не только исполнителем, но и культурным деятелем, Пальм некоторое время занимал пост интенданта Немецкой оперы в Западном Берлине (1976–1981) [ibid., 109]. В 1982–1988 годах он также возглавлял Международное общество Новой музыки¹¹ [ibid., 165]. Занимал ряд других административных должностей, в частности, возглавлял с 1988 по

¹⁰ В состав Schröter-Trio, первоначально входили Макс Росталь, Ханц Шрётер и Гаспар Кассадо

¹¹ Международное общество Новой музыки (Internationale Gesellschaft für Neue Musik, IGNM) было основано 11 августа 1922 года во время очередного фестиваля композиторов в Зальцбурге. В первоначальный состав входили Б. Барток, А. Берг, П. Хиндемит, А. Онеггер, З. Кодай, М. Равель, И. Стравинский в числе двадцати четырех композиторов со всего мира. По сей день это самое влиятельное общество, пропагандирующее Новую музыку (URL: <http://www.ignm.at/>; дата обращения — 7.05.2013).

2000 годы Немецко-французский Совет по делам культуры (Deutsch-Französischer Kulturrat).

Многочисленные записи, осуществленные Пальмом, были отмечены рядом музыкальных наград; в частности, в 1969 и в 1976 годах виолончелист был удостоен престижнейшего музыкального приза в Германии (Deutscher Schallplattenpreis), а в 1972 и в 1975 — аналогичной по значимости музыкальной награды Франции (Grand Prix du Disque). Не обошли музыканта стороной и государственные награды: так, в 2004 году он был удостоен Большого креста «За заслуги перед Федеративной Республикой Германия» [177].

Последние годы своей жизни отошедший от дел и завершивший артистическую карьеру виолончелист провел в собственном доме, в небольшом городке Фрехен, расположенном недалеко от родного Вупперталя, в той же земле Северный Рейн-Вестфалия. Именно там и состоялись его беседы с Михаэлем Шмидтом и затем с другими сотрудниками регенсбургского издательства ConBrio [157, 7–8], на основе которых вышло в свет ценнейшее собрание воспоминаний музыканта, «Capriccio per Siegfried Palm»; названо оно в честь одного из самых знаменитых произведений, посвященных Пальму. Книга представляет огромный интерес и как источник сведений о жизни и творчестве самого виолончелиста, и как очень живо написанные (точнее, записанные вслед за Пальмом) страницы истории Новой музыки, и как ярчайшая характеристика личности человека, сыгравшего столь заметную роль в музыкальной истории своего времени.

Полный перевод всех бесед, вошедших в состав сборника, помещен, как отмечалось во Введении, в Приложении к диссертации: пересказывать этот интереснейший документ нет смысла. Ограничимся далее краткой характеристикой различных сфер жизни и деятельности Пальма и постараемся создать целостный образ человека, так много сделавшего для Новой музыки.

Зигфрид Пальм — ученик и учитель

Как уже было сказано, исполнительская карьера Зигфрида Пальма сложилась таким образом, что он никогда не обучался в официальном музыкально-педагогическом заведении. Впоследствии это стало причиной забавных недоразумений: в условиях бюрократической ФРГ от знаменитого музыканта требовался официальный диплом, которого Пальм при всем желании не мог предоставить — к удивлению своих визави [157, 125]. Надо полагать, что смешными подобные эпизоды могли показаться лишь на старости лет, в воспоминаниях; в свое же время Пальму было не до шуток. При этом образование мальчика было отнюдь не любительским: с самых юных лет он получил строгую и консервативную исполнительскую школу.

Профессиональные традиции в роду Пальмов, как уже упоминалось, восходили к его деду, оркестровому валторнисту в Вуппертале [ibid., 12] и, насколько можно судить по воспоминаниям знаменитого виолончелиста, восторженному музыканту. Семья отличалась патриархальностью; атмосферу в ней определял папа мальчика, также носивший имя Зигфрид. Человеком он был суровым, относящимся к числу тех немцев, для которых порядок, дисциплина и школа ценятся превыше всего. После нескольких лет уроков на фортепиано (будущая звезда Новой музыки не выделялся в детстве внушительными габаритами) девятилетний ребенок начал занятия на виолончели с не самых увлекательных упражнений: около полугода он играл исключительно длинные ноты по открытым струнам [ibid., 10]. При этом, как это ни удивительно, престарелый Пальм утверждал, что всегда получал от занятий удовольствие: страх перед отцом был стимулом лишь на 10%¹².

¹² Страсть производить всевозможные подсчеты не раз проявляется в воспоминаниях Пальма. Например, для него всегда актуален вопрос: на сколько процентов ему удалось исполнить «неисполнимую» партитуру композитора. Возможно, в этом сказался и некий опыт, полученный в дет-

Отец мальчика был учеником выдающегося немецкого виолончелиста Юлиуса Кленгеля (1859–1933) [ibid., 13], два тома «технических упражнений» которого (*Technische Studien*) до сих пор представляют немалый методический интерес. В истории виолончельного искусства Кленгель имеет репутацию безупречного виртуоза, обладавшего прекрасным чувством вкуса; стоит напомнить, что в ряду многочисленных учеников Кленгель фигурирует сам Григорий Павлович Пятигорский. Примечательно, что в своих воспоминаниях Пальм характеризует Кленгеля как «совершенно помешанного на технике» человека, особенно отмечая чистоту его интонации [ibid., 14]. Помешательство в данном случае было, по-видимому, заразительно: стремление к техническому совершенству унаследовал от учителя Зигфрид Пальм-отец, а от него эта страсть передалась и сыну¹³. Помимо школы Кленгеля в обучении применялся и другой позднеромантический метод — композитора и виолончелиста Йозефа Вернера (1837–1922). Использовались и упражнения, которые Пальм-отец изобрел самостоятельно [ibid., 11].

Характеризуя своего отца как «первоклассного педагога», Пальм, вместе с тем, критически оценивает некоторые моменты той школы, которую получил в детстве. В частности, важное значение для методики преподавания виолончели имеет его замечание о том, что ребенку следует начинать освоение инструмента не с первой позиции, как это делается на скрипке, а с четвертой, в которой расстояние между полутонами более узкое и движение пальцев ребенок может контролировать глазами [ibid., 11]. По наблюдению Пальма, многие профессиональные виолончелисты его времени грешили недостаточно чистой интонацией в первой позиции [ibid., 137], что было одной

стве; по крайней мере, до самой старости Пальм сохранил воспоминания о том, как он помогал отцу и матери раскладывать по конвертам жалование музыкантам вуппертальского оркестра.

¹³ Стоит упомянуть в этой связи тот факт, что большую часть своей профессиональной карьеры Пальм играл на виолончели итальянского мастера Джанбаттиста Гранчино, изготовленной в 1708 году. Прежним обладателем этого инструмента был Юлиус Кленгель.

из издержек романтических школ, распространенных во времена его детства и юности. Эти погрешности в романтической академической традиции можно «спрятать» за счет вибрато, однако такой подход не удовлетворяет перфекциониста Пальма.

Стоит обратить внимание на то, что по воспоминаниям Пальма интонация самогó Кленгеля была безупречной и не нуждалась в маскировке — в отличие от игры многих виолончелистов, воспитанных согласно методике романтической школы [ibid., 14]. В беседах с Пальмом мы можем найти и ряд других тонких замечаний о том, что виолончель (как и каждый инструмент из семейства струнно-смычковых) требует к себе особого подхода; невозможно переносить скрипичную методику в практику обучения на виолончели, альте или контрабасе без необходимой ее адаптации.

Под руководством отца Пальм стал, по его собственному выражению, «бешеным виртуозом», способным играть очень чисто в чрезвычайно быстрых темпах [ibid., 44]. Этой основы хватило бы ему, вероятно, для успешной виолончельной карьеры. Однако встреча с выдающимся итальянским виолончелистом Энрико Майнарди (1897–1976) — рассказанная Зигфридом Пальмом с прекрасным чувством юмора — полностью изменила его представления о себе и о виолончельном искусстве. Четыре года, в течение которых Пальм приезжал на трехнедельные летние мастер-классы Майнарди, помогли ему стать тем, кем он вошел в историю виолончельного искусства XX столетия, — совершенным в техническом отношении музыкантом с огромным культурным кругозором.

Майнарди изменил в исполнительской манере молодого Зигфрида Пальма практически все компоненты. Однако наибольшим преобразованиям подверглась работа правой руки — техника ведения смычка. Энрико Майнарди заставлял своих воспитанников начинать «с чистого листа»: на протяжении четверти часа тянуть один-единственный тон, добиваясь предельной

ровности звучания и экономности движений [ibid., 45]. Забегая немного вперед, нельзя не отметить, что в значительной мере вклад Зигфрида Пальма в новое виолончельное искусство был связан как раз с «расширением» техники правой руки, и в этом имеется несомненная заслуга Майнарди!

Опыт собственного ученичества сказался и на преподавательской манере Пальма, с 1962 года, как уже отмечалось, имевшего собственный класс в Высшей школе музыки города Кёльна. Подобно своему отцу, он продолжительное время занимался со студентами исключительно техническими упражнениями, и только по достижении определенного уровня технической оснащенности разрешал им браться за художественные произведения. Самое же поразительное состоит, на наш взгляд, в том, что многие ученики Пальма вовсе не стремились научиться у своего мэтра исполнению Новой музыки — он же сам никогда их к этому не подталкивал. Лишь «некоторые» из них через пару лет изъявляли желание исполнить что-нибудь более современное, чем сочинения Й. Брамса [ibid., 126]! В основном, выпускники его класса были виолончелистами, получившими крепкую традиционную школу. Лучшие из них работали в ведущих филармонических и театральных оркестрах Германии и были там на первых ролях [ibid., 126–128].

«Ненавязчивость» Пальма-педагога проявлялась и в некоторых других отношениях. Так, он всячески избегал «показывать» ученикам исполнение той или иной пьесы (при том что в музыкальной педагогике этот метод обучения до сих пор играет важнейшую роль, особенно на начальных стадиях воспитания инструменталиста); если же ему и доводилось сыграть нечто в классе, то это делалось не на собственной виолончели Зигфрида Пальма, а на инструменте ученика [ibid., 129]. Отношение же Пальма к преподаванию техники правой руки за годы преподавательской деятельности существенно изменилось. Как уже было сказано, «правильно» вести смычок знаменитый виолончелист научился довольно поздно, благодаря наставлениям Майнар-

ди, — и как это часто бывает с неофитами, поначалу пытался заставить учеников копировать собственную постановку. Впоследствии, однако, мастер перешел на иную педагогическую позицию: переучивать студента лишь в тех случаях, когда выработавшаяся у того манера держать смычок явно препятствовала его дальнейшему техническому росту. Тут-то и обнаруживалось прирожденное красноречие Пальма, его способность рассуждать о деталях виолончельной техники сколь угодно долго.

Долгая специализация в области Новой музыки, по-видимому, лишь укрепила Пальма в тех воззрениях на виолончельное искусство, которые были привиты ему в детстве и в юности. Принципы, внушенные Пальму еще отцом, — ясность мышления, точность артикуляции, умение найти верные штрихи в каждом конкретном произведении — в сочинениях композиторов XX столетия оказались востребованы еще более, чем при интерпретации классического и романтического репертуара. Школой, необходимой для каждого виолончелиста, Пальм считал при этом исполнение классики; старинную же музыку он интерпретировал, по собственному признанию, с «некоторой романтизацией» [ibid., 138]. Представление о множественности исторических исполнительских школ Пальм отвергал категорически [ibid., 139], хотя сегодня мы и можем взять на себя смелость не согласиться с выдающимся исполнителем и утверждать, что вся его деятельность объективно вела к появлению ряда самостоятельных направлений в виолончельном искусстве.

Зигфрид Пальм — интерпретатор и пропагандист Новой музыки

В силу своих эстетических установок и благодаря академической школе Зигфрид Пальм включал в свой репертуар как произведения Новой музыки, так и общепризнанные классические шедевры (начиная от сочинений И. С. Баха и заканчивая музыкой поздних романтиков). Однако репутация «авангардного» виолончелиста сыграла свою роль, и в памяти потомков он навсегда останется именно как пропагандист нового искусства. Характерно, что в беседах с Михаэлем Шмидтом подробно обсуждаются контакты Пальма с композиторами послевоенного авангарда, вспоминаются премьеры самых заметных произведений этого направления, в то время как об особенностях интерпретации виолончелистом «классики» говорится гораздо меньше (тем не менее, по ходу разговора возникает немало интересных исторических деталей и рассуждений, касающихся исполнения классико-романтического репертуара).

Подобный подход, диктуемый журналистом, в целом оправдывает себя. В рассказах Пальма возникают колоритные детали бытования Новой музыки, которые необходимо сохранить для истории и соответствующим образом осмыслить. Причем часто оказывается, что самую богатую пищу для размышлений дают наиболее курьезные из воспоминаний виолончелиста.

Некоторые из описываемых эпизодов относятся к числу тех случаев, которые «нарочно не придумаешь». Ко многим новациям композиторов послевоенного авангарда не были готовы ни исполнители, ни публика. Исполнение Виолончельного концерта Д. Лигети в зале Миланской консерватории превращается в откровенный балаган. Пальм пытается выполнить пожелания автора и начать произведение еле различимым на слух звучанием («восьмикратным пиано») — в ответ кто-то из темпераментной и нетерпеливой итальянской публики во весь голос взывает к исполнителю: «Погромче, дружи-

ще!» [157, 92]; несколько последующих попыток исполнить начало концерта срываются приступами истерического смеха у публики и у артистов. Авангардный замысел Б.-А. Циммермана — заставить инструменталистов, исполнителей пьесы «Антифоны», зачитывать тексты на двенадцати языках как часть партитуры этого произведения — наталкивается на косность музыкантов: «наша обязанность — играть, а не разговаривать» [ibid., 64–65]. Арфистка, на долю которой выпало читать монолог Молли Блум (персонажа романа «Улисс» Дж. Джойса), наотрез отказалась произносить вслух «непристойный» текст — и это стало «спасительным выходом»: музыканты воззвали к архиепископу Фрайбургскому, а тот запретил исполнение спорного произведения своею властью [ibid., 64]¹⁴.

Отсылая интересующихся читателей за дальнейшими курьезами к переводу книги бесед, хочется заметить, что открывающаяся в них сторона Новой музыки, как правило, не освещается ни в энциклопедиях, ни в учебниках, ни в специальных курсах — возможно, потому, что ей не придается существенного значения. Пальм повествует о подобных эпизодах с присущим ему юмором, иногда не без огорчения¹⁵. Но сама ситуация видится ему скорее продуктивной: сочинения, относящиеся к Новой музыке, судя по его богатому опыту, привлекали концертную публику именно своей непредсказуемостью, неожиданностью возникавших по ходу исполнения эффектов и ассоциаций; а случавшиеся иногда курьезы были частью неформальной и припод-

¹⁴ Монолог Молли Блум (персонажа, ассоциировавшегося у Б.-А. Циммермана со звучанием виолончели) был использован также немецким композитором в «Реквиеме молодому поэту». Переводы текстов «Реквиема» и IV части «Антифонов» (в которой и вводится полиязычная текстовая композиция) см. в Приложениях к диссертации Н. В. Донцевой: [29, 278–299]. Проблему включения звучащего слова в современные инструментальные композиции разрабатывает в своих трудах В. О. Петров, см.: [72; 73].

¹⁵ «Антифоны» были исполнены вопреки воле автора с участием ансамбля певцов, специализирующихся на декламации в манере Sprechstimme.

нятой атмосферы, возникавшей при преподнесении аудитории новаторских опусов.

Умный музыкант-исполнитель мог легко превратить возможный скандал в фурор, направив восприятие слушателей в выгодное для себя русло. Иронические замечания Пальма о том, что не стоит предъявлять публике композиторов-авангардистов, склонных к пространным рассуждениям о сложных структурных замыслах своих сочинений [ibid., 88], — порождены практическим опытом музыканта. Зато простое обращение к аудитории: «Приготовьтесь, сейчас я буду тринадцать минут играть на виолончели, но вы не услышите ни одного привычного звука», — обеспечивало успех такому сложному и непривычному произведению, как *Nomos Alpha* Я. Ксенакиса [ibid., 89].

«Популизм», с помощью которого Пальм помогал многим слушателям установить контакт с Новой музыкой, вовсе не был дешевым. Публику он привлекал своим незаурядным мастерством, виртуозностью и артистизмом. Нетрудно поставить себя на место его аудитории и восхититься тем, как выдающийся музыкант на твоих глазах преодолевает многочисленные технические трудности, исполняет «неисполнимые партитуры», извлекает из инструмента неслыханные ни кем до сих пор звучания. Виолончель, к тому же, благодаря своим размерам, располагала к визуальному восприятию: исполнение Новой музыки Пальмом превращалось благодаря этому в своеобразное зрелище — особого рода «инструментальный театр».

Воспоминания Пальма говорят нам о том, что и он сам, и его публика воспринимали многие авангардные произведения как виртуозную музыкальную литературу. «Расширение» виолончельной техники привлекало к выступлениям музыканта широкую аудиторию; и даже «антивиолончельные» звучания, которые Пальм извлекал из своего почтенного инструмента, хорошо вписывались в обычную коммуникативную стратегию виртуозности —

направленную на то, чтобы поразить публику незнакомыми и невообразимыми эффектами [ibid., 88]. Заядлый спортивный болельщик, Пальм постоянно сравнивал свои музыкальные успехи с достижениями спортсменов, стремящихся ставить рекорды [ibid., 173]¹⁶. Но в соответствии с правилами музыкальной игры планку виртуозности устанавливал не он сам, а те авторы, с которыми Пальм находился в творческом контакте.

Автору этой диссертации хорошо знакома ситуация, в которой исполнитель современной музыки должен «просвещать» композиторов относительно возможностей своего инструмента — как уже использующихся в литературе, так и потенциальных. Пальм, однако, много раз категорически отрицал, что занимается чем-то подобным; он принципиально не сотрудничал с композиторами в процессе создания сочинений, никогда не изобретал новые приемы игры и звуковые эффекты [ibid., 86–87]. В свете уже сказанного о своеобразном традиционализме Пальма такие утверждения заслуживают, на наш взгляд, доверия. Пальм вел себя так же, как и многие виртуозы до него (если только они не были склонны к самостоятельному композиторскому творчеству): ждал, когда автор сочинения реализует собственные идеи, с тем чтобы исполнить всё написанное на концертной эстраде — какой бы сложной ни оказалась в результате виолончельная партия.

Вклад Пальма в популяризацию Новой музыки трудно переоценить. Но и для него самого период с середины 1950-х до середины 1970-х годов стал «звездным часом». Он первым адаптировался к сложностям Новой музыки — и не только чисто техническим, но и связанным, например, с особенностями нотации — и прекрасно освоился с ролью ее главного пропагандиста. Какие бы проблемы ни ставил перед ним нотный текст и как бы ни были сжаты

¹⁶ В то же время следует подчеркнуть, что Пальм был глубоким и чутким музыкантом, человеком высокой культуры. Некоторые его замечания — например, о том, что в первой части Виолончельной сонаты Циммермана уже присутствует музыка будущих «Солдат», со всем ее трагизмом [ibid., 63], — и сегодня воспринимаются как настоящие прозрения.

сроки на разучивание произведения, Пальм, опираясь на свой уникальный технический аппарат, был способен быстро освоить его и преподнести на концерте. Это умение и принесло виолончелисту заслуженную славу. Вместе с тем, положение в исполнительском искусстве быстро менялось, и уже к началу 1970-х годов у Пальма появляются серьезные конкуренты — например, Вернер Таубе, которому Х. Лахенман посвятил такой важный для истории новой виолончельной музыки опус, как «Pression» (1969) [ibid., 96]. В беседах же с Михаэлем Шмидтом, в последние годы своей жизни, Пальм не без удовлетворения отмечает, что произведения, казавшиеся в его время пределом технических трудностей, сегодня может исполнить едва ли не любой виолончелист из хорошего оркестра [ibid., 69].

К новому инструментальному искусству приспособилась и публика: сами по себе новые виолончельные эффекты уже не могут вызвать культурный шок [ibid., 174]. Однако Пальм, на пике своей карьеры, как раз и воспользовался всей уникальностью ситуации в исполнительском искусстве 1950-х — 1960-х годов. Артистизм, с которым он вводил слушателей в мир новых звучаний, а также свобода, с которой он владел новыми исполнительскими техниками, снискали ему мировое признание. И сегодня в некоторых западных трудах по истории виолончельного искусства прошлого века имя Зигфрида Пальма ставится в один ряд с именами Григория Павловича Пятигорского и Мстислава Леопольдовича Ростроповича. При всей нашей симпатии к немецкому виолончелисту подобная оценка представляется чрезмерно высокой; Пальм не был музыкантом самого высокого ранга, и не случайно его записи произведений классического репертуара не вошли в число образцовых. Но это не умаляет заслуг Пальма как исполнителя. Перефразируя слова, вынесенные в качестве эпиграфа к данной главе, можно сказать, что мало кто из его современников внес столь значительный вклад в развитие виолончельных техник и в пропаганду Новой музыки одновременно.

Зигфрид Пальм — музыкальный деятель

Административная карьера Зигфрида Пальма достойна не меньшего интереса, чем его путь артиста. В истории известно много случаев, когда выдающийся исполнитель становится почетным руководителем какого-нибудь благотворительного фонда, музыкально-педагогического заведения или театра — и выполняет при этом главным образом представительские функции [157, 106-120, 126-144]. Однако Зигфрид Пальм, насколько мы можем судить по его воспоминаниям, возглавляя многочисленные общества, музыкальные фестивали, культурные учреждения, всякий раз обладал реальной властью и выполнял огромный объем дел. Только исключительной работоспособностью этого выдающегося музыканта можно объяснить тот факт, что свои административные функции он осуществлял в годы с весьма насыщенным концертным календарем — свыше сотни выступлений [ibid., 130]. Впрочем, можно отметить и такую тенденцию: стремление занимать руководящие посты по-настоящему проявляется у Пальма лишь в 1970-е годы — то есть в тот период, когда он в силу отмеченных выше объективных причин стал утрачивать статус уникального исполнителя Новой музыки [ibid., 130].

Влиятельным музыкальным менеджером Пальм стал во многом благодаря случаю: назначение на пост директора Высшей школы музыки города Кёльна произошло для него совершенно неожиданно, Пальм узнал о нем из газет [ibid., 131]; причиной же, по которой вопреки всеобщим ожиданиям и чиновничьей субординации была выбрана кандидатура Пальма, оказалось покровительство влиятельного немецкого политика Йоханнеса Рау, друга и почитателя творчества виолончелиста. Рау не раз помогал Пальму и в дальнейшем [ibid., 130-131], но этот фактор уже не был определяющим для административной карьеры музыканта. Внезапно оказавшись на важном посту, виолончелист почувствовал тот же внутренний комфорт, который ощущал на

сцене перед публикой: руководство школой давало ему власть. И в этом смысле новый шаг Пальма по служебной лестнице был результатом сознательного выбора: в 1976 году виолончелист занимает престижнейший пост главного музыкального интенданта Немецкой оперы в Западном Берлине [ibid., 109], получая возможности оказывать колоссальное влияние на культурную жизнь всей Германии. 1976 год следует считать поэтому одним из самых важных рубежей в жизни Пальма, а период работы в оперном театре — одной из вершин всей его творческой судьбы. Отставка с поста интенданта в 1981 году была драматичной, но не сломила музыканта [ibid., 120]. На протяжении последующих двух десятков лет он с успехом занимает множество руководящих должностей, на которых работает во многих случаях одновременно. В нашем кратком жизнеописании мы указали только самые значительные из них; в книге бесед с Михаэлем Шмидтом Пальм вспоминает еще некоторые — но и ими список отнюдь не исчерпывается. И всё это совмещалось с выступлениями на сцене и активной педагогической деятельностью!

Столь успешным обретением себя на административном поприще Пальм, возможно, был обязан воспитанию и семейным традициям — недаром истории детства в его беседах отводится весьма значительное место. Достаточно вспомнить об успешном опыте сотрудничества Пальма-отца, социал-демократа по убеждениям и к тому же масона [157, 21], с властями Вупперталя при нацистском режиме, его умение отстаивать интересы музыки и собственного ребенка в крайне драматических обстоятельствах последних лет Второй мировой войны [ibid., 19-21], — чтобы понять, откуда у Пальма-сына проявились прекрасные дипломатические способности. Но мы не стали бы уделять столь большое внимание всем этим жизненным успехам музыканта, если бы они были только его частным делом. В реальности же власть была нужна Пальму не сама по себе; обладая ею, он получал мощные допол-

нительные возможности для того, чтобы продолжить миссию всей своей жизни: пропаганду Новой музыки.

Уже на посту директора ВШМ Кёльна он способствовал, насколько мог, внедрению современного искусства в образовательный процесс: пригласил к сотрудничеству Маурисио Кагеля, нашел применение своеобразным талантам Карлхайнца Штокхаузена, также работавшего в это время в школе [ibid., 135]. Перейдя на должность оперного интенданта, Пальм инициировал постановку в Западном Берлине опер ряда современных композиторов. Последняя из подобных премьер, «песенная опера» «Из Германии» всё того же Кагеля (1981), произведение уже скорее постмодернистское, чем авангардное¹⁷, вызвала недовольство части газетной критики и городского начальства [ibid., 116, 119], фактически предопределив скорую отставку Пальма.

Анализируя репертуарную политику Немецкой оперы в 1976–1981 годах, мы с сегодняшних позиций не найдем повода упрекнуть ее руководителя в эстетическом «экстремизме», в излишнем увлечении постановками спорных произведений. В качестве оперного администратора Пальм пользовался тем же самым «методом сэндвича», который прекрасно зарекомендовал себя в прежние десятилетия, когда виолончелист вводил сочинения представителей Новой музыки в свои концертные программы; суть этой методы, которой пользовался, к слову, не один лишь Пальм, проста: помещать необычные произведения среди признанных шедевров, работать на их контрасте [ibid., 88, 116].

Во всех своих качествах музыкант вводил — особенно на первых порах, пока публика находится в плену стереотипов, — новаторские опусы не вместо классических, а как дополнение к традиционному академическому репертуару. И если мы находимся на стороне Пальма, то должны констати-

¹⁷ Об этом произведении см. статью В. О. Петрова: [74].

ровать, что оперная публика оказалась в целом более консервативной, чем посетители инструментальных концертов. Имеет, однако, право быть услышанной и позиция противников этого музыканта, упрекавшего его не столько за авангардные постановки (приглашение Пальма на пост интенданта и имело, по-видимому, своей целью сделать репертуар Немецкой оперы более свежим и современным), сколько за неудачные премьеры некоторых традиционных оперных шедевров [ibid., 113]. Вспоминая глубоко задевшую виолончелиста остроту Бориса Пергаменщикова [ibid., 137], можно сказать, что всегда и повсюду вопрос стоял не о том, умеет ли Пальм преподносить Новую музыку, а о том, способен ли он исполнять обычный репертуар на высшем уровне.

Анализируя самые заметные среди новаторских постановок Немецкой оперы 1976–1981 годов, можно при желании обнаружить в их выборе и реализации художественные пристрастия интенданта театра, попытавшегося использовать те же коммуникативные стратегии, которые он применял, выступая в качестве виолончелиста с произведениями Новой музыки. Пальм, очевидно, хотел, чтобы зрители увидели сам музыкальный театр с новых, непривычных точек зрения, — тем самым снимались многие «табу» и преодолевались веками выработанные стереотипы. Например, приходя на представление оперы «Из Германии», зрители оказывались как бы не на самом представлении, а на его «генеральной репетиции», идущей преимущественно под рояль [ibid., 116, 117]. Главное и второстепенное («полноценное» представление и его репетиция) таким образом менялись местами, происходил типичный «разрыв шаблона» — что должно было, по замыслу Кагеля и Пальма, способствовать свежести восприятия и вместе с тем открывало слушателям такой оперный театр, которого они до сих пор не могли себе представить. Аналогии с тем, как на концертах 1950-х — 1960-х годов слушателям «заново» открывалась виолончель, на наш взгляд, напрашиваются сами собой.

Еще более очевидны они в случае с премьерной постановкой в 1979 году «Гибели Титаника» В. Д. Зиберта [*ibid.*, 117, 118], «большой оперы с салонным оркестром», — произведения, имевшего громкий успех не только в Западном Берлине (где она сохранялась в репертуаре в течение семи сезонов), но и, впоследствии, в ряде музыкальных театров мира (в том числе, в Лос-Анджелесе, Ренне, Фрайбурге и др.). Авангардная новизна этого произведения — не в стиле звучащей музыки, преимущественно джазовом, а в том, что зрители становились участниками фактически хэппенинга, сталкивались с такими реалиями музыкального театра, о которых имели представление лишь понаслышке¹⁸. «Разрыв шаблона» происходил вновь за счет своеобразного «перевертыша»: в данном случае «менялись местами» сцена и пространство под нею — второстепенное вновь становилось главным, и на этом строилась коммуникативная стратегия.

Таким образом, в тех немногочисленных постановках современных опер (тяготеющих уже скорее к эстетике постмодернизма, чем авангарда), которые Пальму удалось осуществить за годы руководства Немецкой оперой, прослеживается определенная тенденция. Продлись его пребывание на посту интенданта более продолжительное время, об этой тенденции можно было бы говорить с большей уверенностью. Но и имеющиеся в нашем распоряжении факты позволяют утверждать, что целью Пальма на посту оперного руководителя было выстроить новые — неформальные, не связанные накопившимися условностями — отношения с широкой публикой. Прибегая с этой целью к проверенному средству культурного шока, Пальм не посягал, однако, на устои музыкального театра, а хотел, скорее, «расширить» его образ в восприятии зрителей. Помимо идей Кагеля, получившего от того же Пальма

¹⁸ Прежде всего, это касается работы сценической машинерии. «Катастрофа Титаника» в этой опере оборачивается своеобразной катастрофой музыкального театра, с хаотическими силами которого соприкасаются зрители. Краткое, но очень живое описание спектакля можно найти в переводе бесед с Зигфридом Пальмом в Приложении к диссертации.

в кёльнской ВШМ площадку для экспериментов, его, очевидно, вдохновляли идеи близкого друга и одного из любимых композиторов Б.-А. Циммермана, и прежде всего его утопический проект реформы музыкального театра¹⁹. Не углубляясь в мир циммермановских идей, отметим лишь непреднамеренно возникающую игру слов: понятий *Cello totale*, введенного К. Пендерецким для некоторых из его авангардных виолончельных пьес, и «тотального театра» Б.-А. Циммермана: в обоих случаях подразумевается радикальное *расширение* представлений публики о хорошо известных и привычных ей вещах.

¹⁹ Основные статьи Циммермана, касающиеся реформы соответственно оперы и балета, переведены на русский язык и отчасти прокомментированы, см.: [93; 94; 95; 28; 36].

Зигфрид Пальм — рассказчик

Кроме кратких и дельных исполнительских указаний, помещенных в приложении к сборнику «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки» (их подробный анализ будет представлен в третьей главе диссертации), Зигфрид Пальм не оставил каких-либо предназначенных для публикации литературных текстов. Зато все доступные нам интервью и беседы с выдающимся виолончелистом характеризуют его как мастера устного жанра, разговорчивого человека, обладателя замечательного чувства юмора. Переводя на русский язык сборник «Capriccio für Siegfried Palm», мы старались сохранить замечательные особенности его непринужденной речевой манеры, как сохранили ее и редакторы издательства ConBrio, подготовившие сборник к печати.

При этом нами двигало не только стремление к достоверности. Есть основания полагать, что воспоминания Пальма выдержаны в «легком жанре» неспроста, не только в силу прирожденного оптимизма и жизнелюбия виолончелиста. Стремление автора отправить читателей «за кулисы» Новой музыки в чем-то сродни экскурсиям посетителей оперного театра на генеральную репетицию «под рояль» или в помещение со сценической машинерией, расположенное под сценой. Забавные случаи, которые рассказывает Пальм, серьезные истории Новой музыки могут не без основания счесть малозначительными и к тому же не всегда заслуживающими доверия. В наших комментариях к переводу указан ряд неточностей рассказчика; дальнейшая проверка фактов может выявить и еще некоторое их количество. Однако для тех читателей, которых еще только предстоит заинтересовать Новой музыкой, беседы с Зигфридом Пальмом могут оказаться бесценной находкой. Книга блестяще справляется с функцией популяризации Новой музыки, но вместе с тем несет, возможно, и некое «послание» для посвященных.

Анекдоты, которые Пальм рассказывает про себя и про свое окружение, можно воспринимать и словно некие притчи. Рассмотрим конкретный пример: историю про то, как двенадцатилетний Зигфрид Пальм, участвуя в исполнении Пятой симфонии Бетховена под руководством Ханса Кнаппертсбуша, допустил чудовищную ошибку: увлеченный прекрасной музыкой, он продолжил играть во время генеральной паузы. По окончании исполнения мальчик приходит в замешательство, строгий наставник-папаша — в неопишную ярость, оркестранты же боятся улыбнуться (!). Юный Зигфрид отправляется к знаменитому земляку в дирижерскую комнату, словно на казнь. Ответ Кнаппертсбуша (реальный, или приукрашенный мемуаристом) настолько хорош, что в данном случае мы нарушим обязательство не цитировать перевод книги: «Ты знаешь, — сказал мальчику прославленный маэстро, — это так красиво звучало, что ты, я думаю, можешь сыграть так еще раз, если подвернется случай. Играй так и дальше; это было невероятно красиво». История, достойная пера Джона Кейджа! (Только последний изложил бы ее чуть более афористично.) Фигура же отца, «вскипевшего от такого известия еще больше», достойна фрейдистского анализа [ibid., 23].

Уже подчеркивалось, что Зигфрид Пальм прошел суровую и консервативную (особенно в годы учения у отца) виолончельную школу. Его технический аппарат считался в свое время совершенным, а сам он стремился поставить «рекорды» в игре на инструменте. Послание же его книги читателям, если попробовать его сформулировать, состоит в том, что музицирование доставляет всем его участникам удовольствие, и какие бы серьезные и сложные идеи ни были заложены в сочинении, подлинная музыка несет в себе радость — будь это музыка Моцарта [ibid., 106], любовь к которой Пальм под-

черкивает особо, или вступление к опере Вагнера «Тристан и да»²⁰ [ibid., 108].

С детства познавший трудные будни музыканта-виртуоза, Пальм более всего ценил в искусстве атмосферу праздника. Рассказ виолончелиста о его конфликте с Хельмутом Лахенманом (к истолкованию которого мы еще вернемся) вряд ли содержит всю правду о реальных разногласиях двух выдающихся музыкантов. Скорее, он символичен: Лахенман (буквально «смеющийся человек»), ради реализации некоего собственного замысла, призывает Пальма играть так, словно тот испытывает страдание, — на этом фоне особенно эффектно звучат финальные слова рассказчика: «сидя за виолончелью, я всегда улыбаюсь...» [ibid., 96].

²⁰ Сказанное не означает, разумеется, того, будто Пальм любил исключительно веселую музыку. Например, его несколько не отталкивал крайний трагизм поздних сочинений Циммермана, который виолончелист хорошо ощущал и осознавал.

Эстетические взгляды Зигфрида Пальма

Вопрос об эстетике творчества Зигфрида Пальма уже был затронут с разных сторон в предыдущих пунктах этой главы. Остается лишь обобщить сказанное и добавить некоторые наблюдения.

Выдающийся виолончелист был сыном своего времени и разделял некоторые модернистские взгляды на искусство. Так, он считал, что из музыки прошлого исполняться должны лишь величайшие шедевры. В его представлении судьба произведения в некотором роде аналогична судьбе музыканта-исполнителя: в музыке выживает сильнейший, а те, кто не выдержал конкуренции, не достойны ни сочувствия, ни внимания. Произведения он уподобляет живым организмам, которые пробивают себе дорогу в жизнь, иногда сразу, иногда преодолевая препятствия: у каждого произведения своя судьба, а наиболее достойные потом уже развиваются сами, надолго прославляя своего творца [157, 82].

Нет смысла доставать из архивов творения прошлых столетий: «Существует достаточно современной музыки, которая должна исполняться». Но чтобы талантливые, жизнеспособные произведения сами завоевали себе право на существование, им надо дать шанс — то есть сыграть их хотя бы один раз. Долг исполнителя, по Пальму, — непременно дать произведениям возможность сразу увидеть свет, какими бы они ни были, — вне зависимости от отношения исполнителей к их эстетике и к их авторам, и даже в том случае, когда исполнение обречено на неуспех у слушателей²¹ [ibid., 82].

У продукта композиторского творчества есть некая «объективная» ценность, не зависящая от восприятия слушателей и от культурно-

²¹ «Я хочу, чтобы над композитором свершилось правосудие» («I want to do justice to the composer»), — говорит Пальм в интервью Тиму Янофу для сайта Всемирного общества виолончелистов [130].

исторических обстоятельств. Исполнитель, вынося сочинение на сцену, выступает как бы в роли эксперта: он помогает «установить» ценность произведения, определяет его последующую судьбу. Одним из существенных факторов художественного эксперимента является публика: она может либо сразу признать «новую музыку»²², либо сделать это спустя некоторый временной промежуток, либо отвергнуть плод неудавшегося эксперимента навсегда. Настоящий исполнитель всегда умнее и опытнее публики, он знает ее реакцию, может ее прогнозировать и воздействовать на нее; ему известны способы преподнести произведение так, чтобы оно непосредственно дошло до адресата в своем лучшем виде. Успех новой музыки у публики — его главная цель. А зависит этот успех не только от тонкостей интерпретации, но и от того, насколько исполнитель способен выстроить концерт в расчете на данную аудиторию [ibid, 88-89, 172-174].

Жизнеспособность произведения, согласно Пальму, описывается в категориях «юмора» (Humor) и «скучной музыки» (langweilige Musik) [ibid., 89]. «Юмор» в данном случае — понятие, связанное не со смехом и весельем, а скорее с искрометностью идеи и с живостью, артистичностью ее воплощения²³. Интересно очертить тот круг музыкальных явлений и авторов, несимпатичных Пальму.

Так, обращает на себя внимание сложное отношение Пальма к вагнерианскому направлению в позднем романтизме. Музыкае самого великого композитора он отдает должное, особенно восхищаясь чувственностью «Тристана и Изольды»; однако по всему заметно, что оперы Верди, как произведения

²² Обратим внимание на то, что термин *Neue Musik* используется Пальмом не только как обозначение определенного направления в искусстве XX века, но и как указание на пьесу, относящуюся к этому направлению. В подобных случаях перевод вынужденно оказывается громоздким, например: «произведения композитора, представителя Новой музыки».

²³ «Это преступление — быть скучным или играть скучно на сцене», говорит Пальм в одной из бесед с Михаэлем Шмидтом [157,90].

музыкального театра, ему гораздо ближе и интереснее. Но уже «Просветленная ночь» Шёнберга — это «плохой “Тристан”» [ibid., 108–109]; достается и исполнителям, у которых знаменитое вступление к «Тристану» звучит «с тупой серьезностью». На фоне похвал многим композиторам, представляющим Новую музыку, явным диссонансом выделяется невысокая оценка творчества П. Булеза. Среди уважительных (хотя и не восхищенных) высказываний о К. Штокхаузене²⁴ Пальм находит место для остроты, высмеивающей «прозрение» великим композитором «единственной истинной религии», в которую все дармштадтцы должны были обратиться [ibid., 143]. Да и о Дж. Кейдже виолончелист отзывается предельно кратко [ibid., 94], преклоняясь перед «феноменом» этого человека (но, что характерно, не перед его музыкой или философскими идеями). С откровенной неприязнью Пальм говорит лишь о Л. Ноно [ibid., 94], причем содержательное объяснение эстетических расхождений подменяется констатацией политических разногласий. О личном конфликте Пальма с Х. Лахенманом было сказано выше.

Сам виолончелист не пытается систематизировать свои музыкальные симпатии и антипатии, на которые могли влиять, к тому же, и личные мотивы, и не имеющие непосредственного отношения к музыке идеологические факторы. Однако тенденция всё же прослеживается: Пальм отрицательно относится к таким направлениям в искусстве, в которых религиозные, философские, идеологические или же технологические аспекты начинают подавлять элемент эстетической игры — тот самый «юмор», благодаря которому музыкальное искусство и является столь увлекательным и притягательным. Подобный взгляд на сущность искусства не является достоянием одного лишь Пальма: в той или иной степени он присущ большинству концертирующих музыкантов.

²⁴ В частности, Пальм сохраняет объективность в оценке известного личного конфликта Штокхаузена с Циммерманом (подробнее о нем см. [29, 71–86]) и не встает в нем на сторону своего близкого друга.

Специфичность ситуации Пальма состоит лишь в том, что, будучи одной из самых заметных фигур Новой музыки в Германии, он не изменил этой вполне традиционной позиции. И в основе его неприятия творчества некоторых лидеров музыкального авангарда (в одних случаях целиком, в других — только отдельных сторон их творчества) лежат всё-таки не личные мотивы и не вкусовые пристрастия — в этом отношении Пальм весьма терпим и, можно даже сказать, «всеяден» — а именно эстетические разногласия.

Конфликт с Лахенманом, которому Пальм придавал, по-видимому, принципиальное значение, в этой связи заслуживает дальнейшего осмысления [157, 96]. 1970 год, к которому он, очевидно, относится, можно считать одним из рубежных в судьбе Зигфрида Пальма (наряду с 1972 и с 1976 годами)²⁵. Лахенман был не намного моложе Пальма: разница в возрасте составляла всего восемь лет (а разница в возрасте, например, со Штокхаузеном была еще на один год меньше). Однако в своей так называемой конкретной инструментальной музыке — в том, что касается отношения к инструментам и палитры извлекаемых из них звучаний, — он пошел гораздо дальше тех композиторов, с которыми Пальм сотрудничал в 1950-е и в 1960-е годы. Вполне возможно, что маститого виолончелиста отпугнул радикализм, с которым Лахенман подходил к его инструменту (и с этих пор из «авангардиста» Новой музыки Пальм стал превращаться в ее заслуженного «классика»). Не исключено также, что виолончелиста оттолкнуло и само отношение композитора к музицированию, выходящее за пределы «опусной музыки»: Лахенман ставит акцент не на самом звуковом результате, а на том, как звук производится, — и тем самым разрушает привычную для концертного исполнительства иерархию²⁶.

²⁵ Волею судеб 10 августа 1970 года в своем доме во Фрехене свел счеты с жизнью Бернд-Алоис Циммерман.

²⁶ Аргументацию этого тезиса см. в статье Тани Орнинг: [140].

Глава 2.

Расширенные техники игры на виолончели в XX веке: опыт систематизации

Одной из главных особенностей современной ситуации в исполнительском искусстве является дифференциация по историко-стилевому принципу, затрагивающая игру на всех без исключения инструментах. Если раньше музыканту для профессиональной подготовки было достаточно освоить классическую школу, то сегодня наблюдается специализация исполнителей в различных исторических стилях: кто-то играет преимущественно старинную музыку, кто-то отдает предпочтение современному репертуару, существуют и исполнители-универсалы. Соответственно, сложились особые школы исполнительства: барочная (основывающаяся на изучении исторических документов), академическая (сформировавшаяся в классико-романтическую эпоху). Очевидно, что к настоящему моменту благодаря множеству экспериментов, нацеленных на поиск новых, превосходящих «традицию», выразительных средств, можно говорить о современном направлении в исполнительском искусстве — совокупности приемов игры на академических музыкальных инструментах, расширяющих арсенал классической техники.

Новые инструментальные приемы уже давно перестали быть чем-то маргинальным. На нынешнем этапе развития исполнительства необходимо научное осмысление накопленного опыта и формирование методической базы, подобной той, что сложилась в классической школе. Для всех академических инструментов сформировался набор «нетрадиционных» приемов, которыми пользуются композиторы. Требуется исследовать выразительный эффект каждого подобного приема, технологию и акустические градации его исполнения. В рамках этой главы мы попытаемся систематизировать опыт

современного виолончельного искусства, представив расширенные техники игры как естественный этап исторической эволюции инструмента.

Техника игры на музыкальных инструментах находится в постоянном развитии; процесс расширения возможностей инструментов находит отражение в корпусе вспомогательной литературы, составленной исполнителями; по ней мы можем судить об особенностях инструментальной техники в рамках того или иного исторического стиля.

Интенсивное развитие виолончельной техники происходило в период с середины XIX по середину XX веков: позиция ставки в левой руке, «прыгающие» штрихи *staccato*, *spiccato* в правой²⁷ и др. — всё это формировало технологическую базу и методологию, которые основаны главным образом на позднеромантической традиции; ими мы пользуемся и по сей день.

Многие пособия для развития виртуозной техники, созданные начиная с середины XIX века, по-прежнему широко применяются в педагогике. Здесь нельзя не упомянуть такие хрестоматийные опусы, как сборники этюдов К. Грюцмахера, Д. Поппера, каприсы А. Пиатти, упражнения О. Шефчика и Б. Космана, хорошо знакомые каждому виолончелисту²⁸. В XX веке методические издания в основном сохраняют свою направленность на развитие позднеромантической, «традиционной» техники. Исключение составляют монография Каролин Босанке «Тайна жизни виолончельных струн», посвященная флажолетам [109]²⁹, и хрестоматия Зигфрида Пальма «Этюды к исполнению Новой музыки» [142], составленная из пьес композиторов по-

²⁷ Подобное развитие техники правой руки стало возможным благодаря тому, что в начале XIX столетия виолончель поставили на шпиль, а смычок приобрел ту изогнутую форму, которую он сохраняет и ныне.

²⁸ Эволюцию техники на протяжении указанного периода на основе методической литературы, сборников этюдов и т. д. проследила в своей монографии и других трудах Валери Уолден [175; 176].

²⁹ Ценность исследования Босанке для виолончелистов состоит в способе подачи материала: от теоретического объяснения природы различных видов флажолетов с иллюстрирующими нотными примерам — к развернутым упражнениям на отработку каждого из видов.

слевоенного авангарда. Последняя напоминает, по сути, сборник оркестровых трудностей и посвящена освоению новых средств выразительности: виртуозным приемам, графической нотации и т. п.³⁰

Из аналогичных ресурсов для других струнных инструментов лаконичностью и точностью изложения информации отличается сборник Гарта Нокса для альты, в котором при помощи упражнений разрабатываются восемь наиболее распространенных в современном композиторском письме приемов: *sul ponticello*, *sul tasto*, *glissando*, *pizzicato*, *tremolo*, флажолеты, четвертитоны, использование альтернативных углов игры смычка (*bow directions*) [135]. Подобные приемы осваиваются обычно в процессе работы над современным произведением — пособие же Нокса предоставляет возможность их освоения на методическом материале.

В работе «Современный контрабас» Бертрам Турецки призывает исполнителя к собственным экспериментам по расширению сферы применения традиционных техник — в особенности контрабасового пиццикато — за счет других стилей, например виртуозного джазового, в котором диапазон использования данного приема неизмеримо шире [167]. Вместе с тем создание пособий по расширенным техникам — задача весьма непростая, и выполнить ее идеально пока никому не удавалось. Так, в известном издании Патриции и Аллена Стренджей [164] описание одного и того же приема нередко повторяется в разных главах, что, впрочем, почти неизбежно при детальной систематизации — к примеру, перкуссионные эффекты используются как в правой, так и в левой руке, а некоторые техники, не вписывающиеся в предложенную авторами классификацию, им приходится рассматривать отдельно.

В условиях недостатка литературы, посвященной способам освоения новейших технических сложностей, ее функцию отчасти берут на себя гиды по нотации, в которых расшифровка графических знаков сопровождается

³⁰ Подробный анализ этой хрестоматии представлен в следующей главе диссертации.

указаниями по исполнению того или иного приема [147; 162]. Хотя подобные издания адресованы в первую очередь композиторам, исполнителям также приходится обращаться к ним за информацией.

Описанные в этом разделе диссертации приемы отражают современное состояние композиторского письма для виолончели. Обобщая накопившийся материал (от послевоенного авангарда до наших дней), мы показываем, что в одних случаях новые техники и приемы звукоизвлечения являются продолжением традиционных (это относится к экстремальным вариантам *sul tasto*, *sul ponticello* и пережима, «воздушным звукам» — перечисленные приемы вызывают изменение трех показателей: нажим смычка, скорость ведения и игровая точка), в других же случаях приемы возникают в результате освоения новых возможностей инструмента (мультифоника, четвертитоны, особые эффекты, возникающие при пережиме и т. п.).

Известные ныне расширенные техники — лишь «верхушка айсберга»; их потенциал предполагает развитие. Дальнейшее теоретическое осмысление виолончельной техники как континуума, объединяющего традиционные и современные приемы в едином пространстве технических возможностей, требует акустических исследований и экспериментов исполнителя на своем инструменте. Оно должно включать систематизацию зависимости звучания от параметров приема, подобную той, что существует в классической методике (чтобы звук был ярче, надо переместить игровую точку к подставке и т. п.) и в пособиях по современным техникам, предназначенных для других инструментов — прежде всего для деревянных духовых. Применительно к последним подобный подход впервые разрабатывается в работе Бруно Бартолоцци [106], где описывается исполнение мультифоники и микротонов³¹. Продолжателем Бартолоцци в практической плоскости стал флейтист и ком-

³¹ Под воздействием книги Бартолоцци Артуром Бенаде были проведены исследования, касающиеся возможностей использования мультифоники и микрохроматики на деревянных духовых (что отразило тенденции в развитии новых техник середины прошлого века; см.: [107]).

позитор Роберт Дик [117]. Самое ценное в его работе — материал здесь подается так же, как это делается в классической инструментальной школе. Из соответствующих примеров и упражнений видно, каковы выразительные возможности каждого приема и каков его диапазон (динамический, тембральный и т. п.) — что позволяет отрабатывать прием в привычном для исполнителя формате³².

В этой главе на основе накопленного опыта систематизации³³ предлагается по возможности полный каталог современных приемов игры на виолончели, учитывающий акустическую природу каждого из них. При этом мы не будем углубляться в детальное рассмотрение малоупотребительных на данный момент видов расширенной техники, которые требуют специального исследования акустических возможностей инструмента (в том числе самим исполнителем); к таковым относятся, в частности, мультифоники и андертоны. Здесь же рассматриваются репертуар, в котором используются новые приемы игры и способы (а также степень стандартизации) их обозначений.

Приемы игры на виолончели по традиции будут подразделены на технику левой и правой рук. В первой группе речь пойдет обо всех видах флажолетов (натуральных и искусственных — квартовых, терцовых, квинтовых) и четвертитонах; оба вида техники широко применяются в современной композиторской практике. Кроме того, в настоящее время получили новое развитие и такие вполне традиционные виды техники, как глиссандо, вибрато и двойные ноты: эти приемы значительно модифицировались и диапазон их

³² Общемировую тенденцию можно проследить и в отечественной литературе, где немногочисленные пока пособия по расширенным техникам обращены к исполнителям на деревянных духовых инструментах (см., напр.: [57]). Как уже отмечалось, относительно скромное место отведено струнно-смычковым в публикации Н. Хруста [92].

³³ Непосредственным образцом для нас послужил каталог расширенных техник для различных инструментов, составленный Гарднером Ридом [147], который отличается разумной простотой систематизации. Взяв за основу данную систематизацию, мы излагаем материал более подробно, уделяя внимание градациям каждого из приемов и акустической природе последних.

выразительных возможностей существенно расширился. Потребность же обогащения техники правой руки прежде всего связана с поиском уникальных тембров, свойственных лишь струнным. Здесь речь пойдет о таких приемах, как *sul tasto* — *sul ponticello*, *flautando*, а также техниках пережима и «воздушного шума» (*air noise*).

Расширенные техники левой руки

1.1. Флажолетная техника

Флажолетная техника используется в инструментальной практике уже на протяжении двухсот лет. Флажолеты — как искусственные, так и натуральные — можно встретить в музыке Н. Паганини, а также в виртуозных каприсах А. Пиатти; в 25 этюдах высшей сложности Д. Поппера последний этюд посвящен флажолетам. Этот вид техники повсеместно встречается в позднеромантическом «золотом» виолончельном репертуаре — в концерте No. 1 a-moll К. Сен-Санса, в концерте h-moll А. Дворжака и др. Но там флажолеты используются для расширения тесситурного охвата, а не в качестве собственно акустического эффекта или тембровой краски.

Под флажолетом понимают тон, звучание которого образовано посредством частичных колебаний струны; его тембр значительно отличается от «обычного» тона. Флажолеты извлекаются посредством прикосновения пальцем к той точке, которая соответствует половине, трети, четверти и т. д. струны, что подразделяет волну колебания струны на две, три, четыре и т. д. части соответственно. Кроме натуральных, можно извлечь и искусственные флажолеты. Для этого надо прижать струну в таком месте — т. е. укоротить ее настолько, чтобы желаемый флажолет находился в ряду обертонов выбранного звука; собственно высота тона флажолета определяется точкой ка-

сания полуприжатого пальца (который может отстоять на терцию, кварту, квинту, октаву от прижатого). Флажолеты лучше звучат на толстых струнах, чем на тонких, и на простых — чем на витых.

Натуральные флажолеты

Флажолеты хорошо знакомы исполнителям по традиционному репертуару, однако в классической виолончельной литературе редко требуется что-либо другое, кроме взятия второго, третьего или четвертого натуральных флажолетов, или искусственных квартовых флажолетов, звучащих на две октавы выше тона прижатого пальца. Каролина Босанке в упомянутой выше монографии «Тайная жизнь струн» предлагает упражнения на все виды флажолетной техники по ходу описания физических и акустических градаций и происхождения каждого вида. Залог владения этой техникой — хорошее знание грифа и умение «активизировать» звучание флажолета в тех или иных узлах волн колебания струны (проводя смычок ближе к подставке и с достаточной скоростью, чтобы флажолет сразу откликнулся на атаку). Деление струны на равные части дает, как это хорошо известно, следующий ряд:

Пример 1.



Ряд приведен для струны *до*, включая основной тон; теоретически он продолжается до бесконечности, но на практике редко используется далее восьмого узла колебания струны (для струны *до* — это флажолет *до*, отстоящий от основного тона вверх на четыре октавы). Положение основных употребительных флажолетов на струне («на грифе») необходимо знать, поскольку в этом случае есть возможность выбора, играть ту или иную ноту

флажолетом или прижатым пальцем. Каждый флажолет (кроме октавного, извлекаемого на середине струны) может исполняться в двух или более точках касания; иногда выбор может осуществляться самостоятельно, в других же случаях композитор указывает нужный узел колебания струны.

Если высота флажолета совпадает с высотой взятого в той же точке струны «обычного» тона, то его запись осуществляется как обычно, но с нулем наверху, обозначающим, что палец должен не прижимать струну, а лишь касаться ее (римской цифрой принято обозначать струну, на которой исполняется флажолет):

Пример 2.



Если же флажолет по высоте отличается от тона, извлекаемого прижатым пальцем, тогда нотация имеет следующую форму (возможна запись и без верхней строки):

Пример 3.



В последнее время в нотации флажолетов иногда используются также заштрихованные ромбы (ноты), что более удобно для обозначения ритма.

Искусственные флажолеты

Вопреки названию, в искусственных флажолетах нет ничего «искусственного»: название означает, что флажолет извлекается не на открытой струне, а на укороченной; прижатие струны изменяет ее фундаментальный тон и, соответственно, состав обертонов. Искусственные флажолеты извлекаются двумя пальцами: один прижимает струну на заданной высоте, создавая новый обертоновый ряд, другой же касанием активизирует тот или иной узел колебания в образовавшемся отрезке. Когда струна прижимается большим пальцем (если речь идет о виолончели или контрабасе — в позиции ставки), доступными становятся узлы, которые находятся под третьим и четвертым пальцами. Наиболее употребительными являются квартовые флажолеты: точка касания расположена на грифе на расстоянии кварты от прижатого тона, а результирующий тон звучит на две октавы выше него. Также используются квинтовые и терцовые флажолеты, для извлечения которых палец касается струны на расстоянии, соответственно, чистой квинты или большой/малой терции от прижатого тона. Результирующие тоны при квинтовом флажолете звучат на октаву выше ординарного тона в точке касания пальца, при большетерцовом — на две октавы, и при малотерцовом — на большую терцию через две октавы:

Пример 4.



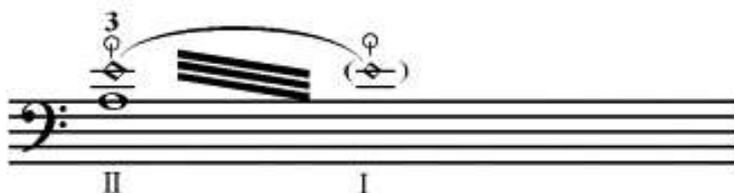
Флажолетные трели

Флажолеты сами по себе, флажолетные тремоло и трели создают различные акустические эффекты, которые широко применяются композитора-

ми, в частности в технике спектрализма; также употребительны различные виды флажолетной техники в сочетании с тембральными приемами *overpressure* (пережима) и *sul ponticello*.

Существует множество вариантов трелей с использованием флажолетов: между открытой струной и флажолетом, двумя соседствующими на грифе флажолетами; трель между прижатым и полуприжатым пальцами в случае искусственного флажолета, между прижатой и полуприжатой высотой в точке узла колебания струны³⁴ и многие другие. Также используется флажолетное тремоло, в том числе — между одинаковыми высотами, взятыми различной аппликатурой, что обеспечивает игру тембров:

Пример 5.



При исполнении трелей важно слегка артикулировать пальцем левой руки взятие флажолета и найти правильную степень легкого касания, а также отыскать верную игровую точку смычка, находящуюся ближе к подставке.

Флажолетные глиссандо

Натуральные флажолеты

Глиссандо вдоль струны полуприжатым пальцем использовалось уже в самом начале прошлого века. Глиссандо по натуральным флажолетам, как в сонате d-moll для виолончели и фортепиано соч. 40 Д. Шостаковича (знаменитое глиссандо во II части по натуральным флажолетам), получается при скольжении касающегося пальца левой руки вдоль обозначенного по высоте

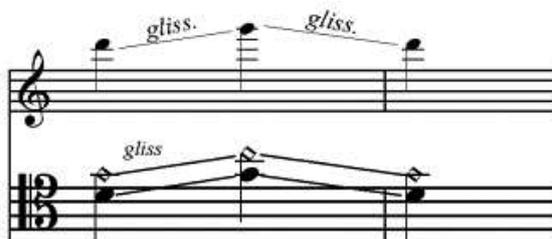
³⁴В такой трели участвуют два тона одинаковой высоты, но разных тембров.

отрезка струны. Подобное воздействие на струну — посредством скольжения полуприжатого пальца — заставляет звучать все флажолеты; композиторы зачастую ограничиваются определенным отрезком струны с нужным рядом обертонов. Способов записи глissандо по натуральным флажолетам как минимум два. Иногда просто фиксируются лишь те определенные высоты, между которыми осуществляется глissандо, но бывает, что выписываются и все звучащие тоны.

Искусственные флажолеты

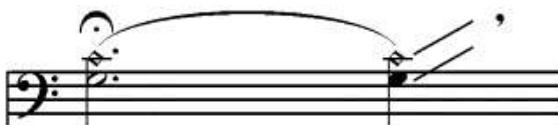
Наиболее применительный тип глissандо с использованием искусственных флажолетов — глissандо с неизменным интервалом между прижатым и полуприжатым пальцами:

Пример 6.



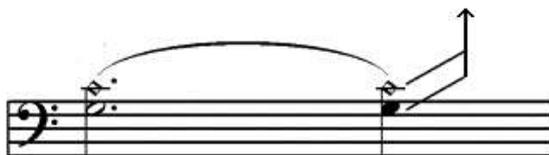
Конечная точка — тон, куда приходит глissандо, — выписывается не всегда; подразумевается, что глissандо заканчивается на неопределенной высоте:

Пример 7.



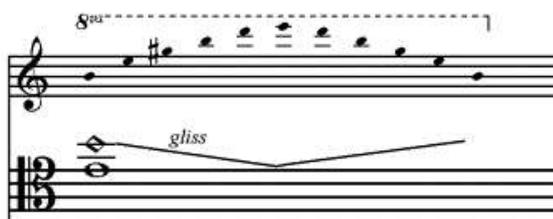
Встречаются также стрелки в конце глиссандо — указание исполнить резкий свистящий взлет к наивысшей из возможных высоте в конце глиссандо:

Пример 8.



Еще один вид глиссандо — прижатый палец остается в позиции, а глиссандо осуществляется полуприжатым пальцем:

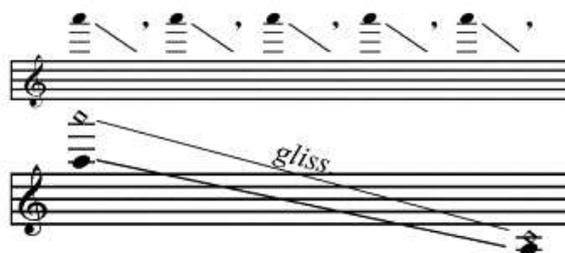
Пример 9.



Последний тип глиссандо — *seagull effect* («эффект чайки»). Самый знаменитый его пример — в виолончельной партии сочинения Дж. Крама для трех исполнителей в масках «Голос кита» (*Vox Balaenae*, 1971; в первой вариации *Archeozoic*). Извлекается искусственный флажолет в верхней позиции на струне *ля*: под прижатым пальцем — *ля*, под полуприжатым — *ля* октавой выше. Глиссандо производится сверху вниз с неизменным расстоянием между пальцами, при этом интервал между фундаментальным тоном и тоном точки касания по мере движения левой руки к нижним позициям уменьшается: флажолет *ля*, который в начале глиссандирования был взят как октавный, становится затем квинтовым, квартовым и т. д., оставаясь на той же высоте;

таким образом, глиссандо осуществляется как бы между повторениями одного и того же звука:

Пример 10.



Флажолеты в технике пиццикато

Флажолеты нечасто исполняются пиццикато; натуральные флажолеты звучат при этом ярче и отчетливее, чем искусственные, но в обоих случаях уровень динамики невысок.

В целом, чем ниже струна, тем легче извлечь флажолет. Натуральные флажолеты с большей отдачей звучат в точках касания (узлах колебания струны), расположенных ближе к подставке, искусственные же — напротив, когда фиксированный тон находится в более низких позициях.

Сразу после взятия пиццикато правой рукой важно освободить струну пальцем левой руки — тогда флажолет не гасится.

Искусственные флажолеты не обладают такой же отдачей как натуральные; время угасания тона значительно короче. Необходимо следить, чтобы после взятия флажолета прижатый палец оставался прижатым, а полу-прижатый легко отпустил струну, позволив звучать флажолету.

Примеры из партитуры

Хороший пример применения искусственных и натуральных флажолетов — партия виолончели в сочинении Ф. Ромителли *Professor Bad Trip: Lesson 1* (1999) для восьми исполнителей и электроники³⁵:

Пример 11.

The image shows a musical score for a cello part, consisting of three staves. The first staff is in bass clef and begins at measure 5. It features a trill starting on a note, with an annotation 'gliss. arm. sul sol' and an arrow pointing to the trill. Below the staff, there are dynamic markings 'pp' and 'sf'. The second staff is in treble clef and begins at measure 8. It also features a trill and has 'pp' and 'sf' markings. The third staff is in treble clef and begins at measure 11. It features a trill and has 'sf' markings. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings like 'pp' and 'sf'.

Здесь применяются натуральные и искусственные (квартовые, терцовые) флажолеты, а в т. 13 — флажолетное глissандо к самой высокой ноте, которая обозначается стрелкой.

Флажолетные трели фигурируют в цикле финского композитора Кайи Саариахо (Saariaho) «Сентябрьские бабочки» (*September Papillons*) для виолончели соло (2000).

³⁵ Фаусто Ромителли (Romitelli; 1963–2004) — итальянский композитор, ученик Ж. Гризе, сотрудник лаборатории IRCAM.

Пример 12.

Dolce, leggero, libero

Пьеса начинается с трели между полуприжатыми фа-диезом и до-бекар, которые дают соответственно высоты до-диез и ми-бекар.

Еще один пример применения разнообразных флажолетных трелей — пьеса М. Балтера³⁶ *Memoria* для виолончели соло (2008). Уже в первых тактах звучат различные их комбинации: между открытой струной и прижатым пальцем, между открытой струной и натуральными и искусственными флажолетами:

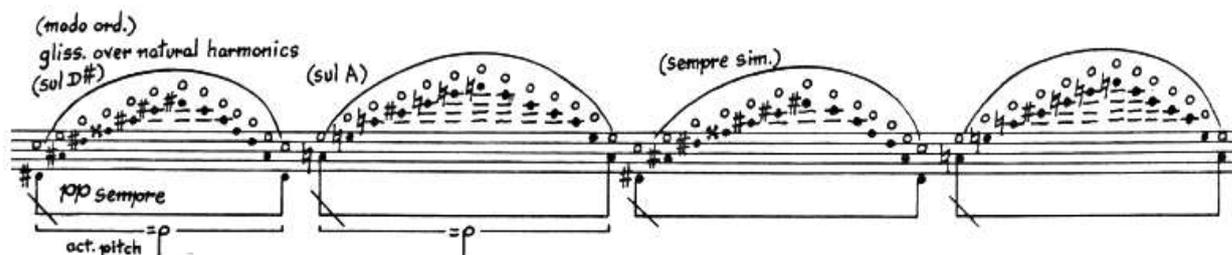
Пример 13.

Глиссандо вдоль струны по натуральным флажолетам, как уже было упомянуто, встречаются во II части сонаты d-молл Д. Шостаковича. С глиссандо вдоль открытой струны по натуральным флажолетам начинается вто-

³⁶ Маркос Балтер (Balter, р. 1974) — американский композитор бразильского происхождения. Его электронные и акустические сочинения носят черты спектрализма и постминимализма и характеризуются сложной ритмикой

рая вариация *Paleozoic* из «Голоса кита» Дж. Крама (вдоль струны *d*, которая перестроена на *dis*):

Пример 14.



В начале же первой вариации *Archeozoic* появляется *seagull effect* — это один из первых случаев использования подобного приема в виолончельной партии (он был подробно рассмотрен выше):

Пример 15.

Флажолетная техника не только значительно расширяет тесситуру виолончели, но и создает богатую тембральную палитру, контрастирующую с «обычным» звучанием.

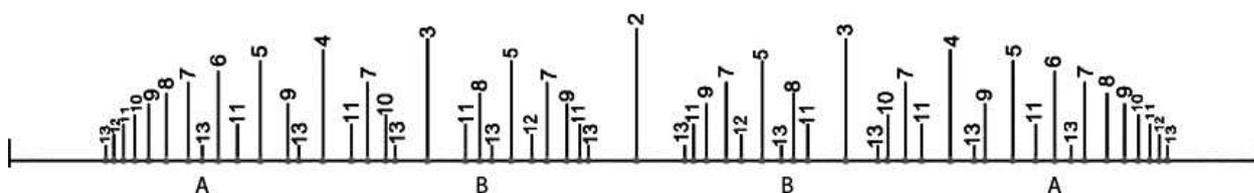
1.2. Мультифоники

Необычный эффект из области флажолетной техники, — мультифоника (или мультифлажолеты), то есть одновременное звучание нескольких

флажолетов. Составляющие тоны поначалу достаточно сложно предугадываемы, но с практикой приходит навык, и сочетание звуков становится более ясным и предсказуемым³⁷. Исследований мультифоники применительно к струнным инструментам не предпринималось; укажем, однако, некоторые условия, обеспечивающие данный эффект: высокое давление смычка, низкая скорость ведения, очень легкое касание левой рукой. От соблюдения всего перечисленного и зависит воспроизведение желаемого сочетания тонов.

Мультифоника легче извлекать, если контактная точка смычка находится на небольшом расстоянии от подставки и сила звукоизвлечения немного выше, чем для обычных флажолетов. Тоны отчетливо сочетаются в звучании, когда имеют сходные идеальные контактные точки и силы давления, а их звуковысотный состав находится примерно в одном и том же диапазоне. Если какой-то тон сильно выбивается, то он не прозвучит при данных условиях ведения смычка. Сложнее всего одновременно вызвучить соседние флажолеты; в высоких регистрах это почти невозможно (под высоким давлением 6-й и 7-й флажолеты еще могут звучать вместе, а 10-й, 11-й, 12-й и 13-й — нет, хотя расположены очень близко).

Определенные участки струны имеют несколько флажолетов в одной контактной точке: эти участки условно можно назвать областью флажолетного кластера. Кластеры флажолетов среднего регистра звучат более устойчиво.



Ил. 1 Флажолеты от 1-го (основной тон) до 13-го.
Кластеры находятся в указанных точках [118, 148].

³⁷ Подчеркнем, что навык, о котором идет здесь речь, подобен тем, что отрабатываются для достижения корректной интонации или контроля над ведением смычка

На ил. 1 показано местонахождение на струне флажолетов до 13-го включительно. Так, кластеры расположены в области 6-го флажолета (точка А) или 8-го (точка В). На рисунке видно, что, например, вокруг 2-го флажолета нет подобной кластерной области, и единственный способ использовать эту высоту в данной технике — при сильном давлении на смычок сочетать флажолет с открытой струной, постепенно освобождая касающийся палец. Также очевидно, что распределение флажолетных кластеров симметрично относительно середины струны, поэтому для каждого мультифоники есть точно такой же в противоположной точке на том же расстоянии от середины.

Для флажолетов, расположенных ближе к подставке, эффект достигается особенно легко.

Введение мультифоники в обиход флажолетной техники на струнно-смычковых инструментах представляет большой интерес для композиторов и исполнителей; в этом направлении необходимы дальнейшие акустические исследования.

1.3. Четвертитоны

Разбиение октавы на четвертитоны (образующиеся посредством деления пополам полутона равномерно темперированного строя) — один из видов образования микрохроматических интервальных систем³⁸. Подобные интервалы, не использовавшиеся в классическом и романтическом репертуаре, представляют определенную сложность для слуха; на первых порах исполнителю требуется к ним привыкнуть и приспособиться.

³⁸ Современные композиторы использовали и другие логические системы деления октавы. Так, американец Гарри Парч (Partch; 1907–1974) изобрел 43-тоновую систему. Очевидно, что сорок три ноты в пределах одной октавы на струнно-смычковых практически невозможны; неудивительно поэтому, что для исполнения своей музыки композитор занимался созданием соответствующих инструментов.

С точки зрения равномерной темперации обертоны можно расценивать как микрохроматические отклонения. Несовпадения флажолетов с тонами в равномерной темперации в ряде случаев весьма значительны: например, 5-й и 10-й обертоны на 13 центов³⁹ ниже соответствующих тонов в равномерной темперации, а отклонение 7-го обертона составляет 31 цент (1/6 тона). 11-й обертон по высоте соответствует четвертитону, будучи на 50 центов ниже и выше темперированных тонов. Многие композиторы, работающие в технике спектрализма, указывают в партитуре номера обертонов над флажолетами, чтобы предоставить точную информацию о желаемой высоте флажолета и способе его исполнения:

Пример 16.



Пример заимствован с сайта: <http://www.lunanova.org/CelloET/index.html>⁴⁰

Иногда микротональные сдвиги указываются для прижатых нот с комментарием, что они должны соответствовать высоте соответствующего обертона в ряду.

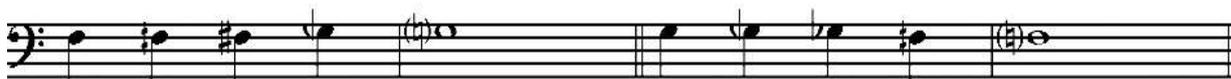
Что касается графического отображения четвертитонов, то процесс его стандартизации можно считать более или менее завершенным после Между-

³⁹ Цент — логарифмическая единица отношения двух частот, или музыкального интервала. 1200 центов составляют октаву, 100 центов — полутон. Термин введен А. Дж. Эллисом.

⁴⁰ Ресурс www.lunanova.org создан американским виолончелистом и импровизатором, активистом авангардной виолончели — Крэйгом Халтгреном (Craig Hultgren); рассчитан прежде всего на композиторов, которые могут получить с его помощью представление об основных видах расширенных виолончельных техник.

народной конференции по вопросам новой музыкальной нотации, состоявшейся в 1974 году в Генте⁴¹:

Пример 17.



Отстраивать четвертитоны нужно по традиционной методике: относительно открытых струн и соседних тонов. Начинать лучше с построения четвертитонового шага и только потом переходить к соотношениям между самими четвертитонами.

Чрезвычайно ценные пособия по исполнению четвертитонов доступны во всемирной сети. Прежде всего, следует отметить видеомастер-класс знаменитого американского виолончельного педагога Пола Каца⁴². Ценные замечания по поводу того, как мыслить и исполнять четвертитоны, дополнены в ролике наглядной демонстрацией упражнений и исполнением фрагментов из музыкальных произведений. Нельзя обойти вниманием также ценный практический ресурс виолончелиста Рассела Ролена, страница которого, посвященная развитию новых виолончельных техник, достаточно регулярно обновляется и содержит, помимо грамотной систематизации расширенных техник, ценные методические рекомендации к освоению основных приемов современной виолончели, в том числе четвертитонов⁴³.

Примеры из партитуры

⁴¹ Договоренности, достигнутые на этой конференции, получили отражение в авторитетном путеводителе по современной музыкальной нотации Курта Стоуна [162].

⁴² Пол Кац (Paul Katz) — ученик Григория Пятигорского, долгие годы выступавший в составе Кливлендского квартета, — с 2001 года преподает в Консерватории Новой Англии. В 2011 году им был основан международный портал для виолончелистов *CelloBello* (<http://www.cellobello.com>), на котором доступны, в том числе, видеуроки игры на виолончели. Занятие, посвященное освоению четвертитонов, находится по адресу: <http://cellobello.com/lessons/37>.

⁴³ Рассел Ролен (Russell Rolen, р. 1977) — американский виолончелист, основатель Спектрального квартета (Spectral Quartet). Обсуждаемый учебный ресурс доступен по адресу: <http://www.moderncellotechniques.com/>.

Впервые четвертитоновая интонация в сольной виолончельной литературе появилась в концерте *Schelomo* для виолончели с оркестром (1916) Э. Блоха. В этом произведении широко использована национальная еврейская мелодика, потому гармония экстравагантно колористична, включает неразрешенные диссонансы, экзотические аккордовые последовательности. В такте 37 развернутого виолончельного монолога появляется четвертитон, который обозначен стрелкой над *до-диезом*, что отдельно комментируется композитором в сноске.

Приведем несколько примеров применения этой техники композиторами в развитом виде. В «Захеровских вариациях» (*Sacher Variationen*, 1975) В. Лютославского некоторые звуки серии (си-бемоль, ре-бемоль и т. д.) «обыгрываются» четвертитоновыми интонациями:

Пример 18.

The image shows a musical score for Example 18, consisting of two staves. The top staff is in bass clef and contains several measures of music. It starts with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of $\text{♩} = ca 76$. Above the staff, there are fingering numbers (1 3 1 2, 1 3) and a bowing or breath mark (Y). The dynamics change to *pp dolce*, then *p*, and finally *mp*. The bottom staff is in treble clef and contains a series of notes with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of $\text{♩} = ca 176$. It also includes a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of $\text{♩} = ca 76$. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В пьесе Дж. Крама «Ночь электрических насекомых» из квартета «Черные ангелы» (1970) четвертитоновые трели «рисуют» пронзительное «электрическое» жужжание насекомых:

Пример 19.

В пьесе английского композитора Майкла Финнисси⁴⁴ *Yalli* для виолончели соло (1981) мы находим огромное количество четвертитонов — из них составлена виртуозная двухголосная последовательность, что весьма усложняет задачу исполнителя:

Пример 20.

Четвертитоны очень широко применяются композиторами и исполнителями, так или иначе соприкасающимися с восточной музыкой. Микрохроматика в этом случае — одна из наиболее характерных черт монодической

⁴⁴ Майкл Финнисси (Michael Finnissey; р. 1946) — английский композитор и пианист, с 1990 по 1996 год президент Международного общества Новой музыки.

традиции, наряду с особой ритмикой и импровизационностью. На необходимость овладения ею указывают многие ведущие современные исполнители «мировой музыки», например виолончелист и мультиинструменталист Джон Силпэйаманант⁴⁵.

1.4. Вибрато

Вибрато широко применяется в традиционном репертуаре всех струнно-смычковых инструментов. Для классической виолончельной школы вибрато — непреложная характеристика звучания, его неотъемлемое свойство. Подобное представление сложилось и закрепилось под влиянием школы Леопольда Ауэра у скрипачей и Пабло Казальса у виолончелистов. Композиторы, которые писали для виолончели или любого другого струнного инструмента, ориентировались именно на модель звучания с колебаниями относительно основной высотной позиции — модель, подобную вокальному тону в романтической традиции. Сегодня, в результате стилевой дифференциации исполнительского искусства, избыточное использование вибрации при исполнении классицистского или барочного репертуара приводит к нежелательным коннотациям, связанным с романтической манерой.

Прежде чем перейти к *новым формам использования вибрато*, проясним более конкретно традиционное понимание этого термина. Вибрация — колеблющееся отклонение тона с двумя регулируемыми параметрами: скоростью и шириной. Изменения этих параметров и их различные комбинации обеспечивают целую палитру красок звучания. Указания на характер выразительности в романтической музыке, такие как *espressivo* или *dolce*, в значительной степени касаются характера вибрато: в первом случае вибрация ин-

⁴⁵ Джон Силпэйаманант (Jonathan / Jon Silpayamanant; р. 1971) — американский композитор (подданный королевства Таиланд), виолончелист, экспериментатор авангардной сцены и мультиинструменталист, мастер перформанса.

тенсивная, быстрая и достаточно узкой амплитуды, во втором — более медленная и широкая. Важно отметить, что вибрируют прежде всего высокие обертоны звука, а не средние или низкие его составляющие.

Альтернатива тотальному звучанию колеблющегося тона, свойственному романтической и позднеромантической традиции виолончельной школы, — указания *non vibrato*, *senza vibrato*. Эти обозначения даются современными композиторами или в начале партитуры, и в этом случае относятся ко всему сочинению, или применительно к нескольким тактам, фразе, одной ноте и т. п. Кроме того, применяется такой тип вибрато, который лишь слегка «подкрашивает» ровный тон, — *poco vibrato* (характеризующийся низкой скоростью и неширокой амплитудой колебания тона).

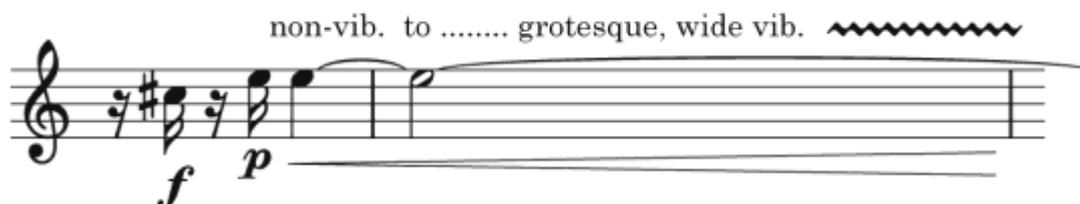
Вибрато нежелательно и обычно избегается в сочинениях с использованием микрохроматики, а также содержащих множество глиссандо, — чтобы подчеркнуть контраст между скользящими и фиксированными в высотном отношении тонами.

Градации звучания по линии *non vibrato* — *poco vibrato* — *molto vibrato* могут меняться на протяжении пьесы, фрагмента, пассажа или даже одной ноты. Также в современной композиции используется термин *hypervibrato*, обозначающий экстремальный вид вибрации, — это указание может относиться или к очень широкому по амплитуде (полтона, тон) вибрато, или к очень быстрому. В первом случае звучание напоминает гитарный *wah-wah* эффект Дж. Хендрикса, во втором — «блеяние».

Л. Нильсон⁴⁶ использует оппозицию *non-vibrato* — *hypervibrato*, чтобы артикулировать гротесковый характер в сочинении *Valentine Mechanique*:

⁴⁶ Льюис Нильсон (Nielson; р. 1950) — американский композитор. Пьеса *Valentine Mechanique* (*Eating Karmen*) для виолончели и ударных написана и впервые исполнена в 1993 году в Бирмингеме, штат Алабама.

Пример 21.



В пьесе Мэтью Барье⁴⁷ *II for solo cello* (1995) встречается, например, следующее обозначение, показывающее направление интонационного движения и интенсивность вибрато:

Пример 22.



Вибрато может применяться в сочетании с другими приемами, например с глиссандо, а также с двойными нотами, что обеспечивает очень яркий, «дикий» характер (двойные ноты, исполняемые глиссандо с сохранением интервального расстояния — естественный и широко распространенный прием на струнных инструментах).

Расширенные техники правой руки

Приемы, описываемые далее, определяются тремя факторами: скоростью ведения и давлением смычка, а также его контактной точкой. Благодаря их взаимодействию происходят все изменения в динамике и окраске тона как в традиционном звукоизвлечении, так и в современной колористике. Однако последняя вводит в употребление тембровые краски, лежащие за пределами «обычного» звучания; достигается это посредством экспериментов (относительно области традиционных показателей) в соотношении все тех же перечисленных трех факторов. Пережим (*distortion*, звучат одни призвуки, почти

⁴⁷ Мэтью Барье (Matthew Burrier; р. 1970) — американский композитор, импровизатор, преподаватель.

без основного тона), *sul ponticello* (выявляются высокие частоты спектра тона) и *sul tasto* (высокие частоты уходят из спектра тона), эффекты *flautando* (высокая скорость ведения и слабый нажим) — всё это эксперименты с показателями приема звукоизвлечения за пределами нормального, которые влияют на состав обертонов и существенно расширяют звуковую палитру струнно-смычкового инструмента.

2.1. Sul tasto, sul ponticello

По традиции, идущей от классического виолончельного репертуара, принято выделять звучания при смещении контактной точки относительно нормальной игровой, которое обозначается указаниями *sul ponticello* и *sul tasto*.

Sul ponticello — прием игры у подставки (сокращения: SP, P; нем.: *am Steg*). В современном исполнительстве получил распространение экстремальный вариант данного приема — *molto sul ponticello (msp)*, *alto sul ponticello (asp)*, то есть игра очень близко к подставке или прямо на ней.

Sul tasto — прием игры «на грифе» — смещение контактной точки в сторону грифа (сокращения: st., t.; нем.: *am Griffbrett*). В экстремальной разновидности приема — *molto sul tasto (mst)* — играть следует прямо на грифной накладке.

Для отмены *sul ponticello* и *sul tasto* используются указания *ordinario* и *normale* («играть обычным способом»).

Для плавного и быстрого перехода между *sul ponticello*, *ordinario* и *sul tasto* следует использовать ведение смычка «под углом». Например, если надо перейти от *sul ponticello* к *ordinario*, следует направить смычок колодкой вниз, а кончиком вверх.

Экстремальные варианты *sul tasto* и *sul ponticello* применяются композиторами с целью добиться особых звуковых эффектов.

При использовании *molto sul ponticello* все волосы смычка либо их часть находятся на подставке, благодаря чему получается шумный свистящий звук при почти полном отсутствии основного тона. Обозначения для этой техники, как правило, авторские. Иногда композиторы специально требуют полного отсутствия основного тона в звучании, то есть только «древесного» звука подставки. Контролировать плавное, без соскальзывания с подставки, ведение смычка достаточно сложно, здесь необходима практика. Чтобы достичь контролируемого, ровного ведения смычка, следует выбрать угол, равный 45°; в этом случае также будет удобно нивелировать призвуки от струн.

Экстремальное *sul tasto* в зависимости от скорости ведения и давления смычка может образовывать различные тембры. Обычно такой прием используется, когда необходимо слабое несфокусированное звучание, хриплое и «дряблое». Чтобы сохранить согласованность тона, нажим должен быть очень легким. При исполнении *molto sul tasto* следует обратить внимание на ведение смычка: оно должно быть аккуратным (поскольку соседние струны расположены очень близко) и ровным (не сбиваться из-за колебаний струны), для чего надо правильно подобрать соотношение скорости ведения с нажимом.

Использование перечисленных градаций по линии (*molto*) *sul tasto* — (*molto*) *sul ponticello* существенно расширяет тембровую палитру виолончели. Эффект *sul ponticello* состоит в вызвучивании верхних и в приглушении нижних, а затем и средних обертонов; основной тон при этом практически исчезает. *Sul tasto* дает значительное ослабление верхних обертонов, благодаря чему звук быстро гаснет (особенно при использовании экстремальной разновидности данного приема), теряя основной тон.

Пример из партитуры

Хорошей иллюстрацией ко всему сказанному может служить цикл финского композитора Кайи Саариахо⁴⁸ «Сентябрьские бабочки» для виолончели соло (*September Papillons*, 2000). На протяжении семи пьес в нем используется флажолетная техника; чередование флажолетов с прижатыми нотами сочетается с тембровыми колебаниями по линии *sul tasto* — *ordinario* — *sul ponticello* и приемом пережима (о котором будет сказано далее). Таким образом выстраивается колористически яркое, богатое полотно:

Пример 23.

The image shows two staves of musical notation for a cello. The first staff, starting at measure 18, features a series of notes with upward-pointing stems and small circles above them, indicating natural harmonics. A horizontal line labeled 'N' spans across the top of the staff. The second staff, starting at measure 21, shows notes with stems pointing both up and down, and some notes with small circles above them. A horizontal line labeled 'S.P.' spans across the staff, with an arrow pointing to the right. Below the staff, there are markings for fingerings: 'I' and 'II' under specific notes, and a dynamic marking 'f' with a wedge-shaped hairpin. At the end of the staff, there is a dynamic marking 'p' with a wedge-shaped hairpin pointing to the left.

Современное композиторское письмо характеризуется поиском нестандартных звучаний, которые могут быть доступны только на струнных. Два основных направления поиска — искаженный тон (*distortion*) и звуки «воздушного шума» (*air noise*).

⁴⁸ Кайя Аннели Саариахо (Kaija Anneli Saariaho; р. 1952) — финский композитор, училась у Брайана Фернихоу и Клауса Хубера.

2.2. Техники пережима

Техника пережима в разных случаях может приводить к различным результатам. Как было сказано, «нормальное» звучание инструмента возникает при определенном балансе таких показателей ведения смычка, как скорость движения, давление и игровая точка. Когда один показатель (или более) доводится до крайности, мы получаем звучания, существенно отклоняющиеся от обычного.

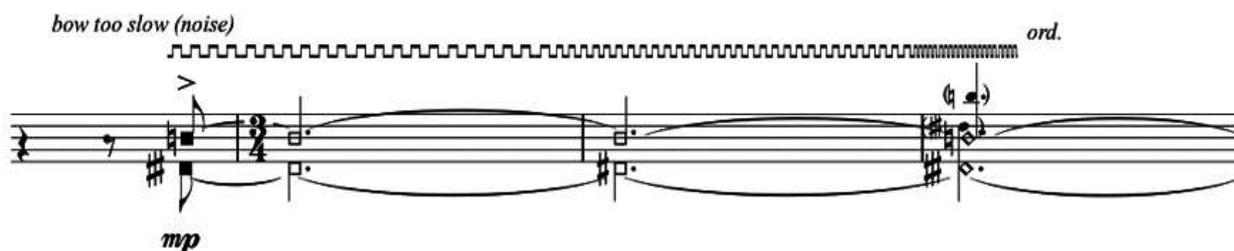
К примеру, при ординарных показателях скорости ведения и давления смычка, смещение игровой точки к подставке приведет к характерному для *sul ponticello* «металлическому» звучанию, так как диапазон колебания струн в этой точке невелик, а смычок больше проскальзывает, нежели цепляет. Однако мы можем достичь подобного звучания и в другой игровой точке, дальше от подставки — создав аналогичные условия иным способом: увеличив скорость ведения смычка и ослабив его давление.

Еще один пример того же рода. При игре *sul tasto* струна застревает под чешуйками волоса в большей степени, чем проскальзывает, и тем самым возникают «искаженные звуки». Однако это искажение можно воспроизвести и в нормальной игровой точке — путем уменьшения скорости ведения смычка и дополнительного давления.

Единой системы обозначения пережима нет. Показателен фрагмент из струнного квартета 2010 года «Листок из альбома» (*Albumblatt*, 2010) немецко-американского композитора Ганса Томала⁴⁹. Здесь автор хочет лишь частичного искажения тона при неизменной высоте звука:

⁴⁹ Ганс Томала (Hans Thomalla; р. 1975) — немецкий композитор, проживает в Америке, профессор Северо-Западного университета в Иллинойсе.

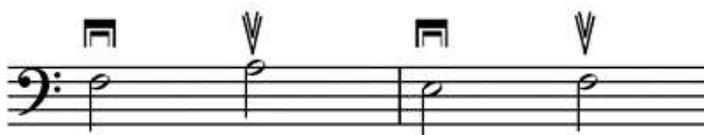
Пример 24.



Чем более частые зубцы — тем звучание ближе к обычному (*ordinario*), чем реже — тем больше искажение. Квадратные ноты также указывают на «дисторшированный» звук.

Иным образом обозначает этот эффект Ф. Ромителли в трилогии для восьми исполнителей и электроники *Professor Bad Trip* (1999):

Пример 25.



Во второй части трилогии — *Lesson Two* знаменитая виолончельная каденция (исполняется на электровиолончели), на которую композитора вдохновили соло Дж. Хендрикса, дополняется «дисторшн-педалью»; вторая короткая каденция звучит еще более жестко за счет эффектов нажима и атаки («акцентов») применительно к ритмичным аккордам:

Пример 26.



Андертоны

Андертоны — один из акустических эффектов, обусловленных приемом пережима. Они звучат ниже предполагаемой высоты звучания струны (открытой или прижатой) и появляются под воздействием постоянного высокого давления смычка при скорости ведения несколько ниже нормальной.

Механизм возникновения колебаний струны на смычковых инструментах таков: в первой фазе движущийся смычок за счет силы трения тянет струну за собой, смещая ее в горизонтальной плоскости, во второй фазе струна срывается со смычка и возвращается назад. Чередование фаз — то есть звуковое колебание — происходит с естественной для данной струны частотой (зависящей от длины, толщины и натяжения), которая и определяет высоту тона.

Японская скрипачка и композитор Мари Кимура⁵⁰, которой приписывают открытие андертонов, предприняла попытки изучить это явление в теории и на практике⁵¹. Суть предлагаемого ею объяснения в следующем. Сильный нажим в сочетании с низкой скоростью ведения смычка замедляет колебания, поскольку мешает струне срываться с него с обычной для нее частотой; если в таких условиях тщательно контролировать равномерность ведения, то можно заставить струну колебаться с постоянной частотой, которая будет ниже естественной — в результате тон понизится.

⁵⁰ Мари Кимура (Mari Kimura) преподает с 1998 года в Джульярдской школе, где ведет курс интерактивной компьютерной музыки.

⁵¹ Пьеса, в которой Кимура впервые предложила нотацию андертонов — «ALT» — была записана и впервые исполнена в Нью-Йорке в 1994 году. Марк Дрессер — контрабасист, коллега Мари, также исследовал эту область в применении к контрабасу [133].

Пример 27.

Using different Subharmonic technique to play the same pitch

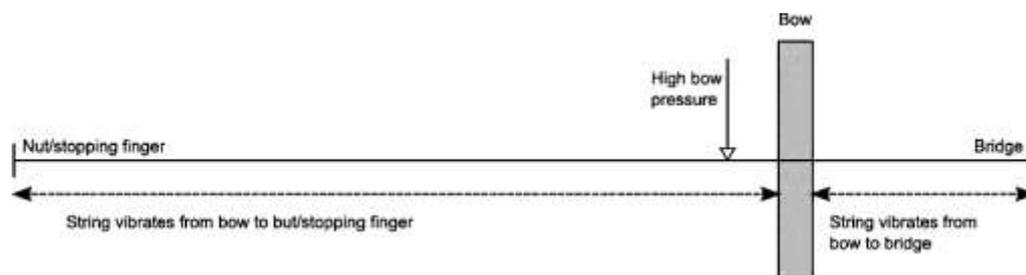
The diagram illustrates four different fingering techniques to produce the same concert pitch. The top staff, labeled 'Fingering', shows four notes: a sharp sign, a sharp sign with a flat, a sharp sign with a flat, and a sharp sign. Arrows point from these notes to a single note in the bottom staff, labeled 'Concert Pitch'. Labels above the notes are 'Subharmonic Octave', 'Subharmonic Fifth', 'Subharmonic Third', and 'Subharmonic Second'.

В пояснении к пьесе *Gemini* (1993) Мари Кимура предлагает добиться звучания высоты *fis* малой октавы в каждом из четырех различных аппликатурных вариантов.

Как отмечает Элен Фэллоуфилд [118, 86], андертоны проще извлекать на коротких, плотных струнах, поэтому на скрипке этот эффект легче достигим, чем на виолончели. Обычно возникают большие септимы или малые терции ниже основного тона, однако они редко получаются интонационно точными; отклонение зависит от контактной точки смычка: чем ближе к подставке, тем тон выше.

«Кликающие» звуки (Nageln)

Под очень сильным нажимом резонирующая струна издает «кликающие», пощелкивающие звуки. Э. Фэллоуфилд предлагает следующее объяснение этому явлению: давление смычка таково, что вибрационная дуга целиком не передается обратно к смычку, а вынужденно отражается от него к подставке. Вторая вибрационная дуга проходит по направлению от смычка к порожку, также не будучи способна передать импульс движения смычку. Струна вибрирует в двух направлениях одновременно: от смычка к подставке и от смычка к порожку; в случае, если высота фиксирована прижатым пальцем, второй тон не слышен, так как напрямую не передается на корпус инструмента [118, 87].



Ил. 2. Схема колебаний струны при высоком давлении смычка [118, 81]

2.3. Звуки «воздушного шума»

Звуки без определенной высоты, будь то искаженные звуки в технике пережима или звуки «воздушного шума» (*air noise*), которые обусловлены слишком малым (в сравнении с обычным) давлением смычка на струну, можно извлечь, специально приглушив струны (например, ладонью). Высокое давление и низкая скорость создадут искаженный звук с неразличимой высотностью.

Очень легкое по нажиму *flautando* создает воздушный шум с едва различимой высотой, но без тоновых характеристик.

Примеры из партитуры

Кайя Саариахо, известный мастер создания хрупких звуковых структур, в концерте *Amers* (1992) для виолончели, ансамбля и электроники использует флажолеты в сочетании с некоторыми видами тембральной техники *sul tasto* и *sul ponticello*, чтобы получить очень осязаемое «жизненное» полотно звучания. Ее обозначения силы нажима — авторские: вместо слов композитор применяет графику — заштрихованный треугольник над нотной строкой, площадь которого меняется в зависимости от степени нажима (вершина треугольника указывает на момент наибольшего давления); напрашивается аналогия с *cresc. / dim.*, которые обозначаются как словами, так и горизонтальными вилками.

Пример 28.

196 (S.P. sempre) **R** *pp* *sfz* *f* *mp*

Poco agitato

202 *p* *sfz* *f* *p* *sfz* *f* *p*

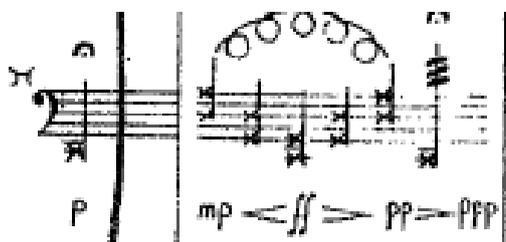
2.4. «Круговой» смычок

Применение кругового смычка (*circular bowing*) характеризуется Колинном Карром на сайте Всемирного общества виолончелистов следующим образом⁵²: «Это одно из величайших изобретений инструментальной техники. Оно помогает происходить событиям тогда, когда они должны происходить, вместо того, чтобы их форсировать; оно столь же естественно, как дыхание». Вместо традиционного движения по прямой, при котором правая рука вынужденно останавливается, чтобы изменить направление движения «вперед—назад», движение смычка осуществляется по траектории, близкой к круговой: это могут быть «восьмерки», а также различные виды окружности или овала; смычок может совершать круговые движения по одной или нескольким струнам по очереди: соответственно, высота тона будет оставаться неизменной или меняться. При этом всегда присутствуют элементы скрипа и прочие призвуки (*noise*); звучание — прерывистое (благодаря чему и возникает ощущение «дыхания»). Исполняться прием может в традиционной области ведения смычка — под подгрифком, а также за подставкой. Скорость ведения при этом — очень медленная, а нажатие достаточно плотное. обозна-

⁵² См. на странице: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/carr/carr.htm>.

чение приема символично: окружность или другая ее форма, по которой предполагается движение.

Пример 29.



Приведенный здесь пример заимствован из партитуры квартета «Зеркало» («Miraglio») Серджио Черветти⁵³. На нотном стане обозначены струны, по которым осуществляется круговое движение; каждую четверть нужно «сыграть» *arco* по окружности, что создает эффект «вздохов».

2.5. Использование двух смычков

Техника использования двух смычков не относится к распространенным расширенным техникам, т. к. представляет сложности в исполнении при достаточно ограниченной группе производимых эффектов. Ее адептом разработчиком, а также первым исполнителем считается Ф.-М. Ютти⁵⁴ — композитор, исполнитель и исследователь виолончельного искусства. «Два смычка позволяют озвучивать любые комбинации струн, при этом как угодно независимо меняя расположение тембров и штрихов по вертикали», — утверждает она на своем сайте [171]. При этом Ютти указывает следующие возможности варьирования приема:

1) тембровые: два смычка, независимо друг от друга могут переходить между областями *sul ponticello* — *sul tasto*;

⁵³ Серджио Черветти (Sergio Cervetti, р. 1940) — американский композитор, уроженец Уругвая; в 1962 году переехал в США, где учился у Эрнста Кшенека.

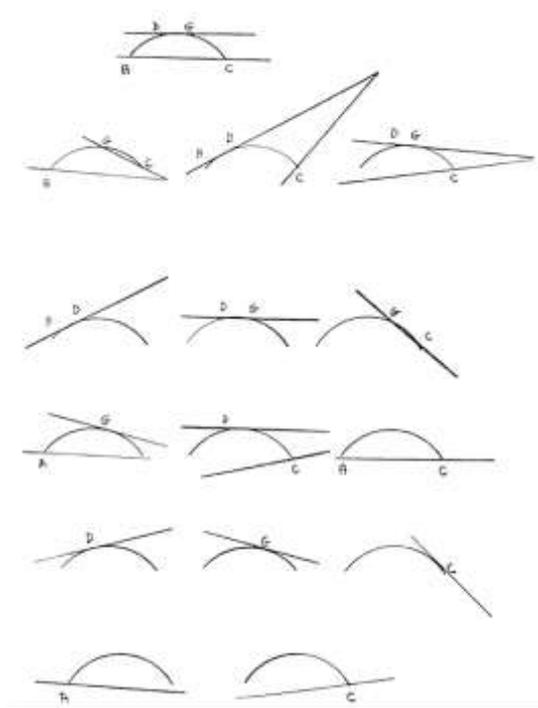
⁵⁴ Франсис-Мари Ютти (Frances Marie Utti, р. 1946) — американская виолончелистка, композитор.

2) артикуляционные: независимо друг от друга каждый смычок может исполнять свою линию акцентов, легатных или отрывистых штрихов, т. е. два вида артикуляции допустимо применять одновременно;

3) возможны ритмические контрапункты (три на четыре, четыре на пять);

4) возможна тембровая и динамическая игра и переключка, поскольку нижняя пара струн будет звучать мягче (*quasi viola da gamba*), чем верхняя.

Кроме того, не все возможные комбинации из четырех струн могут быть физически исполнимы. Если смотреть под углом зрения виолончелиста, возможные комбинации струн будут выглядеть так (буквами обозначены струны, прямые линии — это верхний и нижний смычок, расположение которого указано относительно овала подставки):



Ил. 3 [171]

Югти перечисляет следующие возможности взаиморасположения смычков:

- четырехголосные линии: верхний смычок — струны *ре* и *соль*, нижний — *ля* и *до*;
- трехголосные линии: а) верхний — *соль* и *до*, нижний — *ля*; б) верхний — *ля* и *ре*, нижний — *до*; в) верхний — *ре* и *соль*, нижний — *до*⁵⁵;
- двухголосные линии: верхний смычок: *ля-ре*, *ре-соль*, *соль-до* струны; здесь недоступные расположения: *ля-соль*, *ре-до*, *ля-до*.
- одноголосные линии: верхний смычок: *ре*, *соль*, *до* струны, нижний — *ля*, *до* струны⁵⁶.

Специально для Ф.-М. Ютти с использованием открытой ею техники написаны произведения Джеймса Тенни⁵⁷ *Ain't I a Woman?* (1992), Джонатана Харви⁵⁸ и других композиторов. А среди авторов пьес-посвящений М. Ютти мы встречаем имена классиков Новой музыки: Дж. Шелси, Л. Ноно и Д. Куртага.

2.6. Пиццикато

Пиццикато создает моментальный фактурный и тембровый контраст к считающемуся «нормой» звукоизвлечению смычком; его звучание характеризуется острой атакой и быстрым угасанием. Продолжительность звучания будет наибольшей, если выполнять щипок правой рукой в нижней трети грифа под углом 45° (по горизонтали и вертикали) и несколько в сторону. Чем

⁵⁵ При этом не на всех инструментах возможности извлечения трехголосных линий одинаковы; многое зависит от индивидуального оката подставки (сочетания струн *ля*, *ре* и *соль*; *ре*, *соль* и *до*).

⁵⁶ Игра верхним смычком только на струне *ля* невозможна, поскольку между двумя смычками создается такой угол, что удержать два смычка одновременно не получится; чтобы отложить или взять нижний смычок, необходимо около пяти секунд.

⁵⁷ Джеймс Тенни (James Tenney; 1934–2006) — американский композитор, музыкальный теоретик, выступал и сотрудничал с Джоном Кейджем, ансамблем Гарри Парча, Стивом Райхом и Филиппом Глассом.

⁵⁸ Джонатан Харви (Jonathan Harvey; 1939–2012) — английский композитор, получивший профессиональное образование как виолончелист. Испытал влияние К. Штокхаузена и М. Бэббита, по приглашению П. Булеза работал в Институте исследования и координации акустики и музыки (IRCAM). Ютти записала несколько дисков виолончельной музыки Харви; в частности, в 2008 году на лейбле SARGASSO вышла запись сочинения Харви для виолончели и живой электроники *Imaginings*.

выше струна и позиция на ней, тем быстрее гаснет звук. Горизонтальное пиццикато звучит более мягко, а вертикальное — остро и с призвуком. В композициях XX века тон, взятый пиццикато, часто дополняется приемами колористики, достигаемыми при помощи левой руки: глиссандо, вибрато и колебания тона, флажолетная окраска и др.; при этом пиццикато из приема вспомогательного аккомпанирующего материала (в классической литературе) переходит в мелодическую линию (известный пример тому — вступление к Первой части Сонаты для виолончели соло Д. Лигетти, 1953 год):

Пример 30.



Особый прием представляет собой пиццикато левой руки, которое выполняется свободными (т. е. не прижимающими струну) пальцами и звучит одновременно с тоном ведения смычка (*arco*). Это очень старая техника; ее применяли, в частности, Н. Паганини и другие скрипачи-виртуозы. Вслед за Б. Турецки [167, 10] суммируем случаи применения пиццикато левой руки:

- 1) одновременно с прижатым пальцем или флажолетом на другой струне исполняется пиццикато левой рукой;
- 2) пиццикато левой руки используется для усиления / акцентирования основного тона *arco* (в интервальном соотношении примы или октавы);
- 3) применяется для создания контрапунктной мелодической линии или тона бурдона. Обозначается или символом-крестиками над каждой нотой, † † † † или буквенно: *lk. pizz.*.

«Пиццикато Бартока» (*snap-pizzicato*) выполняется под вертикальным углом к грифу и сопровождается ударом струны о гриф, что дает характерный призывок. Это громкое и резкое по звучанию пиццикато, что обусловлено углом и требуемой интенсивностью щипка. Обозначается пиццикато Бартока следующим образом (Р. Бэнкс⁵⁹, *Rite of magic Rock bluff* для виолончели соло, третья часть):

Пример 31.



Эффект *buzz-pizzicato* (который часто используется, например, у Дж. Кейджа) получается, когда к уже колеблющейся струне прислоняется ноготь (как правило, пальца левой руки), при этом слышны легкие перкуссионные «ударчики», которые и отражены в названии.

Пример 32.



Эрл Браун. Музыка для виолончели и фортепиано

Заметим, что в этом примере также указывается тембровая окраска пиццикатного тона: *sul ponticello*. Хотя тембровые различия при движении вдоль струны для пиццикатных тонов выражены неярко, тем не менее, композиторы используют указания на *sul ponticello*, *sul tasto* для пиццикато. Соответственно, исполнять штрих следует ближе или дальше к прижатому пальцу, чем при нормальном звукоизвлечении (точно область указать невоз-

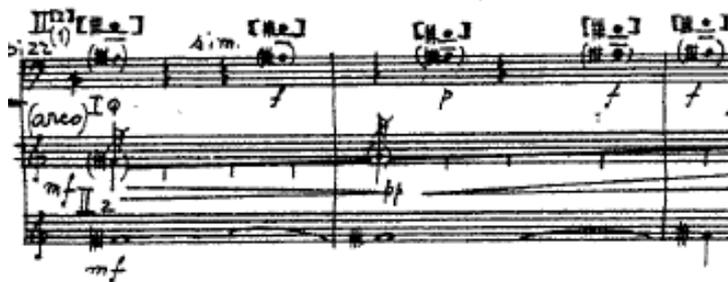
⁵⁹ Расти Бэнкс (Rusty Banks; р. 1974) — американский композитор, гитарист, дирижер.

можно, поскольку это зависит от высоты позиции, в которой исполняется пиццикатный тон).

Пиццикато может исполняться в неигровых частях струны: за подставкой и в области колков (*nut pizzicato*). В обоих случаях звучание напоминает арфу, и, как отмечает Б. Турецки [167, 13], характер звучания колеблется от прозрачного и грациозного — до истерического.

Пиццикато также может исполняться на отрезке струны от прижатого пальца до порожка. В англоязычной литературе в этой связи встречается обозначение *pizzicato at the nut* (не путать с *nut pizzicato* — пиццикато на отрезке струны за порожком). Высота звучащего тона, как правило, указывается в партитуре — как и особое обозначение приема, поскольку универсального обозначения нет; при этом ясно звучит и обертон высоты прижатого пальца.

Пример 33.



Янис Ксенакис, *Nomos Alpha*: пиццикато верхнего отрезка струны относительно прижатого пальца исполняется на второй струне, где прижат фа-диез, озвучиваемый смычком; результирующий тон пиццикато — ля-диез.

Специфический прием игры пиццикато с глушением (*pizzicato muta*, см.: [ibid.]): ребро ладони приглушает струны, в то время, как пиццикато исполняется, например, большим пальцем. Звучание приблизительно такое же, как при исполнении пиццикато флажолетных тонов. Прием нашел особенно

широкое применение в контрабасовой, и прежде всего джазовой, технике, также приемлем для расширения виолончельной техники пиццикато.

Effleure pizzicato — еще одна краска пиццикато. При исполнении приема левой рукой тон прижимается не полностью, так же как при исполнении флажолетов. Флажолетный тон все равно не звучит, так как палец левой руки остается на струне и глушит тем самым колебания тона: определенная высота при этом не различима; слышен лишь глуховатый ударный звук. Этот прием создает лишь определенную темброво-фактурную окраску. Встречается данный прием нечасто; один из примеров его использования — «Явления» Д. Лигети (1958–1959).

Как правило, такие пиццикатные приемы, как *buzz-*, *nut-* и *effleure pizzicato*, рассчитаны на достижение определенной темброво-фактурной окраски; звуковысотность в них можно рассчитать лишь приблизительно.

2.7. «Гитарные» приемы

В современной музыке виолончельная техника пиццикато обогатилась новыми приемами, свойственными другим инструментам, в том числе гитаре. К примеру, в аккордовой фактуре и / или быстром темпе можно исполнять пиццикато всеми пальцами правой руки, также к гитарным приемам можно отнести *pizzicato tremolo*. Из гитарной техники заимствован и щипок с использованием ногтя, что дает более резкую и яркую атаку. Этот прием использован, в частности, в пьесе американского композитора Дороти Хиндман⁶⁰ *Drowning X-numbers* для виолончели с усилителем (2010):

⁶⁰ Дороти Хиндман (Dorothy Hindmann; р. 1966) — американский композитор, родилась и проживает в Майами, Флорида.

Пример 34.



В связи с развитием пиццикаттной техники на виолончели необходимо упомянуть исполнителя и композитора Стефена Катца⁶¹, который обогатил ее джазовыми контрабасовым и гитарным пиццикато, сочетанием множественных мелодических и аккомпанирующих линий разнонаправленного пиццикато и создал на этой основе самодостаточный язык.

Также из гитарной техники был заимствован перкуссионный прием (*slap pizzicato*) — удар по струнам, производящий звук, средний между пиццикато и перкуссионной артикуляцией. Исполняться удары могут обеими руками, при этом смычок откладывается в сторону.

Обозначается подобный прием, как правило, следующим образом:

Пример 35.



(Д. Хиндман, *Drowning X-numbers*; в данном случае композитор описывает прием как *tamb[ura] sul tasto*).

⁶¹ Стефен Катц (Stephen Katz; 1945) — американский виолончелист, гитарист и композитор, энтузиаст расширенных техник пиццикато, гитарных и других новаторских приемов на виолончели.

Из гитарной техники пришли также приемы *hammer on* и *pull-off* (их общее название — *slurred pizzicato*). По сути, это один прием, позволяющий связать две ноты (или даже больше) при игре пиццикато. Его принцип в следующем: в *hammer on* первая нота играется щипком (правой рукой), последующие же (более высокие, чем первая) ударяются пальцами левой по грифу уже после щипка. В *pull off* же после взятия щипком первого звука последующие (расположенные ниже) исполняются, наоборот, посредством резкого срыва со струны пальцев левой руки. На гитаре применяется смешанный штрих *hammer on — pull off*, который дает возможность играть щипком легато. Возможно также исполнение глиссандо — для этого после щипка правой левая выполняет скольжение до нужной высоты.

Нельзя обойти вниманием также ряд приемов, имитирующих звучание соответствующих гитарных. Если речь идет о музыкальных стилях, берущих начало от *jazz, rock, tango* и др., то эти приемы являются основой применения виолончели в обозначенной стилистике. Ценный информационный ресурс, содержащий, в том числе, обучающие видео, — сайт немецкой виолончелистки, композитора Сусанны Пауль⁶². Помимо прочего, сайт прилагает ссылки на электронные ресурсы известнейших сегодня виолончелистов-импровизаторов.

Рассмотрим основные штрихи, необходимые для джазовой музыкальной артикуляции, а также артикуляции в родственных джазу стилях.

Chop on cello — основной ритм-штрих для струнно-смычкового инструмента, который необходим для артикуляции синкопированных ритмов; помогает создать ритмический грув (он же свинг) — смещение основного акцента на слабую долю. Звучит очень схоже с гитарным аккордовым приемом,

⁶² <http://www.groovecello.de>. Сусанна Пауль (Сьюзен Пол, Susanne Paul) — виолончелистка и гитаристка немецко-мексиканского происхождения; родилась в штате Южная Калифорния. Училась классическому и джазовому исполнительству; будучи увлечена различными видами латиноамериканской музыки, в своем творчестве (важное место в котором принадлежит импровизации) экспериментирует, смешивая различные музыкальные стили и направления.

при котором после опорной доли вторая и третья затактовые синкопированные длительности берутся ударом и сразу глушатся. Штрих, короткий и отрывистый, исполняется вниз (сильная) и вверх (возможно несколько синкопированных долей затакта) смычком у самой колодки. Основной принцип исполнения этого приема: прижать (*mute* — «приглушить») струну и на отскоке — вновь прижать ее так, чтобы она каждый раз выступала в качестве пружины, способствуя последующему отскоку смычка. Важно, чтобы кисть исполнителя при этом была мягкая и подвижная, а прием осуществлялся на разгибании (вниз) и сгибании (вверх) пальцев правой руки; именно это движение — вверх-вниз вдоль струны, внутри общей круговой траектории — является основным для ритм-штриха. Как правило, исполняется на приглушенных левой рукой струнах; звуковысотность выявляется в различной степени. Иногда струны глушатся на определенной тоновой высоте (целым аккордом).

Bossa-streich (stroke). Штрих, предназначенный для игры в ритме босса-нова, позволяет точно исполнять сложный ритм, постоянно находясь в ритмической сетке. Исполняется в середине смычка и основан на чередовании беззвучных (шумовых) восьмых и вызвученных восьмых — отрывистых акцентированных долей. Основа штриха — непрерывное поддержание пульса восьмых; «вызвученные» доли чередуются с беззвучными долями пульсации, при исполнении которых левая рука глушит струны, а правая едва проводит по струне («просвистывая»). Так, правая рука непрерывно работает подобно метроному, поставленному на восьмые, озвучивая отрывистым акцентированным штрихом только саму мелодическую линию синкопированного босса-нова ритма. Важное практическое замечание: количество смычка этого отрывистого короткого штриха сохраняется всегда одинаковым (для беззвучных и озвученных долей). Верхняя строка на приводимом ниже примере — это запись акцентированных озвученных тонов, а исполнение штриха отра-

жено ниже (штили с крестиком — «просвистывающие» тоны).

Пример 36.

Zur Notation vom Bossastrich:
 Beim Bossastrich notiert man nur die akzentuierten Töne. Die durchgehende Wischelbewegung wird nicht notiert.
 So wird es notiert:

So wird es gespielt:

Пример заимствован с персонального сайта Сусанны Пауль:

http://www.groovecello.de/pdf/NB_Bossastrich_Vc.pdf

Feedback sounds. Этот эффект — имитация звучания соло электрогитары с медиатором (на пресете от *blues-rock* и до *metal*). Укажем основные приемы для достижения данного эффекта: правая рука — варьирование различных градаций *sul ponticello*, основная из которых — ведение смычка на средней скорости при среднем нажиме в области *molto sul ponticello*; левая рука — полуприжатый тон, позволяющий производить самые разные призвуки, варьируя степень нажима, а также используя вибрационные приемы колебания тона (*pitch bend*) и глissандо. В результате возникает очень подвижное звучание, чрезвычайно богатое самыми разными видами шума (*noise*); можно также сказать, что прием позволяет воспроизвести на акустической виолончели звучание эстрадной виолончели (*rock-cello*).

3. Cello Totale: игра по «неигровым» частям виолончели: по подставке и за подставкой, по подгрифку, за порожком, по корпусу и шпилью

Все неигровые в традиционном понимании части инструмента, к которым относятся *корпус, подставка, подгрифок, гриф, колки, шпиль (end pin)*, а также отрезок струн за подставкой и за порожком, широко используются для достижения самых разных сонорных эффектов. Благодаря размеру виолончельного корпуса его способность резонировать, принимать и передавать колебания с остальных частей инструмента, которые непосредственно с ним сообщаются, очень велика. В целом все «неигровые части инструмента» можно поделить на:

- *корпус;*
- *фурнитуру, сообщаемую с ним* (находящуюся непосредственно на нем): *подставка, подгрифок;*
- б) *фурнитуру, не сообщаемую с ним: гриф, колки* инструмента.

Звукоизвлечение в данном случае осуществляется, во-первых, приемом игры *смычком (arco)* по перечисленным частям инструмента, во-вторых, приемом *перкуссии*, в-третьих, приемом *пиццикато* там, где это возможно — то есть где имеются отрезки натянутых струн.

Оговоримся, что все рассматриваемые ниже приемы не имеют никакой преимущества по отношению к классической виолончельной школе или позднеромантической традиции: они не подготовлены традиционной школой, а являются результатом поиска новых сонорных красок композиторами XX века⁶³. Эти эффекты, в отличие от перечисленных выше, представляют

⁶³ В отличие, например, от тембровых техник *sul tasto* — *ordinario* — *sul ponticello*, которые или основаны на изменении параметров относительно области традиционного соотношения нажима, скорости ведения и точки звукоизвлечения; или представляют собой эксперименты с различными поворотами смычка между древком и волосом (*col legno tratto/batutto*, *h.(half)col legno tratto*) — биение древка о струну в сочетании с озвученным основным тоном.

собой совершенно новую группу приемов, найденных композиторами и исполнителями для расширения сонорной палитры звучаний, и относятся к комплексному понятию *cello totale*, введенному в свое время К. Пендерецким и подразумевающему игру по неигровым частям инструмента (при этом используется один из трех типов звукоизвлечения: *смычком*, *перкуSSIONным ударом* или *щипком*).

Вне зависимости от того, каким именно способом будет осуществляться *воздействие* на перечисленные *неигровые части*, можно отметить следующие закономерности в акустических особенностях отдачи каждой из них.

1) *Корпус*: наиболее низкий, громкий и богатый обертонами тон будет свойствен центральной части как передней, так и задней деки при смычковом / перкуSSIONном звукоизвлечении; более высокий и тихий тон присущ боковым частям деки и обечайкам, а также фурнитуре, которая не находится на корпусе (колки и грифная накладка).

2) *Подставка и подгрифок* откликаются значительно сильнее, чем колки и гриф, так как колебания фурнитуры, которые непосредственно передаются на корпус, сообщаясь с ним, при этом усиливаются.

3) Тон звучания *подставки* повышается по направлению от основания к верхнему ребру; ножкам подставки свойствен более низкий тон, игра на верхнем ребре может дополняться призвуками перетянутых через подставку струн.

4) Тон *подгрифка* повышается, теряя громкость, при движении от его широкой части к узкой.

5) Тоны *за порожком* фиксированы по высоте и почти одинаковы для всех инструментов одного семейства (виолончель, скрипка, альт); эта область имеет достаточно ограниченные возможности для изменения качеств звучания, обусловленные строением инструмента.

Приемы *пиццикато* в тех *неигровых частях*, где они возможны, уже рассматривались выше в соответствующем разделе. Обратимся к смычковым и перкуссионным приемам звукоизвлечения.

3.1. Приемы *arco*

Все перечисленные приемы характеризуются, как правило, медленным ведением смычка при достаточной высокой плотности (давление смычка).

Игра по подставке осуществляется на очень медленной скорости и при достаточном нажиме (как уже отмечалось выше относительно всех рассматриваемых техник). Волос смычка движется вдоль самой подставки, при этом надо следить, чтобы игровая точка оставалась неизменной. Смычком можно вести вблизи основания — по ножкам подставки и выше по боковым частям; соответственно, повышается неопределенная высотность шумового тона — чтобы его вызвучить, нужно достаточно сильное давление при очень низкой скорости ведения. Чаще требуется ведение смычка по верхнему ребру подставки, на которое опираются струны. Здесь может возникнуть шумовое звучание (трение) — если смычок не задевает лежащих на подставке струн (например, при ведении смычка по самой верхушке подставки), или звучание с призвуками биения очень высоких тонов, соответствующих струне, по точке пересечения которой ведется смычок; в последнем случае в партитуре могут присутствовать специальные обозначения. Нотируется этот прием полукругом целой ноты или каким-либо другим способом, указанным автором в глоссарии партитуры.

Румынский композитор Александру Хризаниде⁶⁴ во второй части (*Volume B*) пьесы «Объемы: Инвенции для виолончели и фортепиано»

⁶⁴ Александру Хризаниде (Alexandru Hrisanide, p. 1936) — румынский композитор и пианист.

(*Volumes: Inventions for Cello and Piano*)⁶⁵ предписывает получение сонорного эффекта посредством ведения смычка по подставке в области определенной струны; он нотирует этот прием, следующий после глissандо и группы секстолей *sul ponticello*, — возникает парадоксальная беззвучная кульминация на *fff* — таким значком: .

Пример 37.



Здесь следует играть по точке пересечения (на подставке) струны *ля*.

Игра по подгрифку производится в области за машинками, высота тона может варьироваться в зависимости от материала подгрифка. На более новых и легких (карбонных) подгрифках тон достаточно высокий (на подгрифке моей виолончели — *до-диез* второй октавы в верхней, широкой, части и примерно *ля* третьей октавы в более тонкой нижней части); чем тяжелее фурнитура и чем более плоская у нее форма — тем ниже тон.

Прием очень эффектно использован в заключении «Каприччио для Зигфрида Пальма» К. Пендерецкого. Вести смычок следует с очень малой скоростью, контактная игровая точка здесь — вблизи машинок. Игра по подгрифку часто обозначается треугольником: .

Кроме того, у данного приема могут быть различные градации, зависящие от того, в какой части подгрифка играть: чем ближе к «пуговице» (шпилью) — тем выше и тише тон; к области машинок тон становится более низким и громким (а также богатым обертонами). Иногда композитором мо-

⁶⁵ В пьесе три части, обозначенные буквами А, В и С.

гут вводиться обозначения игровой точки, которые специально разъясняются в глоссарии. Например, в Струнном квартете Михаэля фон Биля⁶⁶ (1963) приводятся следующие обозначения:



— вести смычок поперек подгрифка;



— вести смычок посередине подгрифка;

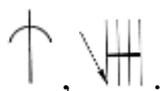


— вести смычок по самой нижней части подгрифка [167, 21].

Игра за подставкой воспроизводит неопределенные по абсолютной высоте очень высокие («визгливые») тоны с преобладающим верхнечастотным спектром. В зависимости от инструмента получаются приблизительно следующие значения высот: тон струны *до* — фа первой октавы, струны *соля* — си второй октавы, струны *ре* — фа-диез третьей октавы, струны *ля* — до второй октавы или выше. Наибольшая определенность высоты достигается ведением смычка близко к подставке, очень медленно и плотно. Часто используется арпеджио между четырьмя струнами:



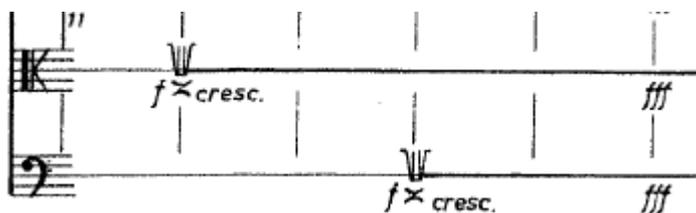
(согласно глоссарию к знаменитой партитуре К. Пендерецкого «Плач по жертвам Хиросимы»), или по одной определенной струне, которая указана в контексте:



⁶⁶ Михаэль фон Биль (Michael von Biel; р. 1937) — немецкий композитор, виолончелист, художник-график; участвовал в Дармштадтских летних курсах, испытал влияние движения «Флюксус».

Игра за порожком производит очень высокие звуки, практически одинаковые для всех инструментов: на струне *ля* — до четвертой октавы (самый высокий звук, возможный для виолончели), на струне *ре* — ля-диез третьей октавы, на струне *соль* — до-диез второй. Варианты звукоизвлечения за порожком очень сильно ограничены вследствие особенностей строения инструмента: смычок, как правило, не может играть в области отрезка струны *до*; достижимость остальных струн зависит от индивидуального строения инструмента; меньше двух струн одновременно использовать не удастся. Единого обозначения этого приема не существует, однако чаще всего используется следующий символ: . Игра за порожком применяется С. Черветти в начале струнного квартета *Zinctum*, поочередно у всех инструментов; в кульминации, когда общая звучность достигает динамической градации *fff*, звучание резко обрывается:

Пример 38.



Игра смычком по корпусу, а также по колкам и грифу на каждом инструменте создает свое, индивидуальное, качество звучания. В целом можно сказать, что при определенном фиксированном показателе скорости ведения смычка более низкие и богатые обертонами (более громкие) тоны будут получаться в центре передней / задней деки, более высокие и тихие тоны — при игре по боковым частям (краям) корпуса, а также по колкам или грифу. В основном, возникает шумовой эффект, который складывается из

взаимодействия волоса с корпусом, а также волос между собой, и может обогащаться различными шумовыми призвуками.

Играть смычком также возможно и по шпилью (*end pin arco*), если он тяжелый, металлический; производимый звук громок и богат низкими частотами (его высота — примерно *си* малой октавы). Иногда этим приемом (вместо требуемого автором извлечения тона при помощи игры по подгрифку) виолончелисты заканчивают пьесу «Каприччио для Зигфрида Пальма».

В диссертации Э. Фэллоуфилд со ссылкой на соответствующие акустические исследования приводятся значения высот, извлекаемых при игре на различных частях инструмента. Частота звучания, производимого *на подставке*, равна 985 Hz (чуть ниже, чем *си* пятой октавы); высота наиболее отчетливо различима на самой резонирующей части подставки — ее верхнем ребре, где лежат струны [118, 170]; частота звучания, достигаемая *на корпусе*, составляет в центре деки 175 Hz (примерно равно *фа* третьей октавы; именно на этой ноте обычно звучит свойственный струнным «волчок»). Эти значения верны для любого способа звукоизвлечения, применяемого к данным областям, но будут наиболее различимы при длительном игровом воздействии, то есть только при использовании смычка: именно в этом случае возникает возможность вызвать равномерные звуковые волны, инициированные колебанием материала «неигровых частей».

3.2. Перкуссионные приемы

Для достижения того или иного звукового эффекта используются удары ладонью, ребром ладони, пальцами или специальным молоточком.

При использовании перкуссии на *подставке*, *подгрифке* и *корпусе* инструмента для каждого объекта будут справедливы те же варианты акустиче-

ских параметров звучания, которые были обозначены в предыдущем пункте. Например, самый громкий звук на *подставке* будет извлекаться в области ее вершины; звук на *подгрифке* вверху (широкая часть) ниже и громче, внизу (узкая часть) — выше и тише; при игре на *корпусе* более громкий звук возникает в центре, а более тихий и высокий — по краям и на обечайках; *колки* и *гриф* будут откликаться тише, чем прочая связанная с грифом фурнитура (*подставка* и *подгрифок*). При ударах по *грифной накладке* более громкий и резонирующий эффект возникает при воздействии на ее широкую часть. На разных инструментах, в зависимости от материала грифной накладки, а также ее изгиба, звучание будет различаться.

Обратим внимание, что рассмотренные нами ранее в соответствующих рубриках этой главы приемы *tapping* (стук пальцами левой руки по грифу), *snap pizzicato* («пиццикато Бартока»), а также *col legno*, в некоторых пособиях по расширенным виолончельным техникам также относятся к перкуссионным. *Buzz pizzicato* с использованием ногтя, *snap pizzicato*, *mute-pizzicato* следует классифицировать как пиццикато с перкуссионным эффектом.

Обобщая сказанное: громкость, обертоновый состав и продолжительность звучания при использовании приемов перкуссии обратно пропорциональны ширине и длительности воздействия ударяющего объекта (специального молоточка, пальцев, ребра ладони, всей ладони и др.) на корпус виолончели и прямо пропорциональны плотности этого объекта и силе удара.

Зависимость от места удара: громкость, высота и богатство обертонового состава звука уменьшаются от центра к краям. Иногда композитор указывает, где именно следует ударять; в иных случаях выбор отдается на откуп исполнителю.

Помимо перечисленных особенностей приема, на звучание влияют индивидуальные характеристики инструмента — такие как качество древесины и особенности формы корпуса.

Как справедливо отмечает Эшли Зандер [156, 47], перкуссионные приемы, изначально не свойственные технике игры на струнных инструментах, создают яркий тембровый контраст и благодаря эффекту неожиданности помогают удерживать внимание публики во время исполнения.

Примеры из партитуры

А. Хризаниде, используя прием перкуссии во второй части (*Volume B*) сочинения *Volumes: Inventions for Cello and Piano*, указывает различные части грифа, по которым надлежит ударять, а также различные динамические оттенки. Во вступительном комментарии он призывает исполнителя экспериментировать с ударами по разным частям грифной накладке, чтобы «добиваться различных звучаний, как того требуют характер и нюансировка музыкального материала». В приведенном ниже примере можно увидеть обозначение обсуждаемого приема, который предваряет *snap-pizzicato* с выраженным ударным эффектом:

Пример 39.

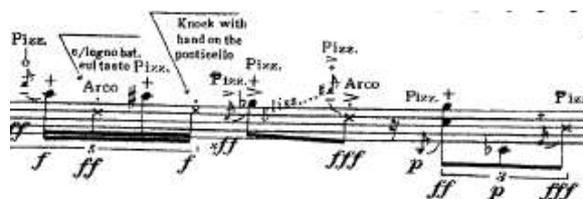


Удар по *подставке* — еще один прием, обогащающий палитру ударных эффектов, которые можно получить на струнном инструменте. Марио Давидовски⁶⁷ в композиции для виолончели и магнитофонной ленты *Sinchronism Number 3*, комментируя партитуру, использует не вполне корректное обозначение *sul ponticello*, однако имеет в виду указанный прием. Особенность его

⁶⁷ Марио Давидовски (Mario Davidovsky; р. 1934) — американский композитор аргентинского происхождения; ученик А. Копленда и М. Бэббита, увлекался электроакустической музыкой.

исполнения состоит в том, что ударять надо по обозначенной крестиком высоте, а именно, там, где соответствующая струна пересекает подставку (*knock with the hand on the ponticello*).

Пример 40.



Удары по корпусу инструмента очень широко используются у К. Пендерецкого наряду с другими приемами расширенной техники, в том числе и перкуссионными (например, с ударами по подставке). Как и в приведенном примере, композиторы зачастую специально не оговаривают, какую именно часть корпуса надлежит «озвучивать», отдавая решение на откуп исполнителю. Эпизод, в котором штиль с галочкой обозначает удар пальцем по подставке, а перечеркнутый штиль — удар кончиками пальцев по деке, чередующийся с игрой арпеджио за подставкой и тремоло, рассматривается нами подробнее в Главе 4:

Пример 41.



Удары по подгрифку очень эффектно сочетаются с *col legno batutto*. Древяно смычка — достаточно плотный и тонкий «молоточек», способный вызвать соответствующий акустический отклик этой части инструмента; кроме того, с его помощью очень удобно менять игровую точку (помним, что при движении от самой широкой части к самой узкой тон становится более высоким и тихим). Так, можно расширить область *col legno batutto* наверх к

подставке и выше, достигая ярких контрастов красок и тембров, а также высокого уровня громкости звучания.

4. Приготовленная виолончель

Приготовление инструмента и игра на подготовленном инструменте не относится к расширенным исполнительским техникам в строгом смысле, поскольку не является игровым приемом. Но обойти этот вопрос все же нельзя, иначе представление о современной виолончели будет неполным.

Используемые «заглушки» по производимому эффекту можно в широком смысле подразделить на собственно «заглушающие» — которые ослабляют колебания, выключая часть частотного спектра и уменьшая громкость, и создающие перкуссионный эффект. Такая систематизация предлагается многими исследователями, в частности, Э. Фэллоуфилд [118, 153].

На слух бывает достаточно сложно определить, идет ли речь о расширенных техниках или это звучит специально подготовленный инструмент. Подготовленные с помощью скрепок для бумаги струнные инструменты использует, например, Матиас Пинчер⁶⁸ в квартете *Study IV for Treatise on the Veil* (2008). Таким образом композитор достигает деликатного «завуалированного» звучания, на которое указывает и название произведения «Трактат о покрывале»⁶⁹.

⁶⁸ Матиас Пинчер (Matthias Pintscher, р. 1971) — немецкий композитор и дирижер, учился у П. Этвеша и Х. Лахенмана; в 2013 году возглавил основанный П. Булезом камерный оркестр *Ensemble Intercontemporain*.

⁶⁹ Название квартета отсылает к одноименному полотну американского художника, представителя абстрактного экспрессионизма Сая Твомбли (первая его версия была создана в 1968 году, а вторая — в 1970), который, в свою очередь, был вдохновлен кантатой Пьера Анри «Покрывало Орфея» (1953).

Чтобы создать перкуссионный эффект или, напротив, приглушить определенные (или все) частоты в звучании, могут использоваться самые разные материалы: в первом случае — бумага, картон, иголка, скрепка, винт, смычка, карандаш и др.; во втором — пена, ластик, резина, ребро ладони и др.

Приемы глушения

В гитарной технике приемы глушения входят в обязательный исполнительский набор. В целом они подразделяются на два вида: *dumping* — струна глушится непосредственно после извлечения из нее звука, высота звука определенная; и *muting* — из приглушенной изначально струны извлекается звук, при этом высота звука не имеет большого значения и может точно не определяться. Оба вида глушения могут производиться как правой, так и левой рукой. При глушении правой рукой задействовано ребро ладони, а в случае с левой глушение происходит при помощи чередования прижатого и полуприжатого пальцев. На смычковом инструменте оба вида глушения в полном объеме распространяются на пиццикато; при игре смычком используются полуприжатые тоны.

Приемы с перкуссионным эффектом

Приведем несколько примеров использования специальных заглушек для струнных: Натан Брокк⁷⁰, концерт «Заброшенность» («Geworfenheit», 2008) для гитары и камерного ансамбля (в составе фортепиано, ударные, скрипка, виолончель)⁷¹; Маурисио Кагель, Квартет № 1 (1965); Джордж

⁷⁰ Натан Брокк (Nathan Brock; 1977–2012) — американский композитор и педагог.

⁷¹ Партитура доступна по адресу: <http://www.nathanbrock.org/Scores/Geworfenheit.pdf>.

Крам, квартет «Черные ангелы»; Тосиро Маюдзуми⁷², «Пьесы для подготовленного фортепиано и струнных» (1957).

* * *

Представленный в данном разделе диссертации обзор расширенных техник игры на виолончели⁷³ подводит нас к некоторым важным для теории и практики исполнительства тезисам:

1. Если в 1950-е — 1960-е годы новые звуковые эффекты оценивались слушателями как нечто экстравагантное и диковинное, не похожее на «настоящую» виолончель, то современная подготовленная публика воспринимает приемы «расширенной» техники как естественные и идиоматичные для данного инструмента.

2. Новые приемы игры давно перестали быть разрозненными экспериментами с возможностями виолончели и к настоящему времени образовали достаточно стройную систему, генетически связанную с позднеромантической исполнительской техникой.

3. Для освоения студентами расширенной техники возможно и необходимо разрабатывать специальную методику, по своей научной

⁷² Тосиро Маюдзуми (Toshiro Mayuzumi; 1929–1997) — японский композитор, автор академической и киномузыки; подробнее о его творчестве см. в разделе «Восточные авангардисты» в четвертой главе диссертации.

⁷³ Наглядной иллюстрацией к материалам данной главы, в дополнение к уже рекомендованным ранее в ее тексте ссылкам на сетевые ресурсы, может послужить видеоматериал, созданный скрипачом Лео Китайима (Leo Kitajima). В своем ролике, адресованном композиторам, Китайима демонстрирует приемы «расширенной» техники — такие как белый шум (прием глушения), «диагональный смычок», игра за подставкой, «круговой смычок», игра на подгрифке, *sul ponticello*, *sul tasto*, флажолеты и флажолетные трели, перкуссия — и показывает различные градации каждого из них.

Часть 1: <http://www.youtube.com/watch?v=MBm679FVuPE&list=PLAE8B3E717516217B> ;

Часть 2: <http://www.youtube.com/watch?v=MBm679FVuPE&list=PLAE8B3E717516217B> .

обоснованности и комплексности аналогичную методикам традиционной классической школы.

4. Многие фундаментальные принципы новой методики — по сути, те же самые, что лежат в основании классической школы; однако диапазон приемов и звуковых эффектов, выводимых из них, гораздо более широк. Существенная часть этих приемов требует специальной отработки на методическом материале, который в значительной степени еще только предстоит создать.

5. Несмотря на все стилевые и эстетические различия традиционного репертуара и Новой музыки, виолончелист сталкивается в них, в конечном счете, с одним, общим кругом технических проблем. Композиторские поиски последнего времени (второй половины XX — начала XXI века) требуют особого взгляда на инструмент и освоения расширенных техник. Полученные в процессе занятий представления могут оказаться полезными даже для тех, кто впоследствии не будет иметь дело с современным репертуаром: их воззрения на традиционную исполнительскую технику расширятся и станут более глубоко отрефлексированными.

6. Современное исполнительское искусство находится в процессе постоянного развития, открытия новых возможностей. Однако накопленный опыт позволяет «заглядывать вперед» и предугадывать будущие находки композиторов. Освоение потенциала расширенных техник, далеко еще не исчерпанного, становится более планомерным.

7. Изобретение новых приемов и эффектов виолончельной игры следует воспринимать не как искажение «истинного» звучания инструмента, а как открытие новых художественных миров и «музыкальных языков», обладающих собственной красотой и, нередко, утонченностью.

8. Некоторые новации расширенных техник, преодолевая границы академической традиции, пересекаются с иными направлениями в музы-

кальном искусстве: джазом, восточной импровизацией, отчасти старинной музыкой. Пересечения и взаимное обогащение возникают и между отдельными классическими инструментами: например, виолончелью и контрабасом, виолончелью и гитарой, виолончелью и арфой.

9. Эволюция исполнительской техники на струнно-смычковых инструментах в современном искусстве движется в едином русле, однако та же виолончель обладает рядом специфических черт по отношению к своим «родственникам», что определяется объективными параметрами инструмента (такими, как его размер, длина и толщина струн и т. п.). Это лишний раз подтверждает, что возникновение и развитие расширенных техник связано не с прихотью «авангардистов», а с самой природой этого традиционного инструмента, которую люди XX–XXI веков увидели по-новому. Эффект новизны со временем ослабевает, тогда как исследование природы инструмента продолжается в наши дни совместными усилиями композиторов, исполнителей и ученых.

**Глава 3. Вклад Зигфрида Пальма в развитие
расширенных виолончельных техник.
Сборник «Pro Musica Nova:
Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello»**

Сборник «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки» (*Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello*) [142], составленный и аннотированный Зигфридом Пальмом в семидесятые годы прошлого века, представляет собой бесценный материал, своего рода синопсис взаимодействия выдающегося виолончелиста с композиторами-современниками в деле становления так называемых «расширенных техник» виолончельной игры, возникших в условиях послевоенного авангарда. Цель создания «Этюдов» — сформировать методическую базу для освоения репертуара Новой музыки.

Идея сборника принадлежала издателю Рудольфу Люку; изначально предполагалось, что методический материал подберет сам Пальм, но затем решено было обратиться к признанным мастерам Новой музыки с просьбой написать пьесы специально для этого издания. Композиторы, в свою очередь, по свидетельству Пальма, отнеслись к предложению с большим воодушевлением.

Однако прошло восемь или девять лет, прежде чем сборник увидел свет. Работа затянулась из-за юридических препятствий: эксклюзивные права на произведения композиторов-участников принадлежали издательствам, и те не спешили ими делиться. Впервые сборник вышел в 1977 году.

При составлении хрестоматии авторам была предоставлена полная свобода, однако каждый из них должен был включить в свой материал всё то, без чего, по мнению данного музыканта, немислима современная вио-

лончель. Таким образом, в «Этюдах» отразились воззрения на этот инструмент, принадлежащие целому ряду композиторов; разнообразие техник возникло естественным образом, как отражение практики ведущих музыкантов середины XX века. В воспоминаниях Зигфрида Пальма есть забавные, почти анекдотические детали, касающиеся создания «Этюд»: кто-то предоставил материал охотно и быстро, К. Пендерецкий, как всегда, «ленился»⁷⁴.

Получившийся в результате инструктивный сборник имеет несомненное художественное значение и при этом по сей день продолжает оставаться базой для овладения современными «расширенными техниками».

Начиная с 1985 года сборник Пальма вошел в серию *Pro Musica Nova*⁷⁵, представляющую современные исполнительские техники для разных инструментов: флейты, фортепиано, гобоя, кларнета, скрипки, альты, гитары, — и в настоящее время широко известен как один из выпусков этой серии⁷⁶. В его составе двенадцать блестящих пьес авангардного репертуара для виолончели соло, авторами которых стали крупнейшие представители Новой музыки: Гюнтер Беккер, Ханс Ульрих Энгельман, Маурисио Кагель, Милко Келемен, Конрад Лехнер, Никос Мамангакис, Исан Юн, Бернд Алоис Циммерман, Кшиштоф Пендерецкий, Жак Вильдбергер, Михаэль Гилен, Вольфганг Фортнер.

Этюды расположены вне зависимости от степени их сложности, по фамилиям авторов в алфавитном порядке. В сборник вошли две самостоятельные концертные пьесы, созданные ранее. Одна из них — прославив-

⁷⁴ «Единственный, кто вообще ничего делать не хотел, был Пендерецкий, как обычно. Он вообще ничего не написал. Только когда он приехал в Стокгольм с каденцией для первого виолончельного концерта, он сказал: ты можешь это взять в качестве этюда. Я подумал: действительно подойдет, почему нет?» [157, 71].

⁷⁵ *Pro musica nova: Studien zum Spielen neuer Musik für Violoncello / Vorwort, Zeichenerklärungen und Kommentare von S. Palm. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985. 59, 4 (Anh.) S.*

⁷⁶ Авторами выпусков для прочих инструментов также являлись знаменитые исполнители современной музыки (например, для гобоя — Хайнц Холлигер).

шаяся сложностью исполнения композиция М. Кагеля *SiegfriedP* (заключительный, шестой номер из серии *Programm 1971/72*); в основе пьесы лежит звуковой ряд, в котором зашифровано имя виолончелиста. Вторая — *mini-music to Siegfried Palm* op. 38 X. У. Энгельмана. Остальные десять пьес написаны специально для этого издания; отметим, что Г. Беккер, В. Фортнер, М. Гилен, М. Келемен и Исан Юн создавали этюды как «проекции» своих более крупных произведений — разучивание этюда мыслилось ими как подготовительный этап к исполнению самого опуса.

* * *

Несмотря на инструктивное название, все «штудии» представляют собой яркие концертные миниатюры, в которых лучшие представители музыкального авангарда демонстрируют особенности своего письма, сообразуя их с возможностями, предоставляемыми виолончелью. В комментариях к каждой пьесе Пальм рассматривает имеющиеся в ней трудности и способы их преодоления, а также дает другие ценные рекомендации по исполнению.

Приведем краткий обзор включенных в хрестоматию сочинений⁷⁷, опираясь на комментарии Пальма.

Этюд к *Aphierosis*⁷⁸ Гюнтера Беккера представляет различные виды глиссандо в прямом движении и противодвижении — небольшие глиссандирующие колебания, исполняемые при помощи вибрационного смещения пальца относительно ноты, прием предельно интенсивного вибра-

⁷⁷ Сначала будут рассмотрены этюды, созданные как инструктивный материал к известным произведениям, затем — самостоятельные миниатюры, написанные специально для сборника, и в заключение — каденция Пендерещкого, концертные пьесы Кагеля и Циммермана.

⁷⁸ *Aphierosis* — пьеса для виолончели и фортепиано (1968) немецкого композитора Гюнтера Беккера, премьера состоялась в 1968 году в Афинах в исполнении Зигфрида Пальма (виолончель) и Алоиса Контарски (фортепиано).

то и т. д. Знаковая фиксация пьесы — образец сочетания графической записи с традиционной нотацией:

Пример 42.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and contains a single note with a fermata, marked with a circled '4' above it and 'sfz' below. A dashed line below the staff is labeled 'ca. 15"'. The bottom staff is also in bass clef and contains a sequence of notes with various markings: 'arco ord. (Bogenwechsel ad Rb.)', 'III A', 'gliss.', 'IV f', and 'ca. 15"'. A dashed line is also present below this staff.

Этюд содержит стандартный набор трудностей для данной стилистики, и притом, в методически ясном и последовательном изложении:

— апподжиатура, максимально быстрое исполнение последовательности, приближенное к форшлагу (см. пример 42); во вступлении к пьесе она исполняется приемом *col legno battuto* (легкий бросок древком смычка о струну; по сути, это прыгающий штрих — *riccochet*, при котором различная звуковысотность сопровождается «клацающим» деревянным призвуком); подобные фрагменты будут не раз встречаться и далее:

Пример 43.

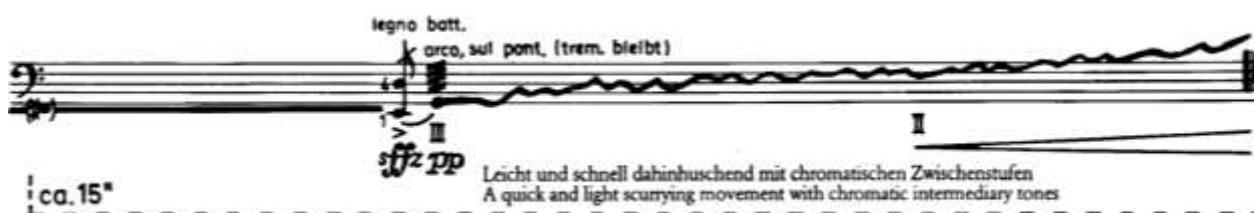
The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes with various markings: 'Alle Appoggiaturen so schnell wie möglich', 'Play all appoggiaturas as quickly as possible', 'col legno batt.', 'fff', and 'spiccato, ordin.'. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes with various markings: 'spiccato, ordin.', 'ff', and 'III'. A dashed line is present below the bottom staff.

— тембровые переходы *ordinario* — *sul tasto* — *sul ponticello* (перемещения из «нормальной» игровой точки в области «нетрадиционного» звукоизвлечения — к подгрифку / подставке, что связано с изменением обертонового состава звука: в нем сохраняются по преимуществу низкие или, соот-

ветственно, высокие гармоники), которые совершаются размеренно и протяженно, подобно разнонаправленным *glissando*;

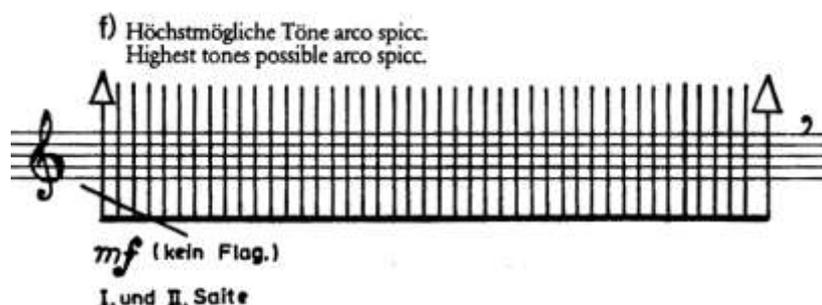
— в примере 43 представлены фрагменты графической записи хроматически смещающегося тремолирующего тона; изменения звуковысотности отображаются кривой:

Пример 44.



Среди технических трудностей в композиции Беккера присутствует также прием игры между подставкой и подгрифком (высотно нефиксированный тон с неизбежной характеристикой *distortion* — «искажения»), используются разнообразные флажолеты (искусственные терцовые, квартовые; натуральные), предельно высокие ноты (исполняются на указанной струне, палец левой руки в области за грифной накладкой, смычок ближе к подставке):

Пример 45.



В комментарии к фрагменту, приведенному нами в примере 44, Пальм указывает, что две струны следует прижимать на различных высотах, что также отмечено в тексте (не следует оставаться на одной высоте на протяже-

нии всей группы). В остальном замечания Пальма касаются технологии исполнения специально отмеченных эпизодов (см.: [142, I]).

Этюд для *Zyklus*⁷⁹ Вольфганга Фортнера позволяет тщательно проработать сочетание разных видов флажолетов и обычных прижатых нот, которое, согласно ремарке Пальма, обязательно должно звучать ровно и единообразно. Сложность представляет также виртуозный эпизод, который следует исполнять настолько быстро, насколько это возможно, — и притом гладко и пластично, несмотря на частую смену струн:

Пример 46.



В этюде к *die glocken sind auf falscher spur*⁸⁰ Михаэля Гилена основной трудностью, по словам Пальма, является точность интонации в самых высоких позициях в сочетании с широкими скачками:

Пример 47.



Также обращает на себя внимание эпизод, отмеченный быстрыми сменами окраски звука (*sul tasto* — *sul ponticello*; *ordinario* — *legno tratto*) в сочетании с изменением динамики в заключительном эпизоде. В записи

⁷⁹ *Zyklus* — произведение для виолончели и камерного оркестра без струнных, написанное немецким композитором Вольфгангом Фортнером (1964/1969); премьера состоялась в 1970 году в Граце в исполнении ансамбля «Контрапункт» (*Kontrapunkte*), солист — З. Пальм.

⁸⁰ Пьеса немецкого композитора и дирижера Михаэля Гилена для шести музыкантов на стихи Ханса Арпа; исполнена в 1970 году на SR[Saarländischer Rundfunk]-фестивале «Музыка в XX веке» при участии З. Пальма, А. Контарски, М. Гилена и др.

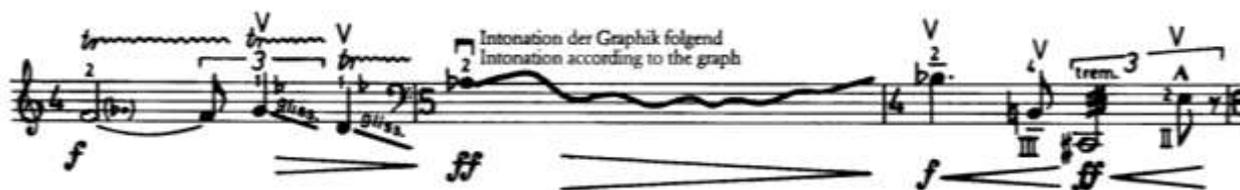
присутствует элемент тембровой и динамической алеаторики; таким образом, художественное решение здесь отдается на откуп исполнителю:

Пример 48.



В трудностях к *Changeant*⁸¹ Милко Келемена прежде всего отмечаются различные глиссандирующие колебания тона в сочетании с трелями (начиная от колебаний в пределах четверти тона и шире); в примере показан фрагмент вступления:

Пример 49.



Особого внимания в этих упражнениях требуют также изменения тембровой окраски звука: *col legno tratto* — проведение древком смычка по струне, при этом звук очень тихий, но тон прижатой струны различим; *col legno battuto* — легкий бросок древка смычка на струну (в зависимости от задачи этого эффекта варьируется степень подскока). Для эпизодов, записанных в традиционной нотации, характерна быстрая смена приемов игры, тембров, штрихов, динамики и др. параметров в различных сочетаниях:

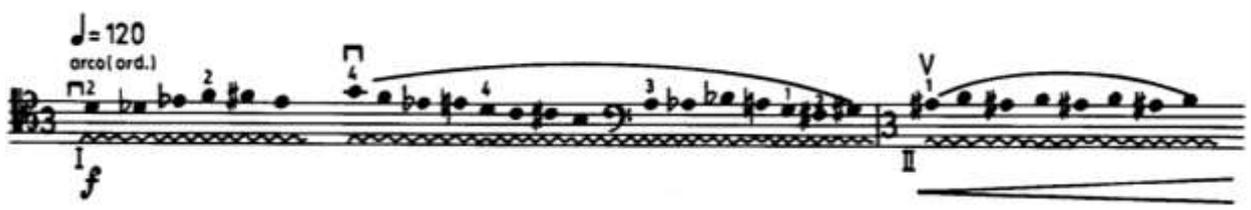
⁸¹ *Changeant* — произведение для виолончели с оркестром хорватского композитора Милко Келемена, впервые исполнено в 1968 году симфоническим оркестром западногерманского радиовещания под управлением Кристофа Донаньи, солист — З. Пальм.

Пример 50.

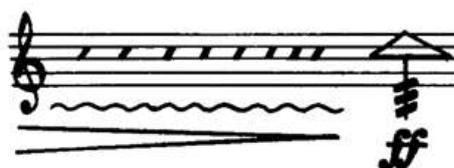


Протяженные фрагменты графической нотации предполагают более импровизационный подход (в противоположность точному исполнению многочисленных ремарок во фрагментах, выписанных нотами). Поскольку в этой композиции встречается авторская графическая нотация, ее символы нуждаются в расшифровке. Ниже приведены способы обозначения максимально быстрого исполнения (пример 50) и специфического приема тремоло: древко на подставке, волос за подставкой (пример 51).

Пример 51.



Пример 52.



Свободное построение, на протяжении которого графически указаны лишь приблизительные высоты звуков, изливается непрерывным «крещендирующим» потоком к кульминации на *cis* (в примере 52 показано начало построения):

Пример 53.

Immer schneller, stärker und virtuoser
With ever greater speed, strength and virtuosity

Allmählich Tonhöhe immer tiefer, mit Sprüngen
Pitch becomes gradually and evenly lower, with skips

arco 3 4 1

gliss. *ff* *p*

cresc. bis zum Erreichen des Cis
cresc. until reaching the C sharp

Этюд к *Glisses*⁸² Исана Юна Пальм комментирует следующим образом: «Как и в большинстве своих композиций, Исан Юн в этой пьесе использует разнообразные элементы традиционной корейской музыки. Особенно важное значение придается глissандо, которое требует здесь точного исполнения: глissандирование (вне зависимости от приема игры — *arco* или *pizzicato*) начинается сразу же с момента взятия исходной ноты, но не должно непосредственно вводить конечную» [142, 2]:

Пример 54.

(sul C) V

2 0 3 5

fff *f* *ff* *f* *p* *pp* *f* *mp* *mf*

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

V 3 V 0

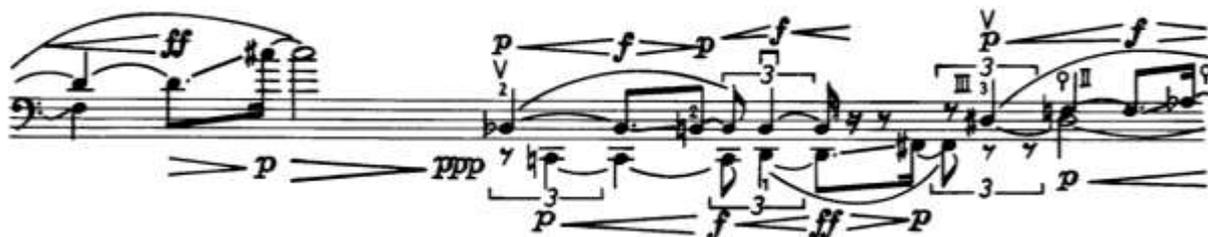
В примере 53 видно, что глissандо не должно сливаться с последующей нотой. Этому способствует артикуляция: целевая нота обособлена от глissандо острым штрихом и, таким образом, «произносится» отдельно.

Исключительную сложность для исполнителя в этой пьесе представляет также двухголосие — по причине различия динамических указаний в каждом из голосов при одновременном и плавном их ведении смычком (тем самым изменение динамики в разных мелодических линиях происходит

⁸² *Glisses* — четыре пьесы для виолончели соло корейского композитора Исана Юна; в специфике использования приемов *glissando*, *pizzicato* и так называемых «множественных мелодических линий» (*multiple melodic lines*) ясно отражается стилистическая концепция слияния западного и восточного. Запись в исполнении З. Пальма — Deutsche Grammophon 2530 562 (LP 1975). Подробнее о виолончельной музыке Исана Юна см. в четвертой главе диссертации.

несинхронно). Эта весьма нестандартная задача требует дифференциации и гибкого изменения давления смычка на каждую из струн в отдельности:

Пример 55.



В заключение Пальм воодушевляет исполнителя: разучив эту непростую вещь, тот пополнит репертуар «необычным музыкальным опусом, который неизменно вызывает восторг у публики» [142, 4].

В пьесе используются также звуки приблизительной высоты:

Пример 56.



Их графическое отображение у Исана Юна авторское, не вполне традиционное (эти символы более характерны для *distortion*).

Пример 57.



Авторским является и применение значка непржатого пальца (как при взятии флажолета) — обычно его используют при нотации того же приема *distortion*:

Пример 58.



Жаку Вильдбергеру принадлежит в этом сборнике миниатюрная шестиминутная пьеса *Study* (1971). Как отмечает Пальм, в ней серьезно прорабатывается несколько важных технологических проблем, среди которых наиболее сложны быстрые смены тембровой окраски. В композиции чередуются строго ритмизованные фрагменты с метрономически обозначенным темпом и свободные построения, лимитированные по времени (что указано в конце каждой фразы).

Произведение начинается с жестко звучащего флажолетного тремоло, исполняемого почти острием смычка; следующий фрагмент играется *col legno batutto*⁸³ и записан в графической нотации (приблизительно выписанная высотность).

Пример 59.

Интерес представляет графически нотированный фрагмент в очень тихой динамике («полушепотом»). Как подчеркивает в комментарии Пальм (см.: [142, 4]), мелодическая линия здесь не должна глissандировать; необходимо добиться, чтобы последование тонов, направляемое высотной кривой, звучало почти хроматически и игралось с максимально возможной скоростью, постепенно приобретая всё большую отчетливость и переходя в выписанные ноты:

⁸³ Бросок древка смычка о струну.

Пример 60.

c) Undeutlich, rubato, „wispernd“, sempre legato, möglichst wenig Bogenwechsel. Allmählich deutlicher werden
Imprecise, „whispering“ rubato, sempre legato, as little change of bow as possible. Becoming gradually more precise

Достигая кульминации в свободном ритмическом движении по выписанной нотной линии, звучание затем опять уходит на *diminuendo* в область хроматического «полушепота», мелодически следующего за кривой:

Пример 61.

В дальнейшем развитии происходит очень плавный (в том числе, благодаря агогике) переход от начального аметричного изложения к *rubato* с фиксированной звуковысотностью и выписанными ритмическими отношениями тонов (большой центральный раздел):

Пример 62.

Как отмечает Пальм, этот швейцарский композитор «в совершенстве знает наш инструмент и разумно использует его разнообразные возможности по созданию волнующего, полного контрастов и ярко-красочного звучания» [142, 4].

Askis (1969) греческого композитора Никоса Мамангакиса требует от исполнителя особой внимательности ко всевозможным ремаркам, которые выписаны повсеместно и быстро меняются:

Пример 63.

The musical score for Example 63 is written on a single staff. It begins with the tempo marking 'Libero*'. The piece starts with a dynamic of *sfz* and the instruction 'sul pont., sul G'. The first section is marked 'non vibr.' and includes a 'gliss. vibrato' section with a 'len.' (ritardando) marking. This is followed by another 'non vibr.' section. The final section is marked 'f' and 'pppp', and includes a 'ord.' (order) marking. Technical markings include 'V' (vibrato) and 'V' (vibrato) with specific fingerings: '2 4', '2 1', '2 1 2 1 2', and '0 3'. There are also some bracketed markings above the staff.

Пальм рекомендует разучивать это сочинение со всей тщательностью, в том числе, проигрывая его на фортепиано. От музыканта требуется строго соблюдать не только штрихи, но и указания автора относительно струн, на которых играется тот или иной фрагмент, а также выписанные ритмические соотношения (при том, что темп избирается свободно). Также Пальм обращает внимание исполнителя на необходимость четкого перехода от тонов устойчивой высоты ко всевозможным *glissando* и *vibrato*, и обратно. О степени детализированности письма Мамангакиса можно судить, например, по данному фрагменту:

Пример 64.

The musical score for Example 64 is written on a single staff. It begins with the instruction 'arco'. The piece is marked with dynamics *f*, *p*, *f*, *f*, *ff*, and *p*. There are several technical markings, including 'V' (vibrato) and 'V' (vibrato) with specific fingerings: '1 3 4', '2', '0 4 1', '1 4', '0 2', '1 2 4', '0 4 1', and '2'. There are also some bracketed markings below the staff, including '6:2', '10:1', and '5'.

С известной долей условности в пьесе можно выделить три раздела, которые отличаются друг от друга ритмической организацией, характером звучания и кругом технических проблем, возникающих перед исполнителем. Небольшое вступление приводит к разделу с фиксированным ритмом, разрабатывающему возможности тесситурного охвата инструмента (двойные ноты, интервальное сочетание струн, скачки). Затем следует ритмически более свободная середина, разнообразная по тембровым краскам:

Пример 65.

The musical score for Example 65 is written for a violin. It begins with a section marked "con legna" (col legno), where the bow is used to create a rhythmic pattern. This is followed by a section marked "pizz." (pizzicato), then "ff" (fortissimo), and "arco" (arco). The score includes various bowing techniques such as "sul G" (sul ponticello) and "sul 6" (sul tasto). The piece concludes with a section marked "7:5" and "V" (vibrato).

Здесь используются множественные тембровые смены: *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, аккордовая техника, разные виды глissандо (обыгрывание широких скачков, полутонов, одной ноты — в пределах вибрационного смещения пальца).

Начало заключительного раздела отмечено строгими ритмическими пропорциями и единым штрихом (*pizzicato*),

Пример 66.

The musical score for Example 66 is written for a violin. It features a section marked "arco" and "sempre pizz." (sempre pizzicato). The score includes various bowing techniques such as "5:2" and "6:2" (sul ponticello). The piece concludes with a section marked "I" (arco).

на смену которому далее вновь приходит игра тембров и красок. Завершается пьеса многократным чередованием *arco*: *ordinario* — *sul ponticello*, которое осуществляется в процессе хроматического движения мелодии:

Пример 67.

The musical score for Example 67 is written for a violin. It features a section marked "Libero" and "sempre legato". The score includes various bowing techniques such as "sul pont." (sul ponticello), "ppp" (pianissimo), "p" (piano), "f" (forte), and "ppp". The piece concludes with a section marked "ord." (arco).

«Овладев этой непростой пьесой, можно со всей справедливостью заявлять о наличии в репертуаре очень виртуозного авангардного сочинения для виолончели соло», — подчеркивает Пальм. И действительно, продуманная и разнообразная трактовка виолончели Мамангакисом позволила ему создать увлекательную и ясно выстроенную композицию, в которой тембровые и штриховые средства являются основным фактором как формообразования, так и выразительности.

Композиция Конрада Лехнера *Drei kleine Stücke* (1971), написанная специально для сборника Пальма, использует широчайший тесситурный охват (струна *до* перестроена на *си*), часто одновременно. Техническая сложность этюда состоит во владении интонацией при игре в высоких позициях на всех струнах, а не только на струне *ля*, в совершенствовании точности при свободных вступлениях и широких интервальных скачках.

В *первой пьесе* можно встретить тембровые смены (*sul ponticello*, *flautando*, *col legno battuto*), четвертитоны. Полезный комментарий дает Пальм к четвертитоновому фрагменту (*quasi*-кантиленный эпизод): «исполнять посредством вращения предплечья, крепко удерживая пальцы [левой руки] в позиции».

Пример 68.



Во *второй пьесе* разрабатываются звуковые и тембровые возможности инструмента. Начинается она эпизодом восходящего глиссандирования на первой струне от d^3 за подставку (высокий свистящий звук, с примесью шума). Тем же *glissando*, чередующимся с хлесткими прыгающими ударами острием смычка у подставки, пьеса заканчивается:

Пример 69.

The musical score for Example 69 is written for violin and bass. The violin part (top staff) begins with a 'sizzle' effect marked *p* (piano), indicated by a series of upward-pointing arrows labeled 'V'. This is followed by a section with double notes and chords, also marked 'sizzle' and *p*. The instruction 'Mit Bogenspitze in Stegnähe aufschlagen' (Strike with the tip of the bow near the bridge) is provided. The bass part (bottom staff) features a series of notes, some marked with *f* (forte), and a section marked '(rit.)' (ritardando) with a 'sim.' (simile) marking. The score includes various fingering and bowing notations, such as 'I', 'III', '3"', '2"', and '5"'.

В середине помещен эпизод с двойными нотами и аккордами. В приведенном фрагменте важно, продолжая начатую интервальную последовательность, двигаться по одним и тем же струнам:

Пример 70.

The musical score for Example 70 is written for bass. It starts with a section marked 'ord.' (ordinario) and *ff marcato* (fortissimo marcato), featuring a series of notes with fingering numbers (1, 2, 3) and bowing marks 'V'. This is followed by a section marked 'd)' (divisi) and 'sim.' (simile), with a 'geräuschhaft' (noisy) effect indicated by a series of upward-pointing arrows. The score then transitions to a section marked 'col legno batt.' (col legno battuto), with the instruction 'Mit flacher linker Hand auf Saiten schlagen' (Strike the strings with the flat of the left hand). The final section is marked 'col legno batt.' and features a series of notes with bowing marks 'V'.

Начало *третьей пьесы* должно звучать ритмически остро и при этом исполняться *legato*. Важно следить за тем, чтобы интервальные скачки были быстрыми и четкими, без *glissando*.

Пример 71.

Ruhig
Cauf H

sempre f

Rhythmisch-kantige Bewegung durch blitzschnellen Lagenwechsel (ohne glissando)
Sharp, rhythmic motion with extremely fast shifts of position (without glissando)

Vibrato dem Triller genähert
Vibrato becomes similar to a trill

f *sf-p*

Над нотой *d* второго такта — значок, обозначающий колебание тона: здесь — небольшое, почти в рамках вибрационного (широкая вибрация с незначительными смещениями относительно тона).

Среди интересных приемов, встречающихся у Лехнера, профессионального виолончелиста, отметим также флажолетное *pizzicato*: палец левой руки следует отпускать сразу после взятия ноты, чтобы дать раскрыться всем составляющим тона; положение правой руки — нижняя треть грифа.

Сам воспитанный на изнуряющих технических упражнениях, Пальм отдает должное этюдам Лехнера, отмечая, что с освоением этих миниатюрных пьес, привлекающих слушателя контрастами динамики и раскрытием новых звуковых возможностей виолончели, исполнитель сделает важный шаг к технически безупречной игре.

В плане графической авторской записи самый интересный пример в сборнике — это *mini-musik für Siegfried Palm* (op. 38) Ханса Ульриха Энгельмана⁸⁴. К этому упражнению прилагается следующий список обозначений:

⁸⁴ Премьера этого сочинения в исполнении З. Пальма состоялась в 1970 году во Франкфурте.

РЕГИСТРЫ		ОБОЗНАЧЕНИЯ ЗВУКОВ И АРТИКУЛЯЦИИ			
I	Крайне высокий	—	Длющийся звук		vibrato
II	Высокий		Медленное колебание высоты		tremolo
III	Средний		Быстрое колебание высоты		staccato
IV	Низкий		Непрерывно меняющаяся высота		col legno
V	Крайне низкий	•	Короткая нота		battuto
		▼	Очень короткая нота		pizzicato
			Четвертитоны		arpeggio
					glissando

Таблица 1.

Отдельно (левая колонка таблицы 1) выписываются обозначения, указывающие на пять (чтобы избежать ассоциации с четырьмя струнами) tessitura уровней: от «крайне высокого» до «крайне низкого». Обозначения тоновой артикуляции очень своеобразны; они хорошо вписываются в яркое графическое оформление пьесы в целом. Возможно, это разнообразие вызвано также желанием увести от привычных ассоциаций, пробудить фантазию исполнителя и настроить его на контекст и характер пьесы (*ironico*).

«Вся прелесть данного этюда — в противопоставлении фрагментов традиционной и графической нотации. “Традиционные” фрагменты должны исполняться с предельной точностью, а в графических следует включить всю фантазию и изобретательность исполнителя — тогда и проявится характерная ирония, присущая сочинению», — таковы рекомендации Пальма к этой блестящей остроумной миниатюре [142, 2].

Следующий пример иллюстрирует переход от нотной записи к графической. Указание *ironico* — постоянное для разделов, записанных в традиционной нотации:

Пример 72.

The image shows a musical score for Example 72, divided into three sections: *Lento con moto*, *In tempo*, and *Presto*. The piano part (left) includes instructions like *ironico, grazioso*, *pizz*, and *arco*, with fingerings (I, II, III, IV, V) and dynamics (*p*, *mp*, *sub.p*, *pp*, *p*, *sf*). The violin part (right) includes *flautato*, *dolce*, and dynamics (*pp*, *p*, *sf*). A large triangular graphic at the bottom right indicates a dynamic or intensity change over time.

Во фрагменте С (согласно авторской ремарке, продолжительность его звучания — примерно 1 минута) выписаны лишь пять звуков определенной высоты и длительности; всё остальное в построении этого эпизода определяется самим исполнителем: игру можно начать с любой секции графической схемы и продолжать следовать ей, двигаясь по часовой или против часовой стрелки.

Пример 73.

The image shows a graphic notation for Example 73. It features a central circular diagram with musical notation (notes, rests, and dynamics like *pp*, *p*, *sf*) and various abstract shapes, lines, and symbols. A large '3' is visible in the center. The notation is arranged in a complex, non-linear fashion, suggesting a multi-directional or improvisational performance path.

Когда слева римскими цифрами выписывается высота звука, это становится дополнительным ориентиром, но в целом графическая запись направлена на то, чтобы дать импульс воображению исполнителя и оставить за ним окончательный выбор: когда использовать все четыре струны, а когда огра-

ничиться возможностями одной, выстраивая пять тесситурных уровней только за счет ее ресурсов:

Пример 74.

The image shows a musical score for five staves (I-V). The score is divided into two main sections: d) Presto and e) Prestissimo, followed by a ritardando (rit.) section. The first section (d) features a melodic line on staves I and II. The second section (e) includes several techniques: 'battere colle dite sui tutte le corde' (beating the strings with fingers on all strings), 'spiccato' (staccato), 'pizz. secco' (dry pizzicato), 'arpegg. secco, sempre pizz.' (dry arpeggiated, always pizzicato), and 'arpegg. sonabile' (sonorous arpeggiated). The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo).

«Очень удачная концертная пьеса, часто играемая виолончелистами. Требуется абсолютного чистого и точного исполнения фрагментов, записанных в традиционной нотации, и, напротив, богатой фантазии и безграничной изобретательности в графических частях», — так характеризует композицию Пальм [142, 2].

SIEGFRIEDP' Маурисио Кагеля (1971) — не только наиболее сложное произведение во всей хрестоматии, но и самое разнообразное: «в нем получила отражение практически каждая проблема, с которой можно столкнуться при исполнении современной музыки», — отмечает Пальм. Американский композитор Энтони Коулман называет пьесу Кагеля «новым инструментальным театром» [132].

Произведение построено преимущественно на звуковых высотах E G F D A, происходящих из сочетания букв в имени и фамилии Пальма: siEGFrieDpAlm. Эта диатоническая последовательность остается основной для почти десяти страниц партитуры, в которой после каждой нотной системы композиторского текста одна строка оставляется для исполнителя (в публикации Пальма эта строка опущена), куда он, по замыслу Кагеля, может вписать наиболее удобный для себя вариант аппликатуры, а также вы-

брать способ взятия обозначенных высот (натуральными/искусственными флажолетами или вообще без их использования — прижатием пальца). Варианты аппликатур для каждого из звуков ряда *e-g-f-d-a* прилагаются автором в качестве своеобразной «табулатуры» к пьесе. «Штрихи и артикуляция (*staccato, portato, legato*) не обозначены. Тем самым исполнитель действует так же, как если бы он играл по уртексту: сначала определяет аппликатуру, а затем находит фразировку и артикуляцию, словно методом глобального чтения. В связи с этим следует заметить, что ноты, исполняемые последовательно на одной струне или на двух соседних, обычно лигуются. Изменения тембра, достигаемые поворотом древка смычка ($\frac{1}{2}$ LT = $\frac{1}{2}$ *col legno tratto* [ведение смычка «бокком», одновременно касаясь струны волосом и древком. — В. Б.], LT = *col legno tratto*), можно применять не только там, где они указаны», — отмечает Кагель в предисловии к пьесе (цит. по: [169]). Виолончелист играет одну и ту же последовательность нот, но изложение ее становится все сложнее, музыкальный материал естественно создает все большее напряжение. С композиционной точки зрения это проявление свободы исполнителя в рамках точной нотации высотности и ритма.

В этюде встречаются разнообразные виды флажолетной техники, виртуозные пассажи, включающие двойные ноты, тембровые окраски, переходящие одна в другую (*sul ponticello — sul tasto — tratto*), большие интервальные скачки, становящиеся проблемой для правой руки ввиду динамических контрастов и др.

Отдельная «трудность» — присутствие в произведении партии голоса: во время игры от виолончелиста периодически требуется петь — в том числе, интонационно достаточно непростой материал, — а также «озвучивать» вдох и выдох (*Ein/Aus*).

Пример 75.

The musical score for Example 75 consists of three staves: vocal, piano (right hand), and piano (left hand). The vocal line includes lyrics "BE BI M KRA" and "Aus". Performance markings include *f*, *fff*, *p*, *ppp*, and *Aus*. There is also a *falsetto* marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 1. The piano part includes markings for *PONT.* and *TASTO*, with fingerings like I, II, III, IV, V and 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics include *f* and *p*.

Стрелки указывают на рекомендацию Пальма прижимать ноту на более низкой струне. Кружки в указаниях динамики обозначают, что исполнителю предоставляется возможность самостоятельно решить, до какого уровня доводить изменения динамики (*cresc.*, *dim.*). В данной публикации Пальм предлагает свои варианты динамических оттенков:

Пример 76.

The musical score for Example 76 consists of three staves: vocal line with lyrics "(AH)", piano (right hand), and piano (left hand). Performance markings include *f*, *p*, *ppp*, and *f*. There are also markings for *TASTO*, *NAT.*, and *PONT.* Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5 and Roman numerals I, II, III, IV, V. A *sim. q.* marking is present. Dynamics include *f*, *p*, *ppp*, and *f*.

Пальм воздерживается от конкретных рекомендаций исполнителю, указывая лишь на необходимость «долго учить» этот этюд, ставя перед собой задачи последовательно; его заключительный комментарий: «очень прошу не отчаиваться в процессе изучения этой пьесы, если ее долго не

удаётся довести до концертной готовности. Она стоит затраченных усилий, что подтверждается множеством концертных выступлений и записей» [142, 3].

«Пальм предупреждает, что произведение это — наиболее сложное в сборнике и сталкивает исполнителя со всеми проблемами, которые могут встретиться в Новой музыке; я ему верю, для одной пьесы больше сложностей я не встречал. А комментарий на четвертой странице партитуры: “со стиснутыми зубами” — композитор мог бы и не писать вообще» [Anderson 1987].

«Пендерецкий — один из тех композиторов, которые оказали наибольшее влияние на современную эстетику виолончельного исполнительства», — такими словами Пальм начинает комментарий к *Каденции первого виолончельного концерта* Кшиштофа Пендерецкого [142, 4]. И продолжает мысль далее: «...как следует познакомиться с миром звуков этого композитора и научиться воспроизводить эти звуки совершенно необходимо для мастерского исполнения большей части современной виолончельной литературы» [ibid.].

Об особом интересе Пендерецкого к выразительным возможностям виолончели свидетельствуют четыре его монументальных произведения: Концерты № 1⁸⁵ (1967/72) и № 2 (1982), Соната для виолончели с оркестром (1982) и *Concerto Grosso* для трех виолончелей с оркестром (2001). Каденция к Первому виолончельному концерту дает ключ к пониманию всех произведений Пендерецкого для этого инструмента — и не только благодаря возможности изучения богатой системы его музыкальной графики (хотя нотация Пендерецкого не выходит за рамки общепринятого в авангардной музыке),

⁸⁵ Премьера виолончельного Концерта № 1 Пендерецкого прошла в 1972 году в Ашер-холле (Usher Hall), Эдинбург, солист — З. Пальм, дирижерский дебют — К. Пендерецкий. Каденция к концерту была написана по просьбе Пальма, получившего ее от автора непосредственно в день концерта.

но прежде всего через постижение его индивидуального композиторского почерка.

В каденции Пендерецкого встречаются такие характерные для него приемы расширенной виолончельной техники, как арпеджио за подставкой (между подставкой и подгрифком), рикошет, нерегулярное «тремоло», игра в сверхвысоком регистре (звучание, подобное флажолетам), стук по корпусу, четвертитоны и др.

Как образцы характерных приемов письма композитора приведем два фрагмента Каденции:

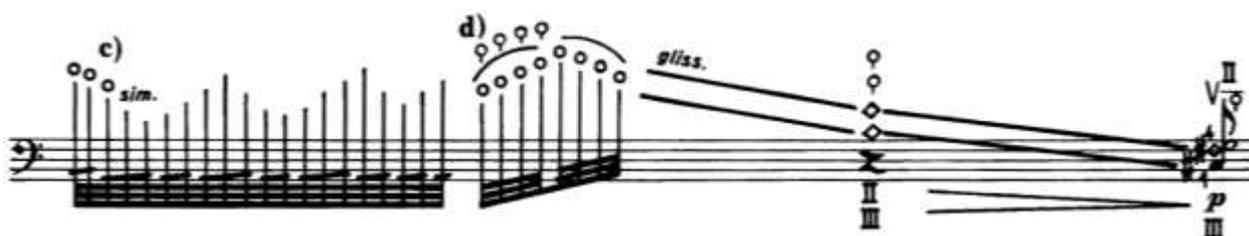
— игра за подставкой с чередованием рикошета (обозначен точками) и арпеджио по четырем струнам (стрелки указывают направление смычка);

Пример 77.



— очень быстрая игра между подставкой и подгрифком (струны *ля* и *ре*) с задействованием всех пальцев левой руки, включая большой, и затем, с переходом через *glissando*, — нерегулярное (тяжеловесное) тремоло (на струнах *ре* и *соль*).

Пример 78.



Стилистическую линию, намеченную этой композицией, продолжают сочинения Пендерецкого *Capriccio per Siegfried Palm* (1968) и *Violoncello totale* (2008), миниатюры, в которых развивается идея «тотальной виолончели» — использования всех акустических возможностей инструмента (когда

источником звука становятся не только струны, но также любые части и детали корпуса), которыми он оказывается очень богат благодаря своей конструкции и размеру.

И, наконец, несколько слов о наиболее высоко ценимом Пальмом произведении в этом сборнике — *Vier kürze Studien* Бернда Алоиса Циммермана (1970)⁸⁶.

Четыре коротких этюда исполняются подряд, без перерыва. Первый выдержан в неизменяющейся двухголосной фактуре и звучит в постоянном темпе (который может быть от медленного до самого быстрого, на который способен исполнитель). Его первая часть изложена в виде двухголосия. Для каждого голоса композитор предписывает выбрать свой штрих либо свою тембровую краску:

Пример 79.

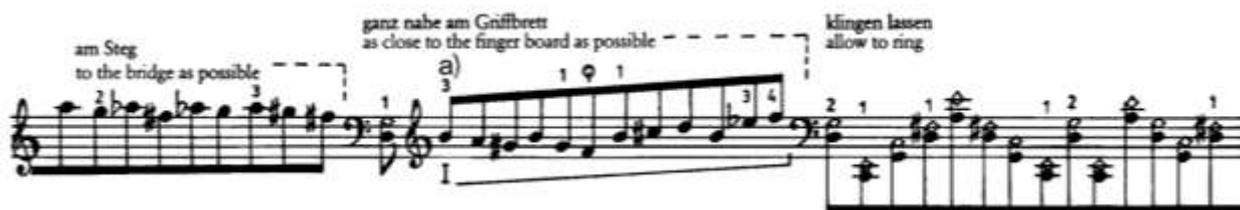
Zwei verschiedene Stricharten für die verschiedenen Saiten oder zwei verschiedene Klangfärbungen bei gleicher Strichart
 Tempo: von langsam bis so schnell wie möglich
 Two different ways of bowing for the different strings, or two different tone-colours with the same bowing
 Tempo: from slow to as rapidly as possible

Пальм рекомендует несколько вариантов исполнения, например: для верхнего — *arco normale e mf*, а для нижнего — *col legno battuto e tratto*; «или наоборот».

Темп второго этюда должен быть, в противоположность первому, свободным (*quasi rubato*). Главная техническая задача здесь — реализовать различные звучания *pizzicato*.

⁸⁶ *Vier kürze Studien* написаны Б. А. Циммерманом за две недели до смерти, во время работы над «Экклесиастическим действием». Оно заслужило популярность, сравнимую с Сонатой для виолончели соло (1960), в качестве подготовительного упражнения к которой задумывалось.

Пример 80.



Флажолетные *pizzicato* должны быть столь возможно звонкими и продолжительными; фрагмент, отмеченный в примере 79 буквой *a*, — наоборот, более глухого звучания, что достигается, если играть *pizzicato* правой рукой вблизи левой. В верхних позициях правая рука отодвигается к подставке, как можно дальше от левой, чтобы увеличить силу и продолжительность звучания (чего в верхних позициях добиться не просто, так как отрезок колеблющейся струны также соответственно уменьшается).

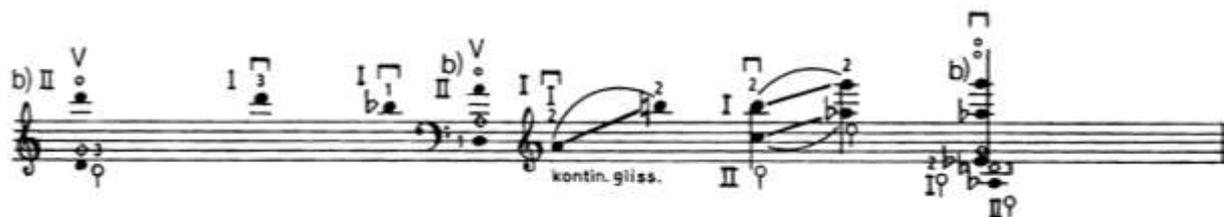
Третий этюд — очень быстрый, исполняется острым, временами резким коротким штрихом у колодки:

Пример 81.



Четвертый этюд, по контрасту с предыдущим, медленный.

Пример 82.



«Лаконичность музыкального высказывания и отсутствие сверхсложностей возводят это произведение в ранг золотого репертуара для нашего инструмента», — отмечает Пальм, подводя итог комментариям к пьесе [142, 4].

* * *

Остается добавить, что приведенные выше слова, по сути, относятся и к сборнику в целом. В некотором роде он представляет собой проекцию всего, что виолончель как авангардный инструмент получила в свой арсенал из рук Зигфрида Пальма: начиная от нового музыкального языка, новых приемов звукоизвлечения и, соответственно, новой выразительности — и вплоть до отражения этого языка в новой графической системе репрезентации звуков, в том числе индивидуальной и частичной нотации (т. е. предполагающей элементы импровизации). Все эти моменты отчетливо прослеживаются в этюдах, которые создавались композиторами как уменьшенные копии собственных более масштабных произведений в соответствии с задачей, которую поставил перед ними Пальм: «Пишите всё, без чего вы не можете обойтись, когда дело касается виолончели». В пояснительной части сборника Пальм приводит методические рекомендации относительно этих аспектов, каждый из которых отражает процессы, происходящие в Новой музыке и порождающие новую исполнительскую технику.

Этюды из сборника, составленного Зигфридом Пальмом, различны по степени сложности и музыкальному языку (некоторые из них не представляют для виолончелиста серьезной технологической проблемы, как *Vier kürze Studien* Б. А. Циммермана, но все композиции обладают высокой художественной ценностью). В хрестоматии есть пьесы, трудность исполнения которых обусловлена использованием особых авторских приемов (таких, как особые виды *glissando* и составные мелодические линии — *multiple melodic lines* — в пьесе Исана Юна). В некоторых же случаях сложность порождается самой структурой музыкального языка, «индивидуальным проектом» сочинения. Например, в *SiegfriedP* Кагеля в процессе импровизации на неизменяемый ряд высот изыскиваются новые, все более сложные для исполнения на виолончели, варианты его из-

ложения; таким образом выявляются возможности как инструмента, так и самого исполнителя в рамках установленных композитором «правил» игры.

Если задаться целью систематично перечислить аспекты расширенной виолончельной техники, вошедшие в обиход благодаря «Этюдам» Пальма, иными словами, отметить, что есть в нем такого, чего не было в классико-романтическом репертуаре, — это удобно сделать исходя из традиционного подразделения приемов виолончельной игры на технику левой (область звуковысотности) и правой (область звукоизвлечения) рук.

Первая категория включает в себя все виды *флажолетов* (натуральные, искусственные, квартовые, терцовые) и *четвертитоны*. Отметим, что *флажолетная техника* представлена в композициях сборника довольно скромно: флажолеты присутствуют как таковые, без применения каких-либо дополнительных эффектов — трелей, *bisbigliando*, флажолетных глиссандо (для искусственных или натуральных флажолетов); эта техника в последние десятилетия ушла далеко вперед, оставив новации времен расцвета творческой карьеры Зигфрида Пальма позади. *Четвертитоны* в хрестоматии применяются исключительно в мелодических построениях — как это характерно скорее для ранней стадии их использования⁸⁷, фиксируя степень освоения данной техники на момент создания «Этюд»». Здесь мы должны констатировать досадную ситуацию: за прошедшие десятилетия техника четвертитонов прошла значительный путь развития, а новый инструктивный материал по ней до сих пор не появился.

Что касается второй категории — техники правой руки, основной принцип классической школы здесь — взаимодействие между скоростью

⁸⁷ Напомним, что впервые в сольной виолончельной литературе эта интонация появляется в концерте *Schelomo* для виолончели с оркестром Э. Блоха (1916) — произведении, в котором широко представлена национальная еврейская мелодика. В т. 37 развернутого виолончельного монолога появляется четвертитон, который обозначен стрелкой над звуком *cis*, что отдельно комментируется композитором в сноске.

ведения и давлением смычка в определенной игровой точке. Все изменения в «колористике» тона в традиционном звукоизвлечении происходят благодаря взаимодействию вышеуказанных параметров. Современная колористика вводит в употребление тембровые краски, лежащие за пределами «обычного» звучания виолончели, но достигаемые посредством изменений всё тех же параметров. Такие приемы звукоизвлечения, как *sul ponticello* (игровая точка смещается к подставке, выявляются высокие частоты спектра тона), *sul tasto* (игровая точка смещается к грифу, высокие частоты уходят из спектра тона), эффекты *flautando* (высокая скорость ведения и слабый нажим), пережим, влияют на состав обертонов звука и существенно расширяют тембровую палитру инструмента.

В сборнике Пальма наиболее часто фигурируют приемы изменения тембра, связанные со смещением игровой точки: *sul tasto* — *ordinario* — *sul ponticello*; они подробно и последовательно прорабатываются. Эти приемы используются, в том числе, как взаимопереходящие; достигаемые с их помощью эффекты либо подчеркивают определенную интонацию, либо колористически оттеняют более или менее протяженное построение. Крайние случаи — техники пережима (*overpressure*) и недожима (*underpressure*), при которых практически отсутствует высота тона, — в хрестоматии, разумеется, еще не могли быть предусмотрены, что не умаляет, однако, ее значимости для виолончелиста и в наши дни.

В сборнике Зигфрида Пальма разрабатывается базовый уровень виолончельной идиоматики, характерной для Новой музыки, — приемы, освоение которых помогает с уверенностью пуститься в большое плавание и совершить множество «открытий». Изучая «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки», исполнитель приобретает опыт, который поможет ему впоследствии ориентироваться в лабиринтах современного виолончельного языка. Именно в роли переводчика, а может быть,

и учителя непонятного в его время языка «новой» виолончели воспринимал себя Пальм; это в равной мере относится как к его концертной деятельности, так и к виолончельной педагогике и методике. Своим опытом он стремился делиться с новыми поколениями музыкантов:

«Я думаю, у меня есть ощущение языка, или языков, современной музыки, которое происходит от опыта, полученного на протяжении многих лет. Исполнение должно быть одухотворенным и полным деталей, как в любом другом стиле музыки. Я обнаруживаю, что многие студенты проходят мимо авторских указаний партитуры, и я всегда призываю их к внимательности в отношении композиторских “инструкций”, чтобы в итоге они разделили со мной озарения о скрытом смысле, послании, заключенном в произведении. Я имел счастье лично работать со многими композиторами, и тем самым у меня есть определенное преимущество перед другими. Очевидно, я нахожусь на верном пути и потому могу быть посредником между музыкой и аудиторией» [130].

Зигфрид Пальм ощущал особую ответственность за исполнение перед публикой репертуара Новой музыки. С этой точки зрения «Этюды» как яркие характерные пьесы, обладающие большим сценическим потенциалом, являются еще и отличной школой преподнесения авангардных сочинений на концертной эстраде.

Роль исполнителя в современной музыке трудно переоценить: умелая подача публике способна обеспечить успех любому сочинению. Однако только лишь это не поможет ему надолго закрепиться в концертной практике. Напомним, что сам Пальм уподоблял конкуренцию между артефактами Новой музыки процессу естественного отбора и был уверен в том, что, несмотря на радикальную смену эстетики и музыкального языка, «формула успеха» в Новой музыке остается той же, что

и в классическом искусстве. Прежде всего сочинение должно быть хорошо «скроено», чтобы части соотносились между собой пропорционально, а мысли получали развитие и завершение. Кроме того, всегда желательно наличие в пьесе оригинального, и притом удачно воплощенного в звучании инструмента, авторского замысла.

Все это вполне можно наблюдать в композициях из рассмотренной нами хрестоматии. Так, в этюде Кагеля внимание публики будет захвачено борьбой исполнителя с теми всё возрастающими трудностями, которые ставит перед ним автор пьесы, — борьбой, в кульминационный момент которой «атлет» должен «сжать зубы». В сочинении Исана Юна привлекает индивидуальный набор выразительных средств, вызывающих аллюзии на «этническую музыку»: подобные миксты распространены в практике современных композиторов и, при удачном решении, всегда производят выигрышное впечатление. «Четыре коротких этюда» Циммермана приобрели огромную популярность отчасти благодаря магии имени этого композитора, а также потому, что заключают в себе идеи его сольной сонаты, будучи, при этом, кратким и облегченным, удобным для исполнения в концерте, вариантом этого безусловного шедевра нового виолончельного репертуара.

Глава 4. Расширенные исполнительские техники в сочинениях из репертуара Зигфрида Пальма

Репертуар Зигфрида Пальма отличается стилистической широтой и разнообразием. Музыка второй половины XX века занимает в нем значительное место, но не преобладает. Не касаясь классических и романтических произведений, исполнявшихся виолончелистом, обратим внимание на сочинения композиторов первой половины столетия⁸⁸: хотя радикальные новшества в виолончельном искусстве возникли уже после Второй мировой войны, ключевыми произведениями для музыки XX века Пальм считал Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано А. Веберна (1914) и Сонату для виолончели и фортепиано К. Дебюсси (1915) [157, 64]. Стоит вспомнить в этой связи и тезисы Ф.-М. Ютти, приведенные нами в самом начале этой работы: в справочнике 1999 года она насчитывает процессу расширения виолончельных техник семь с половиной десятилетий, то есть относит его начало примерно к середине двадцатых годов.

И действительно, появление таких произведений, как Третий и Четвертый квартеты Б. Бартока (1927, 1928), ознаменовало начало новой эпохи европейского инструментализма, в которой эффект неожиданного, «неузнаваемого» звучания классических европейских инструментов (струнных или, например, фортепиано) стал широко использоваться как в коммуникативных, так и в выразительных целях. «Второй» авангард заимствовал эту идею у «первого» и развил на ее основе особое направление в виолончельном исполнительстве. Получили свое продолжение и другие идеи этого периода: сегодня есть все основания усомниться в том, действительно ли послевоенная Новая музыка отделена пропастью от предшествующей истории, зато чем дальше, тем

⁸⁸ Список произведений XX века, входивших в репертуар Пальма см. в Приложении к диссертации.

больше «мостов» можно обнаружить между двумя половинами XX столетия в музыкальном искусстве.

С другой стороны, произведения композиторов-современников из репертуара Зигфрида Пальма также весьма неоднородны — и в стилевом, и в эстетическом отношении, и в плане использования расширенных виолончельных техник. Основная задача данного раздела главы состоит в том, чтобы систематизировать эту часть репертуара, выявить основные подходы к использованию виолончели в послевоенной Новой музыке и определить, до какого уровня дошло развитие нового виолончельного искусства непосредственно в творчестве Зигфрида Пальма. Интересно также сравнить использование новых исполнительских техник в художественной практике и в рассмотренном только что методическом пособии «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки». При этом надо подчеркнуть, что систематизация творчества композиторов — авторов музыки для Зигфрида Пальма в данной главе диссертации носит сугубо рабочий характер. Она используется исключительно для того, чтобы охватить и осмыслить репертуар немецкого виолончелиста, и не имеет самостоятельного значения вне рамок его творчества.

**Новая музыка для струнно-смычковых инструментов:
мастерство и гениальность
(Гюнтер Беккер и Янис Ксенакис)**

Хотя немецкий композитор и не принадлежит к числу послевоенных музыкантов «первого ряда», его сочинения — прекрасный материал для изучения истории развития виолончельного искусства в этот период. Возможно, мы не найдем у Гюнтера Беккера выдающихся открытий в области звучания инструмента, однако базовый набор расширенных виолончельных техник представлен у него достаточно полно и показательно. Это касается, в частности, таких произведений, как Струнный квартет № 1 (1963) и *Aphierosis* (1968)⁸⁹, в которых трактовка инструмента носит ярко выраженный экспрессивный характер.

Письму Беккера не свойственны слишком сложные сочетания различных виолончельных приемов: как правило, те или иные виды расширенной техники используются последовательно, в соответствующих им разделах композиции. Переходы от одного раздела к другому подчеркиваются композитором и потому хорошо заметны на слух. Перечислим наиболее характерные для виолончельной музыки этого автора приемы и их сочетания:

— тремоло с глиссандирующим по изломанной линии тоном в определенном тембре (*tasto, ponticello*);

— игра за подставкой *col legno batutto / tratto* и пиццикато в качестве контраста ему;

— использование флажолетов для специфического звучания очень высоких свистящих тонов.

Приведем небольшой фрагмент из пьесы *Aphierosis*; согласно собственному комментарию Беккера, в данном случае при игре за подставкой должен возникнуть эффект пережима и неопределенности высоты звука:

⁸⁹ Упражнение («этюды») к разучиванию данной пьесы, напомним, открывает сборник «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки».

Пример 83.

Mit dem Bogen die C-Saite zwischen Steg und Saitenhalter streichen, sehr langsam, Stockungen und Tonverzerrungen nicht vermeiden
Bow very slowly on the C string between the bridge and the tailpiece, unevenness and tonal distortion are not to be avoided

i) □

fff
ca. 15"

Особенных технических трудностей для левой руки, связанных с усложненными проблемами интонации (четвертитоны, двойные ноты, в том числе с искусственными флажолетами, «скопления» крайне широких интервальных скачков в различных направлениях и др.), в сочинениях Беккера почти не встречается. Единственным исключением выступают эпизоды, в которых требуется максимально быстрое исполнение апподжиатуры:

Пример 84.

Alle Appoggiaturen so schnell wie möglich
Play all appoggiaturas as quickly as possible
col legno batt.

Günther Becker (19

fff **ff**

spiccato, ordin.
V

В отличие от музыки крепкого профессионала Беккера, творчество Яниса Ксенакиса отмечено печатью дерзновения и гениальности. Сложная структурная организация сочетается в ней с яркими инструментальными эффектами виртуозного характера — начиная с *Nomos Alpha*, пьесы, в которой был разработан стохастический метод многопараметровой композиции (1966). В конце 1960-х годов это произведение считалось почти неисполнимым, а его интерпретация Пальмом была событием героическим. Однако уже в 1977 году Ксенакис пишет по заказу, для исполнения на конкурсе (то есть множеством молодых музыкантов), сочинение еще более высокого технического уровня для виолончели соло — *Kottos*. Котт — одно из существ

древнегреческой мифологии, пятидесятиголовый и сторукий (гектахеирон); один из великанов, сражавшихся на стороне олимпийских богов во время титаномахии.

Стихийную силу виолончельного звука и должна была выразить новая пьеса греческого композитора. Сам же инструмент, отличающийся солидными габаритами, как бы мифологизируется и предстает на сцене древним великаном (что вполне укладывается в эстетику инструментального «маскарада» в новой виолончельной музыке!). Чтобы добиться разнообразия шумовых эффектов, Ксенакис объединяет на небольшом пространстве разнохарактерные приемы, дающие «грубый» шумовой эффект, в полном соответствии с авторским предписанием в партитуре. Так, в самом начале партитуры «Kottos» графически обозначено дисторшированное звучание на струне до; играть требуется на подставке в динамике *fff* (экстремальное *sul ponticello*), возникающий эффект схож со звучанием пережима. И сразу же, во втором такте, появляются искусственные флажолеты, исполняемые *glissando*:

Пример 85.

The musical score for Example 85 is written for cello and includes the following annotations and dynamics:

- Tempo/Beat:** $\downarrow \approx 5\frac{1}{2}$ MM (environ) (approximately)
- Performance Instruction:** IV bridge (cf. programme note)
- Initial Dynamics:** *fff* bridge sound on IV
- Techniques:** arco norma, arco sul ponticello, vary the high harmonics, varier harm.
- Dynamic Progression:** *mp*, *mf*, *mp*, *pp*, *f sans diminuendo*
- French Annotations:**
 - tumultueux IV bridge tumultueux
 - faire émerger progressif le timbre sul ponticello
 - faire passer progressivement le timbre de pont. à celui d'harm.
 - passer imperceptiblement au son lisse: soit en accél. le tremolo, soit en ralent.
- Other Markings:** 3rd harm. harm. son 3, trille, (9) *pp*

Произведение для кларнета и виолончели *Charisma* (1971) — трагическое; импульсом к его созданию стал безвременный уход из жизни талантливейшего ученика О. Мессиана, преемника его класса композиции в Парижской консерватории с 1969 года, Жан-Пьера Гезека (1934–1971), скон-

чавшегося от инфаркта. Этой небольшой пьесе Ксенакис предпослал эпиграф, два стиха из «Иллиады», говорящие о смерти Патрокла: «Тихо душа, излетевши из тела, нисходит к Аиду, / Плачась на жребий печальный, бросая и крепость, и юность» (Кн. 16, ст. 856–857). В комментарии к пьесе Ксенакис подчеркивал, что музыка здесь не является простой иллюстрацией к словам — вместе же они образуют эпитафию. По существу, «Харизма» — еще один вариант плача, написанного средствами современных исполнительских техник; оба интерпретатора пьесы должны заставить свои инструменты стонать и завывать. В партии виолончели с этой целью вводятся две ключевые техники: глиссандо и дисторшированные звуки:

Пример 86.

The image shows a musical score for Example 86, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a tempo marking of $\text{♩} \sim \frac{1}{2}''$ and a dynamic marking of *fff*. It features a series of notes with upward-pointing arrows indicating glissando or breath marks, ending with a *Silence* marking. The bottom staff is in bass clef with a dynamic marking of *ff* and a *ppp* marking. It includes a *pont.* marking and a $\sim 6''$ duration. Below the bottom staff, there are detailed performance instructions: *harm. (on E / sur Mi)*, *zone II zone III → I → IV → III → II → III → I → IV → III → II → III → II*, *bridge* A 5''*, *norm. (p) B ~ 2''*, *"bridge" A ~ 7''*, *arrêt brutal des harm. de la Clar. / brutal stop of the Clar. harmonics*, and a sequence of notes: *B ~ 3'' | A ~ 3'' | B ~ 2'' | B ~ 1'' | A ~ 1'' | B ~ 3'' | A ~ 6'' | B ~ 1''*. The word *alterner* is written below the notes.

Прокомментируем конкретные приемы, представленные в двух фрагментах сочинения: в первом случае виолончелисту следует исполнять короткие (восьмыми длительностями) глиссандо искусственными флажолетами; во втором используется чередование игры на подставке — экстремального *sul ponticello* на *fff* и глиссандо между указанными тонами, которое должно укладываться в обозначенное время.

Большой интерес с точки зрения использования струнно-смычковых инструментов представляют сочинения Ксенакиса для больших струнных ансамблей: *Syrmos* (1959) для 18 исполнителей, *Aroura* (1971) для 12 струнников, *Voile* (1995) для 20 участников. В очень плотной фактуре в них предстают все разнообразие расширенных техник в творчестве греческого композитора: протяженные глиссандо, пиццикатные и тремолирующие кластеры большого объема, перкуссионные приемы (рикошет *col legno*). «Титаническая», первозданная мощь звучания — визитная карточка Новой музыки Ксенакиса, та ее сторона, которая обращена к слушателям и способна увлечь даже неподготовленную аудиторию.

Два концерта — два портрета?

В беседах Зигфрида Пальма среди ярких зарисовок самых знаменитых творцов Новой музыки, с которыми композитору довелось общаться лично, особенно колоритной предстает фигура Дьёрдя Лигети. Объяснение виолончельного концерта, из которого исполнитель не мог ничего понять, надпись на двери в классе: «Сегодня нет приема: умираю», — всё это может показаться не более чем байками, умением рассказывать которые славятся иные маэстро [157, 92]. Однако в свете того, что Пальм был не просто знакомым, но и исполнителем музыки Лигети, и особенно того, что последний посвятил немецкому музыканту свой Виолончельный концерт (1966) и доверил его премьеру, — можно предположить, что за балагурством Пальма стоит не только личное знакомство с композитором, но и опыт интерпретации его музыки.

Очень важную роль в двухчастном Виолончельном концерте Лигети (первая из частей медленная, вторая — быстрая) играет тембр, повисающий в пространстве, — которое слышно! Значение «восьми пиано» как раз и подчеркивал Лигети, объясняя идею произведения его первому исполнителю. Особенно важна непрерывность и плавность переходов внутри эфемерной ткани: не довольствуясь указаниями в Предисловии, композитор выписывает в партитуре оркестра следующие ремарки: в партиях струнных — «очень равномерное звучание, при смене тона смычок не менять»; в партиях духовых — «незаметное дыхание». В композиции использованы различные замирающие в воздухе тембры: *sul tasto*, *sul ponticello*, *flautando*; тембр флажолетного звучания.

Пример 87.

В приведенном выше примере — знаменитое вступление виолончели-соло, на «восьми пиано». В ремарке обозначено почти неразличимое на слух

появление тона: «из ниоткуда», — и незаметная смена смычка. Далее начинается постепенное крещендирование, при этом в партии виолончели длительное время тянется звук *ми*, который перекрашивается и «растет» при помощи использования различных тембровых техник. Тембровые ремарки в партитуре чрезвычайно подробны; в частности, звездочками обозначаются незаметная смена смычка или отсутствие таковой при смене тона:

Пример 88.

The image shows a page of a musical score for Example 88, featuring six staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello Solo, Violoncello, and Contrabasso. The score is written in a single system with various performance markings. Key markings include dynamics like *poco*, *mp*, *sub.*, and *ppp*; vibrato instructions such as *senza vibrato* and *poco vibrato*; and specific techniques like *sul II*, *sul III*, *tasto, flautando*, and *arm. ord.*. A handwritten note in the Solo Cello part reads: "Kein Bogenwechsel beim Übergang zu den Flageolettönen". The publisher's name "SUONO REALE" is visible at the bottom right of the score.

Все смены тембра и, тем более, изменение звуковысотности в партии солиста в такой фактуре становятся событиями огромной значимости, к чему, очевидно, первые слушатели концерта были непривычны. (Пальм же, вероятно, осознавал скрытый трагизм музыки венгерского композитора: за его шутивными рассказами о казусах, происходивших во время исполнений выдающегося произведения, вполне возможно, скрывается досада.) Секстовый флажолет, расширение звукового поля, уход в крайние регистры придают музыке первой части особого рода динамику — не показную и внешнюю, но проявляющуюся во внутреннем напряжении.

Обратим внимание на один из излюбленных приемов Лигети, «фирменный знак» его авангардных композиций: плотная, но очень подвижная

«микрполифоническая» фактура; во всех голосах — очень близкие по тоновому диапазону мелодические линии:

Пример 89.

The image shows a musical score for four staves: Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vla.), Violin Solo (Vcl. SOLO), and Violin (Vcl.). The score is divided into two main sections. The first section includes instructions like 'TUTTI: METTERE SORD.' and 'arco, sul pont. sul IV. unmerklich einsetzen'. The second section features 'TUTTI, arco con sord.' and 'Prestissimo leggero, gleichsam huschend, ord., saltato'. The Violin Solo part has a 'sub. pppp' marking. The Violin 2, Viola, and Violin parts have 'pppp' markings and 'ord.' (ordine) markings. The Violin Solo part has 'pochiss. cresc. ppp' and 'sub. pppp' markings. The Violin 2, Viola, and Violin parts have 'sul II. e III. (sempre pppp)' markings. The Violin Solo part has 'sul II. e III. (sempre pppp)' markings. The Violin 2, Viola, and Violin parts have 'sul II. e III. (sempre pppp)' markings.

Вторая часть концерта образует яркий контраст к замирающей материи первой⁹⁰. Это взволнованная живая фактура у оркестра, образованная множественными мелодическими линиями в разных голосах, очень близкими по тоновому соотношению — своеобразный «подвижный кластер». Развитие в этой части произведения протекает весьма динамично, по ходу его формируется характерная для Новой музыки оппозиция метрически «строгих» (хотя и весьма сложно внутренне структурированных) и «свободных», безудержно энергичных эпизодов, которые и приводят к кульминации.

Техническая сложность сольной партии и всех партий оркестра — в исполнении апподжиатуры настолько быстро, насколько это возможно, виртуозно, свободно:

⁹⁰ В этой связи можно вспомнить о том, что написанию Виолончельного концерта непосредственно предшествовало создание «Реквиема» Лигети. Контраст начальных частей и *Dies irae* в этом произведении в известной мере образует параллель драматургической модели, избранной для Концерта.

Пример 90.

tr. METTERE SORD. con sord. stacc. legg. molto capriccioso virtuoso, prestissimo possibile

bn. unmerklich einsetzen non legato prestissimo possibile
sempre (con sord.) wie eine Erpflung MOLTO

cl. sempre spiccato e saltato molto leggera, capriccioso, virtuoso prestissimo possibile (leere C-Saite sofort abdämpfen, andere leere Saiten vermeiden).

c. unmerklich einsetzen dolciss. tenuto

*) Kadenzartige Figuren in Posaune, Fagott, Solo-Cello, Horn, Trompete: Die Einsätze der Figuren sind metrisch festgelegt, nach dem Einsetzen werden aber die Figuren unabhängig vom Metrum und von Taktgrenzen, auch unabhängig von den anderen Instrumenten gespielt, so schnell wie möglich, gleichsam hinweggehend, wobei der Rhythmus innerhalb der Figuren nicht unbedingt gleichmäßig sein muß, vielmehr, je nach Spieltechnik, kleine rhythmische Unregelmäßigkeiten entstehen können. NB. Die Horn-Kadenz soll unbedingt länger dauern als die Trompetenkadenz.

Комментарий к quasi-каденционным пассажам (партии тромбона, фогота, виолончели-соло, рожка):

Момент вступления каждой фигуры точно установлен метрически, но затем фигуры исполняются независимо от метра и тактовых границ, а также от других инструментов, с предельной быстротой, словно проносясь мимо; хотя внутри фигур из-за проблем исполнительской техники возможны неровности, нарушать равномерность ритма недопустимо.

Знаменитая каденция концерта, «каденция-шепот», модуляция из области тоновой музыки в замирающие шумы продолжительностью около двух минут, — один из самых гениальных эпизодов произведения, настоящая находка Лигети! В рассказе Пальма при упоминании этой каденции возникает фигура завернутого в одеяло композитора, бормочущего о том, что ему не дожить до премьеры. Памятуя о театральности как качестве мышления музыки у немецкого виолончелиста, анекдот о композиторе стоит трактовать не как «необязательный» курьез, «сдабривающий» рассказ об исполнении сочинения, а как смелый, даже рискованный, но очень точный образный комментарий, вскрывающий личные мотивы и подтекст этого концерта, музыка которого иронически балансирует над бездной отчаяния:

Пример 91.

SENZA TEMPO

„Flüster-Kodenz“: sempre prestissimo, quasi perpetuum mobile (bis Ende nicht langsamer werden!)
 nur auf den Saiten III. und IV., verschiedene Tönhöhen greifen, jedoch stimmlos spielen.

[78] [sul post.] [legato]

Vcl. SOLO

etc., simile

poco a poco senza legato, alla corda, leggero [sul post.]

(pp) dim. poco a poco - - - - - ppp - - - - - ord.

==

Vcl. SOLO (simile)

poco a poco sul fasto

während dasselbe weiter gespielt wird (arco) dazu auch allmählich mit der Fingerkuppe (L.H.) spielen, — kaum hörbar, prestissimo (nur bis Flag. abdrücken, damit kein Ton erzeugt wird.)

etc. simile [arco] r.B. [L.H. ʌ] etc. simile

В соответствии со словесными указаниями Лигети, пальцами левой руки необходимо играть *quasi perpetuum mobile*, насколько возможно быстро (не замедляя до самого конца), на струнах *sol* и *do* последовательность по тонам неопределенной высоты (обычно исполняются флажолетно-полуприжатые тоны); при этом правая рука сначала подхватывает последовательность на легато, затем очень легко — отдельными смычками *sul tasto*, заканчивается фраза одними слышимыми ударами пальцев. Нотными штилями вниз указывается партия правой руки — смычка, штилями вверх — левой руки, где между полуприжатыми звуками неопределенной высоты, создающими акустическую основу, озвучиваемую смычком, слышатся отчетливые удары о гриф. Обе линии под конец уходят в тишину (длительность фрагмента 10 секунд).

Совсем иной характер носит другой знаменитый Виолончельный концерт Витольда Лютославского (1970) — написанный по заказу Королевского Филармонического общества для Мстислава Леопольдовича Ростроповича, однако не раз и с большим успехом исполнявшийся и Зигфридом Пальмом. По словам автора концерта, это — смелое и новаторское произведение, которое он создавал в расчете на выдающиеся способности русского музыканта, напутствовавшего его словами: «О виолончели не

думай. Виолончель — это я» [11, 59]. Тем не менее, Лютославский тщательно изучал возможности инструмента в процессе работы над своим детищем и даже рисовал себе для ориентации схему четырех струн на грифе. Основной сложностью автор произведения называет обильное использование четвертитонов, поразившее первого исполнителя: «Тридцать лет играю на виолончели и сейчас должен осваивать новый способ!» [там же].

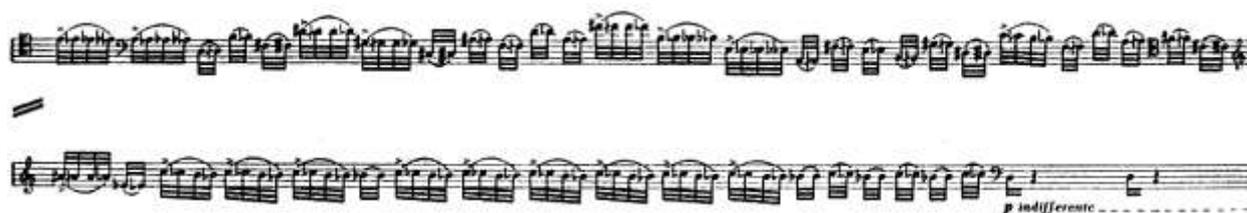
Виолончельный концерт относится к числу произведений Лютославского, полных театральных контрастов, резких сопоставлений, фабульности. Такая музыка располагает и исполнителей, и слушателей, и критиков к программным трактовкам, которые раздражали автора произведения [там же, 110]. В концерте находили отражение личных событий из жизни Ростроповича, «столкновение личности с толпой» (один из распространенных подходов к прочтению жанровой модели концерта в условиях реалий XX века). И. И. Никольская подробно комментирует драматургию концерта:

Медная духовая группа — тот элемент в концерте, который вторгается, прерывает, почти что мешает виолончели. Во вступительных эпизодах концерта отношения между солистом и «интервенциями» медных духовых довольно активные, хотя и не сразу выходят за рамки концертирования. Очередные попытки диалога, «согласия» между солистом и разными инструментальными группами постоянно прерываются медными духовыми, которые играют примитивный громкий «наглый» мотив и в результате уступают место широко льющейся кантилене виолончели и струнных, исполняемой в унисон... Ее появление означает возникновение новой оппозиции: тематизма мелодического и тематизма фактурного... Кантилена как «консолидация» сил струнных вызывает бешеную атаку со стороны медных инструментов. В этом месте наступает финальная фаза концерта. Именно в этом фрагменте начинается настоящая борьба виолончели с оркестром: солист как бы в панике интонирует свои быстрые пассажи, которые все чаще поглощаются звучанием оркестра *furioso*. В этом эпизоде большую роль играет алеаторический контрапункт, заостряющий отсутствие точной координации между солистом и группой медных. В этой неравной

схватке наступает кульминация оркестра — в *tutti* повторяются аккордовые вертикали, переходящие в 15-секундовое грозное звучание. Солист отвечает скорбной глissандирующей фразой. Первый исполнитель концерта Мстислав Ростропович сказал композитору перед премьерой: «Здесь наступает моя смерть»... В коде виолончель пробивается через массив оркестрового звучания, упрямо возносясь от низкого *C* до пронзительного a^2 и завершает произведение в одиночестве на кульминационной точке своего развития» [56, 413–414].

Мастерство Лютославского-драматурга в этом произведении неоспоримо. Однако в таком типе композиции, где, как и в некоторых течениях музыкального романтизма, преобладает фабульность и происходит открытый конфликт, расширенные техники используются весьма скромно; акцент приходится на заострение уже привычных широкому слушателю звучаний инструментов: струнные здесь «поют кантилену», медь несет в себе роковое начало (пусть всё это и происходит с поправкой на реалии XX века). Единственной, по сути, новаторской чертой инструментализма данного концерта является широкое применения микрохроматики; то же самое можно сказать и о другом известном виолончельном опусе Лютославского «Захеровской вариации» для виолончели соло (1975). В этой связи следует указать, прежде всего, на обилие четвертитоновых интонаций в сложном вступительном речитативе Виолончельного концерта:

Пример 92.



Несомненной сложностью для современников Лютославского было и использование композитором контролируемой алеаторики, как следующем фрагменте:

Пример 93.

The image shows a musical score for Example 93, consisting of four staves. The top staff is for Violin Concerto (VC. solo) with the instruction 'poco f'. The second staff is for Violin (vie. div.) with dynamic markings 'pp', 'p', and 'f', and performance instructions 'arco', 'rit.', and 'a tempo'. The third staff is for Violoncello (VC. div.) with dynamic markings 'pp', 'p', and 'f', and performance instructions 'rit.' and 'a tempo'. The bottom staff is for Contrabasso (cb. div.) with dynamic markings 'pp', 'p', and 'f', and performance instructions 'rit.' and 'a tempo'. A box with the number '66' is located above the first staff.

И тем не менее, несмотря на новизну изложения материала, от виолончели требуется, прежде всего, выразительность собственного тембрового звучания. И в этом принципиальное отличие данного концерта от концерта Лигети, полного гениальных звуковых находок — и потому гораздо более значимого для развития нового виолончельного искусства.

С художественной же точки зрения сравнивать эти концерты вряд ли возможно. Они слишком разные, хотя каждый из них и выражает по-своему трагизм личности в XX веке. У Лютославского этот трагизм показан в плане внешнего конфликта, со всей возможной эффектностью. У Лигети, пережившего ужас холокоста, трагизм спрятан глубоко внутрь и остранен. У Лютославского виолончель («Дон Кихот XX века», — по словам Г. Вишневецкой) олицетворяет величие человека, партия ее «говорлива» и по-новому риторична, — у Лигети герой бормочет и через шепот уходит в безмолвие. Внутренний трагизм Лигети впечатляет, но он не лежит на поверхности, к его пониманию надо прийти. Тот опыт, который передает в своем произведении венгерский композитор, абсолютно нов для музыкального искусства — и потому требует самых новаторских инструментальных техник для своей передачи.

Наверное, мы могли бы мысленно переписать историю, представив себе, что Лигети посвятил свой концерт Ростроповичу, а Лютославский — Пальму. Но в том, как всё сложилось на самом деле, есть глубокая справедливость. И Ростропович, и Пальм являлись большими, универсальными мастерами. Но у каждого из них была собственная миссия. Блистательная премьера Виолончельного концерта Лютославского в Лондоне была как нельзя лучше осуществлена нашим соотечественником и вошло ярким событием в историю музыки прошлого столетия. А музыку Лигети никто не мог прочувствовать и передать в то время лучше Пальма — признанного первооткрывателя новых виолончельных приемов, музыканта, который обладал даром ментально понять и прочувствовать самый смелый и необычный замысел композитора, найти ключ к произведению даже в том, *как его автор не умеет* выразить словами свою идею.

Виолончель в инструментальном театре Маурисио Кагеля

Магистральная линия творчества Маурисио Кагеля — «театрализация любого исполнительского процесса» (В. О. Петров; [75]) — как нельзя более близка творческой натуре Зигфрида Пальма. В произведении «Для сцены» (1959) Кагель впервые встроил театральное действие в чистый музыкальный жанр. Аналогичные пьесы с участием виолончели появились существенно позже, и в исполнении всех этих сочинений Пальм принял непосредственное участие. Первое из них, *SiegfriedP* (1971), вошло в сборник «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки» и было рассмотрено нами в соответствующем разделе диссертации; как и примыкающий к ней новый авангардный опыт, *Unguis Incarnatus est* (1972) для виолончели и фортепиано, оно написано в серийной технике — и основные трудности с точки зрения «чистого» инструментализма как раз и состоят в особенностях исполнения додекафонной мелодики на струнно-смычковых инструментах: широкие интервальные скачки и одновременный полный тесситурный охват в пассажах. «Изыюминкой» же обеих названных композиций является исполнение материала дополнительных строк: в пьесе 1971 года виолончелисту приходится петь; годом спустя Кагель принуждает обоих исполнителей страдать от «вросшего ногтя» (таков перевод медицинского термина, вынесенного в название произведения): кричать от боли, топтать ногами, задевая фортепианную педаль и т. п.

В названии сочинения 1972 года мы находим очередной кагелевский «перевертыш» и почти кощунственную пародию на один из важнейших христианских догматов. Но это, разумеется, не насмешка, призванная задеть чувства верующих, а ироническое обыгрывание традиционной для европейской культуры оппозиции духовного — и материального, плотского. Если христианский догмат говорит о воплощении Спасителя посредством Святого Духа, то пьеса Кагеля напоминает человеку, который часто мнит себя чисто

духовным существом, о его плоти; вторжение пресловутого «ногтя» в область «высокого» искусства и порождает тот гротесковый эффект, которого добивается композитор.

Основу серии, на которую написан «Вросший ноготь», составляют пять тонов вступления фортепианной пьесы Ференца Листа «Серые облака» (1881). Возможно, их многократные повторения в типичной для позднего творчества венгерского композитора фактуре были также «перевернуты» ироничным Кагелем и проассоциированы со впившимся в тело ногтем:

Пример 94.



В предисловии ко «Вросшему ногтю» М. Кагель указывает, что пьеса Листа, если и повлияла на звучание, то опосредованно: он сохранил характер звучания тишины серых облаков, перенеся в музыку соответствующий пейзаж. Что же касается заголовка, то, по словам композитора, слушатель сам должен догадаться о его смысле.

Более широкий круг инструментальных сложностей присущ ансамблевой пьесе «Поединок» (*Match*; 1966), в которой театральный элемент присутствует в чистом виде. Вся пьеса построена на различных шумовых эффектах: «матч» проводится между виолончелистами и ударником, композиция выстроена по принципу диалога инструментов. В процессе переключки с ударными в виолончельных партиях использовано множество различных перкуссионных приемов: удары по деке, пальцами по грифу, дровком смычка по струнам, рикошеты *col legno*; кроме того, встречаются такие приемы, как тремоло, глиссандо с трелью, флажолеты, игра без определенной звуковой

высоты, экстремальное *sul tasto* (на середине грифной накладки) и *ponticello* — все эти техники в данном контексте становятся шумовыми приемами с индивидуализированными характеристиками (тембровыми и звуковысотными).

Некоторым контрастом служит лишь фрагмент, когда ударник, бросая игровые кубики сначала на барабан, а затем на ксилофон, берет дирижерскую палочку и дирижирует: здесь диалог происходит уже между двумя виолончелистами (14.33'). Пьеса представляет собой образец самых разнообразных перкуссионных и тембровых приемов расширенной виолончельной техники — и театрализация в этом сочинении проистекает не из внешней остроумной идеи (как в случае со «вросшим ногтем»), а из динамично развивавшейся в 1960-е годы практики нового виолончельного искусства.

Восточные авангардисты

Удельный вес произведений азиатских композиторов в репертуарном списке Зигфрида Пальма не так велик, однако эта музыка столь ярка и самобытна, что заслуживает отдельного рассмотрения. Музыканты дальневосточного происхождения, получившие академическое образование в послевоенной Европе, образовали собственное направление в Новой музыке⁹¹. Соединение «восточного» и «западного» в их искусстве можно рассматривать с разных сторон. Сами представители «азиатского музыкального авангарда» (в их числе — столь прославленные композиторы, как японец Тору Такэмицу и китаец Тан Дун) стремились развивать родную музыку с помощью средств современного музыкального языка. Свой традиционный звуковой мир они поначалу «моделировали» на европейских инструментах с использованием новых техник композиции; затем появились и авангардные пьесы для этнических инструментов. В той мере, в которой послевоенное европейское искусство хотело выйти за пределы традиции, отрешиться от наследия прошлого, образовывалось особое пространство творчества, в которой западные и восточные авторы, сохраняя неповторимый акцент, говорили на одном языке.

Одним из первых восточных композиторов, первооткрывателей этого пространства, был Т о с и р о М а ю д з у м и (Toshiro Mayuzumi, 1929–1997), один из лидеров японского послевоенного авангарда. Краткий период обучения в Парижской консерватории (1951–1952) оказал большое влияние на творчество этого музыканта: по возвращении на родину он становится автором первых японских композиций в области конкретной и электронной музыки, использует додекафонию, сериализм и алеаторику, сочиняет для пре-парированного фортепиано. При этом в его творчестве постепенно возрастает

⁹¹ Концепция восточноазиатского музыкального авангарда разработана в трудах отечественных исследователей, В. Н. Холоповой и В. Н. Юнусовой: [91; 101].

роль национального начала, проявляющегося в увлечении буддийскими песнопениями (*сёмё*) и буддийской философией, интереснейшими экспериментами с традиционной японской музыкой.

Одним из самых ярких сочинений, обозначивших этот тренд в творчестве Маюдзуми, стала пьеса для виолончели соло «Бунраку» (1960); произведение не было посвящено Пальму, но вскоре вошло в репертуар немецкого исполнителя. *Бунраку* (или *дзёрури*) — традиционный японский кукольный театр, сложившийся еще в конце XVI столетия, но достигший своего расцвета на рубеже XVII–XVIII веков. Помимо кукловодов, в представлениях участвуют певец-сказитель, *гидайю* (названный в честь прославленного декламатора Такэмото Гидайю, 1651–1714) и исполнитель на трехструнной японской лютне — *сямисэне-футодзао*. Идея Маюдзуми состояла в том, что виолончелист должен воспроизвести на своем инструменте одновременно и декламацию *гидайю*, и ритмический аккомпанемент *сямисэна*. Чтобы передать резковатое, чуть гнусавое, «душераздирающее» звучание *сямисэна* и характерные приемы игры на нем (осуществляемой при помощи большого плектра), Маюдзуми вводит в пьесу новейшие исполнительские техники — главным образом, расширенные приемы *pizzicato* и *glissando*. Уже одно это отсылает нас не только к восточным традициям, но и к эстетике инструментализма в послевоенной Новой музыке, запечатленной, в частности, в воспоминаниях Пальма: виолончель как бы преобразуется в японский *сямисэн*; соответственно, и исполнитель должен почувствовать себя участником традиционного кукольного спектакля, как бы перевоплотиться.

Столкновение восточного и западного инструментализма не исчерпывает замысел Маюдзуми. Передача речитации *гидайю* также ставит перед виолончелистом непростые проблемы — разрешив которые, можно, однако, произвести большое впечатление не публику. Декламатор передает реплики целого ряда традиционных для *дзёрури* персонажей (мужчин, женщин, детей) в весьма экспрессивной и далекой от обыденной речи манере. В его партии

возникает множество интонационных переходов: повествовательный речитатив, бытовой говорок, плач, взвизгивание, ругань; очень резки переходы и между регистрами голоса — от хриплых утробных тонов внизу до фальцета. Партия виолончели в «Бунраку» призвана имитировать сказ гидайю, со всей его характерной экспрессией и со всеми особенностями звучания, включающего шумовые компоненты. Притом достигнуть такого эффекта следует, оставаясь в рамках тоновой музыки — но обращая особое внимание на тонкости тембровой и интонационной сторон исполнения.

Разумеется, в пьесе Маюдзуми очень ощутима театральность, и не случайно некоторые современные ее исполнители (Мэри Артман) сопровождают свое выступление визуализацией: на экране появляются традиционные японские пейзажи и куклы театра дзёрури. Сюжеты многих спектаклей бунраку отличаются крайней жестокостью, включают в себя пытки и казни, ритуальные самоубийства. Композитор не сообщает слушателю, какой именно из традиционных сюжетов он имеет в виду. Однако последний раздел произведения носит динамичный драматический характер; в нем выстраивается крещендирующая форма. Заключительная кульминация — каскад стремительных пассажей с применением аккордовой техники и техники двойных нот — базируется на традиционном виолончельном звучании под аккомпанемент бурдона — подхватываемых басовых (*до* и *соль*) пустых струн. Стремительная и эффектная развязка не оставляет места «послесловию» или какому-то иному «риторическому» завершению.

В репертуаре З. Пальма присутствуют произведения еще одного известного представителя восточноазиатской музыкальной культуры — южнокорейского композитора И с а н Ю н а (1917–1995), который, владея виолончельной игрой на профессиональном уровне, не раз признавался в своей страстной любви к этому инструменту.

Место Исан Юна в Новой музыке определяется тем, что этот композитор смог привить западной традиции особое, свойственное дальневосточным культурам, отношение к звуку и разработать на этой основе собственный оригинальный метод «тембровой композиции», ключевыми категориями которого являются понятия «главного звука», или «главного тона» (*Hauptton*), и «главной звучности» (*Hauptklang*) — проекции главного звука на несколько инструментальных партий или несколько инструментальных групп [184, 59ff.]⁹². Метод Исана Юна исходит из представления о том, что сущностью музыки является внутренняя жизнь каждого из звуков. При этом звук воспринимается как постоянно изменчивая, очень гибкая и динамичная субстанция: из его микрокосма проистекает макрокосм музыкальной композиции — и в него же он возвращается [ibid., 60].

Принципиальным моментом для самоопределения Исана Юна как композитора является противопоставление восточного понятия тона западному: «В европейской музыке право на жизнь имеет только последовательность тонов, тогда как отдельный тон может существовать, в основном, как абстракция. Однако у нас тон живет собственной жизнью. Наши тоны можно уподобить мазкам кисти, в противоположность линиям, нанесенным чертежным карандашом. От самого момента рождения до угасания каждый тон — с помощью различных украшений, форшлагов, трелей, глиссандо, колебаний динамических нюансов — претерпевает постоянные изменения; главным же выразительным средством считается естественная вибрация каждого тона. Изменения звуковысотности рассматриваются не столько как интервалы — конструктивный элемент мелодии, сколько как оттенки экспрессии одного и

⁹² Следует подчеркнуть, что под «главным звуком» Исан Юн понимает не отдельный тон, а «связку», или «пучок» (*Bündel*) отдельных тонов [ibid., 61].

того же тона; прежде всего принимается во внимание их орнаментальная функция»⁹³.

Рассмотренная нами ранее пьеса Исан Юна *Glissées* — сочинение, которое в наиболее полном и концентрированном виде демонстрирует особенности виолончельного письма этого композитора. Восточное отношение к звуку внутри западной традиции Исан Юн насаждает, главным образом, с помощью своей новаторской трактовки классических европейских инструментов, и в том числе — применения расширенных виолончельных техник *pizzicato*, *glissando*, *legno batutto*, вибрато, которые имитируют колоритное звучание традиционных корейских струнных инструментов (в частности, используемых в ритуалах буддийской традиции⁹⁴). При этом традиционные и расширенные исполнительские техники находятся в постоянном взаимодействии, они то продолжают друг друга, то выстраиваются в оппозиции. То же самое можно сказать и о собственно композиционной технике Исан Юна, в которой, например, двенадцатитоновость сочетается с характерной, очень

⁹³ Schmidt Chr. M. Gespräch mit Isang Yun // Berlin Confrontation Kuenstler in Berlin / hrsg. von der Ford Foundation. Berlin: Mann, 1965. S. 68–69.; цит. по: [184, 60]. Приведем еще одно выразительное высказывание Исана Юна на этот счет: «В западной музыке отдельный тон получает свое значение лишь благодаря тому, что входит в состав некой группы: расположенной либо горизонтально (мелодии), либо вертикально (гармонии). Отдельный тон в западной музыке довольно абстрактен, его не стоит слушать в качестве отдельного тона. Лишь комбинация порождает музыкальное событие. У нас же, на Востоке, отдельный тон и является музыкальным событием. Каждый тон живет своею собственной жизнью»; цит. по: [ibid.].

⁹⁴ Тесная связь творчества Исан Юна с восточноазиатскими религиозно-философскими системами подчеркивается в диссертации и публикациях Ли Ын Кён: «Композитор отмечал особое влияние на его творческое сознание даосского и буддийского мистицизма, с которыми он был знаком с детства, в том числе по соответствующим священным книгам. По словам композитора, большинство его сочинений, написанных в Европе (более 100), отмечены печатью этих мистических учений либо преданий, связанных с ними» [48, 369]. Другое важное наблюдение Ли Ын Кён состоит в том, что «восточный звук <...>, благодаря возможности изменений высоты и тембра является подвижным» [там же, 365]. Из представленного в статье Ли Ын Кён компьютерного анализа изменения высоты и динамики при исполнении на традиционном корейском гобое пхири, в частности, видно, что «линия глissандо не является гладкой, а скорость глissандирования постоянно меняется» [там же, 366]. Это свойство восточной музыки необходимо учитывать виолончелисту, когда он берется за исполнение музыки Исан Юна.

богатой орнаментикой и специфическими ладовыми мелодическими формулами, в том числе, представленными в виде многоголосных последовательностей (*multiple melodic lines*, о которых см. выше, в Главе 3).

С Исан Юном Пальма связывало многолетнее знакомство; большинство сочинений корейского композитора с участием виолончели отсылают нас к различным эпизодам их дружбы. Первая встреча музыкантов связана с Дармштадтскими международными летними курсами Новой музыки, на которых в 1959 году состоялась премьера «Музыки для семи инструментов» Исана Юна — произведения, которое принесло его автору первое европейское признание. К тому же, это было первое сочинение, в партитуру которого Исан Юн решился включить виолончель: до тех пор он воздерживался от использования этого инструмента в своей музыке именно в силу крайне неравнодушного к нему отношения. Уже в этом произведении партия виолончели ставит перед исполнителем новаторские задачи: вместе с тремя другими инструментами (скрипкой, валторной и фаготом) виолончель имитирует ударные эффекты и выполняет преимущественно ритмическую функцию — в то время как три остальных инструмента (флейта, гобой и кларнет) выступают в качестве мелодических.

Следующее произведение Исана Юна, премьера которого состоялась с участием Зигфрида Пальма, — «Норэ» (*Nore*) для виолончели и фортепиано, оказалось вовлечено в события поистине драматические. Поначалу, впрочем, ничто не предвещало подобного их поворота. В 1964 году Ассоциация корейских иммигрантов в Германии готовила концерт в честь визита в эту страну южнокорейского президента Пак Чон Хи, и одна из корейских виолончелисток, обучавшаяся в Высшей музыкальной школе города Кёльна, буквально выпросила у Исана Юна как одного из организаторов концерта для себя виолончельную пьесу. Композитор написал ее всего за три часа, запершись в своем гостиничном номере [131, 32]. По-видимому, сочиняя *Nore*, Исан Юн хотел продолжить серию коротких композиций для мелодических

инструментов с фортепиано, начатую годом ранее; названия этих пьес на корейском языке отсылали к национальному искусству: *Gasa* («Стихи») для скрипки и фортепиано; *Garak* («Мелодия») для флейты и фортепиано [ibid.]. Соответственно, *Nore* можно перевести на русский язык как «Песня» или «Вокализ».

Однако в 1964 году премьера *Nore* не состоялась. А вскоре, в 1967 году, произошел печально известный инцидент, ставший следствием борьбы разведок двух корейских государств: Исан Юн вместе с некоторыми другими корейскими эмигрантами, проживавшими в Западной Германии и во Франции (всего подозрение пало на 194 человек), был обвинен Сеулом в шпионаже в пользу северокорейского режима, похищен и тайно вывезен спецслужбами на родину (17 июня 1967 года); одним из немногих конкретных обвинений, предъявленных Исан Юну, была поездка в Северную Корею, которую тот объяснял исключительно художественными мотивами. Композитора приговорили сначала к пожизненному тюремному заключению, но почти сразу же срок снизили сначала до 15, а затем и до 10 лет. Процесс вызвал широкий резонанс в Европе; Зигфрид Пальм был одним из участников протестов: дал ряд интервью в защиту композитора, участвовал в студенческой демонстрации в Бонне ([ibid., 36]; в собственных воспоминаниях об Исан Юне он, однако, умалчивает об этих фактах). После похищения Исан Юна его друзья нашли в столе композитора *Nore*, и в мае 1968 года Зигфрид Пальм впервые исполнил это произведение в Бремене, в сопровождении известного немецкого композитора и пианиста Ханса Отте (1926–2007).

С композиционной точки зрения *Nore* интересна как опыт соединения «западной» додекафонии с характерными инструментальными приемами и мелодическими оборотами, благодаря которым музыка приобретает яркий национальный колорит. Идея европейской и аутентичной музыкальной традиции нашла отражение в звучании как *Nore*, так и *Glisses*, посредством использования таких приемов, как *pizzicato*, *col legno*, *glissando*, орнаментики (в

том числе, характерные для корейской музыки трели с интервальным расстоянием больше секунды) и вибрато. В *Nore* мы встречаем те же яркие композиторские находки, что и в *Glisses*: глиссандо с неопределенным окончанием, полуфлажолеты и др., однако используются они еще не столь часто и не столь впечатляюще. В то же время, идея «главного тона» представлена в этой пьесе уже весьма последовательно и разнообразно: в одних случаях «жизнь» звучащим звукам и созвучиям придают, главным образом, изощренные украшения, в других — основная смысловая нагрузка приходится на постоянные *crescendo* и *diminuendo* звуков виолончели протяженностью до четырех тактов.

Начальные такты *Nore* Исан Юна — пример додекафонной гармонии:

Пример 95.

Violoncello

Klavier

Пример *орнаментики* как изменений, претерпеваемых звучащей нотой (в том числе характерные трели — интервал более секунды):

Пример 96.

Violoncello

Klavier

После освобождения Исан Юна из заточения в 1969 году и его возвращения в Германию, где он вскоре получил немецкое гражданство, сотрудничество корейского композитора с Пальмом продолжилось. *Glissées*, написанные для сборника Зигфрида Пальма, не только стали одним из самых блистательных по звуковому колориту сочинений Исан Юна, но и положили начало серии пьес этого автора для инструментов соло, в которых идея западной композиции на основе дальневосточного отношения к звуку была реализована в полной мере.

Еще одним вершинным достижением композитора в области виолончельного репертуара стал Виолончельный концерт (1975–1976). Подобно *Glissées*, это сочинение открывает новый период в творчестве Исан Юна, будучи первым из его тринадцати инструментальных концертов. Премьера еще одного «неисполнимого» произведения в репертуаре Зигфрида Пальма состоялась в 1976 году на фестивале в Руайяне, в том же году концерт был впервые исполнен в Берлине. Автор сочинения изначально позиционировал его как программную музыку, отражающую трагические события собственной биографии Исан Юна, — дважды пережитый опыт тюремного заключения⁹⁵.

Хорошо прочитываемый политический подтекст и идея противопоставления солиста-«личности» окружающей его среде (оркестру) в чем-то сближает это произведение Исан Юна с Виолончельным концертом Люто-славского, который мог послужить ему прообразом. Однако как художественное целое эти произведения имеют между собой всё же не так много общего: идейную основу концерта корейского композитора составляет выражение чувств политического заключенного, показанных такими, какие они есть, без прикрас, а композиционный метод по-новому развивает принцип

⁹⁵ Первый раз в неволе Исан Юн оказался в 1943 году, когда он был арестован японскими оккупационными властями.

«главного тона». Также и в отношении расширенных исполнительских техник Исан Юн пользуется теми же характерными приемами, что и в *Glissées*: полуфлажолетами, разнообразными видами глissандо, в том числе с неопределенным окончанием (по словам композитора, в корейской музыке в общей сложности насчитывается около тридцати разновидностей глissандо).

В беседах со своим близким другом, писательницей Луизой Ринзер после берлинской премьеры Виолончельного концерта, Исан Юн так описывал его образную сторону: «Когда вы слушаете это сочинение, вам следует знать, что оно — обо мне. Как известно, виолончель — мой любимый инструмент. В этом произведении виолончель — мой голос, голос моей души. После долгого дня в заточении наступает вечер. И вот, один из узников играет вечернюю зарю во внутреннем дворе...» (цит. по: [131, 42]). Мертвая тишина, которая устанавливается после печальной мелодии горна, прерывается звуками вуд-блока, что вызывает в душе пленника ужас: возможно, эти звуки раздаются для того, чтобы ободрить заключенных, которых решили казнить посреди ночи.

Идея «главного звука» в концерте получает особый поворот: партия виолончели искусственно ограничена в своем диапазоне. Поднимаясь вверх, солист никак не может достичь звука *ми* — всякий раз он не «дотягивает» до него четверть тона. Эта «планка» покоряется в самом конце произведения лишь оркестру. Тем самым окружающий героя произведения мир трактован амбивалентно: помимо жестокости и социального насилия, в нем есть чистота и совершенство, к которым стремится герой, но достичь которых он не может.

В беседах Зигфрида Пальма с Михаэлем Шмидтом мы встречаем, однако, совершенно иную программную трактовку концерта Исан Юна, и тоже воспроизведенную якобы со слов автора; по словам Пальма, речь в произведении идет о трагических переживаниях корейского композитора сугубо личного характера: о судьбе его сына, попавшего в общество наркоманов

[157, 93]. Имеем ли мы здесь дело с еще одной из многочисленных неточностей в воспоминаниях виолончелиста? Этот ответ был бы самым простым, но в данном случае в нем можно и усомниться. Пальм был первым исполнителем произведения, и вряд ли подобная трактовка — которой он руководствовался, очевидно, и на концертной эстраде — могла возникнуть у немецкого виолончелиста на пустом месте. Вполне возможно, что именно Пальму Исан Юн сообщил о тех жизненных импульсах к созданию сочинения, которые он не хотел предавать публичной огласке. В конечном же итоге важна не конкретная программа произведения, а его трагическая философия и глубоко личный тон. А таковые могли возникнуть и из нескольких, совершенно различных жизненных источников.

Традиционалисты и «неотрадиционалисты»

По мере изучения репертуара второй половины XX века, исполнявшегося Зигфридом Пальмом, в нем обнаруживается всё больше сочинений, авторы которых не стремились ни к радикальному обновлению виолончельного звучания, ни к созданию «неисполнимых» партитур. С точки зрения «легенды о Зигфриде Пальме», ставшей уже частью истории Новой музыки, такие произведения следовало бы, возможно, рассматривать как периферийные. Можно также заметить, что реальный виолончелист Зигфрид Пальм отличался от «легендарного»: хотя ему несомненно и нравилось поражать публику необычными исполнительскими приемами и звуковыми эффектами, он никогда не ставил знак равенства между качеством музыки и ее «новизной». Репертуарный список музыканта впечатляет сегодня не «экзотичностью», но высочайшим качеством входящих в него произведений.

Так или иначе, репертуар Пальма отражает тенденции музыкального искусства второй половины прошлого столетия практически во всей их полноте, и многие пересечения оказываются весьма примечательными.

Так, среди весьма немногочисленных сочинений американских композиторов обращает на себя внимание *Cello and Orchestra* Мортон Фелдмана — фактически, концерт для виолончели с оркестром, написанный специально для Пальма в 1972 году и впервые исполненный немецким музыкантом в 1973. В диалогах с Михаэлем Шмидтом, как только речь заходит об этом произведении, разговор принимает откровенно шуточный характер: Пальм заявляет, не без «мании величия», что для композиторов, писавших музыку специально для него, интерес представлял не сам инструмент, а его, Зигфрида Пальма, личность [157, 90]. Однако не является ли самоирония Пальма ответом на иронию Фелдмана, не нашедшего

лучшего адресата для посвящения своей пьесы с «лапидарным» названием, чем самый прославленный из авангардных виолончелистов того времени? К началу 1970-х годов публика уже привыкла к тому, что Пальм выходит на сцену с новаторски виртуозными произведениями, — не ожидал ли ее в один прекрасный вечер новый сюрприз в виде принципиально лишённого внешних эффектов сочинения?

Обратившись к партитуре квазиконцерта, мы лишь подтвердим наши ожидания. При создании «музыки тишины» Мортон Фелдман не нуждался в большом арсенале специальных техник. Использование тембра квартетовых флажолетов, усложнённых ритмических репетиций — минимальных средств из арсенала расширенных техник — явно не является секретом завораживающего и приковывающего внимание звучания этого и других произведений американского композитора.

Вместе с тем, партитура *Cello and Orchestra* содержит захватывающие моменты⁹⁶, подготовленные и взятые из естественного звучания инструмента, сложной хроматики и... тишины. Взаимодействие с тишиной — это не только неожиданные подготовленные эффекты выразительности самых простых приемов взятия звучащих тонов. Это, прежде всего, работа с огромным пространством (как у Лигети в первой части виолончельного концерта), бесконечность которого непосредственно переживается в звучании пьесы. Ключевой и глубоко впечатляющий момент в концерте — появление *pizzicato* у виолончели (после предыдущего материала тонов, повисающих в дымке сложных хроматических аккордов и их смещений у оркестра, ц. 75).

Неожиданные тоны *pizzicato* у виолончели и через паузу — повисшее кластерное созвучие:

⁹⁶ Недаром Пальм называет эту пьесу «превосходнейшей» [ibid.]!

Пример 97.

The image shows a musical score for Example 97, consisting of five staves. The top staff is labeled 'Solo Viol.' and contains a melodic line with dynamic markings 'ppp' and 'div. arco'. The second and third staves are labeled 'Vn. 1' and 'Vn. 2' respectively, with 'div. arco' markings. The fourth staff is labeled 'Via.' and the fifth 'Vcl.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Не менее показательным присутствием в репертуаре Пальма произведения другого автора, в целом далекого от послевоенной Новой музыки. Виолончельный концерт Арво Пярта *Pro et Contra* был написан в 1966 году и предназначен для М. Л. Ростроповича, но вошел вскоре и в репертуар немецкого музыканта; как нам уже приходилось отмечать, Зигфрид Пальм, в целом ревниво относившийся к посвящениям современных произведений другим исполнителям, не гнушался включать в свои программы лучшие из произведений, предназначенных для нашего выдающегося соотечественника. Виолончельный концерт Пярта относится к числу первых коллажных сочинений этого композитора, давших импульс полистилистике А. Г. Шнитке и знаменовавших появление постмодернистских тенденций в европейской музыке. Притом что основные линии развития творчества Пярта вряд ли могли быть созвучны эстетике Пальма, именно это сочинение, по-видимому, пришлось ему очень кстати.

По точному наблюдению С. И. Савенко, в *Pro et Contra* «и диссонантный хаос — “портрет современности”, — и старинная гармония барочных кадансов существуют... в преувеличенном, доведенном почти до абсурда виде. Стилистические блоки “не слышат” друг друга...» [77, 210]. Думается, что именно этот игровой аспект и мог привлечь внимание Пальма; произведение Пярта он мог воспринять как еще один музыкальный «поединок», театральность которого граничит с абсурдом.

Дополнительным аргументом в пользу этого концерта для Пальма могло стать и использование современных исполнительских техник как один из элементов художественной игры. За основу звучания *Pro et contra* взят традиционный виолончельный тон, нередко встречающийся в Новой музыке (из рассмотренных выше произведений он господствует, например, в Концерте Лютославского). Однако в соответствующих «дисгармоничных» эпизодах используются и связки «расширенных техник»: их цель — создавать сильнейший, разительный контраст. Так, во вступлении, представляющем собой виолончельную каденцию, Пярт применяет сочетание глиссандо и пиццикато, перкуссионных эффектов. Вибрационный живой виолончельный тон преобладает в третьем разделе сочинения, построенном почти сплошь на дубльштрихе; резко очерченные фразы солиста образуют здесь противовес организованной алеаторике оркестра.

Среди сочинений 1970-х годов, посвященных Зигфриду Пальму, можно найти и образцы неоромантической музыки, например, Первый виолончельный концерт (1979) Ф и л и п п а Э р с а н а (Philipp Hersant) — французского композитора-традиционалиста, «тонального композитора», по его собственному определению (род. 1948). Ни о каких расширенных исполнительских техниках в данном произведении речи идти не может. Зато в концерте встречаются разнообразные традиционные виолончельные технические сложности, свойственные позднеромантической литературе: последовательности двойных нот, продолжительные виртуозные пассажи на легато, подвижная фразировка кантилены и др.

Наконец, значительную часть репертуарного списка Зигфрида Пальма составляют сочинения композиторов, которые, не игнорируя возможности, предоставляемые расширенными техниками, предпочитали сохранять верность традиционному виолончельному звучанию. Техническую основу про-

изведений в большинстве подобных случаев составляют характерные инструментальные приемы позднеромантической традиции. Их дополняют различные виды сложностей, которые можно представить в виде следующего списка:

- сложности, связанные с интонированием двенадцатитоновой гармонии, в том числе с применением широких интервальных ходов;
- другие сложности техники левой руки (двойные ноты, трели, глиссандо, микрохроматика);
- базовые тембровые техники правой руки;
- расширенные техники пиццикато.

Примером музыкального произведения, в котором расширенные техники *обогащают* традиционную основу, может служить «Серенада» для виолончели соло (1949) Ханса Вернера Хенце. Эту экспрессивную додекафонную пьесу, мелодия которой содержит немало количество широких интервальных ходов, следует исполнять в позднеромантическом ключе: живым подвижным вибрирующим тоном. При этом основную техническую сложность представляют «традиционные» приемы: аккордовая техника в сочетании с острым *spiccato* и рикошетами. Использование инструмента остается стабильным на всем протяжении творчества Хенце: будь то «музыка для виолончели с оркестром» «Ода Западному ветру» (1953), также относящаяся к раннему периоду творчества композитора и входившая в репертуар Пальма, или еще одно сольное сочинение, но уже гораздо более позднее, — «Каприччио для виолончели» (первая редакция — 1976, вторая — 1981).

Другая додекафонная композиция — Виолончельный концерт Бориса Блахера (1964) — также не слишком далеко ушла от стиля Новой музыки первой половины XX столетия, о чем свидетельствует, помимо всего прочего, и характер присущих ей технических сложностей. Основу

звучания партии солиста составляет традиционный виолончельный тон, который должен достигать очень большой выразительности и подвижности в двенадцатитоновых речитативных пассажах. Наиболее интересна в плане использования инструмента вторая часть произведения, в которой использованы флажолетные серии (впрочем, подобный эффект применялся и гораздо раньше, например, в Сонате для виолончели и фортепиано Д. Д. Шостаковича, написанной в 1934 году).

В о л ь ф г а н г Р и м , чей композиторский стиль носит черты экспрессионизма и спектрализма, добивается сильного напряжения в звучании, усиливает тембровые характеристики тона, передавая его от одного инструмента – другому (в ансамблевом письме), при этом используется принцип контрастности или совпадения тембров (всевозможные варианты: тон в разных октавах/в разных позициях у разных инструментов или унисон распределенный на партии разных контрастных по тембру инструментов), динамические, вибрационные и другие приемы. Композитором применяется основной набор расширенных техник, но за основу, тем не менее, чаще всего берется естественное звучание струнного инструмента с подчеркнутой вибрацией или без него; для кульминаций характерно очень плотное и насыщенное звучание тона на *vibrato*.

Специальных примеров из партитуры мы в данном случае приводить не станем, поскольку в случае с музыкой Рима речь не идет о специально изобретенных оригинальных приемах. Напряжение характерного для этого автора «экспрессионистского» звучания создается вполне традиционными средствами — применяемыми, однако, во многих случаях в предельном варианте их исполнения; назовем, в частности:

- широкое интенсивное (возможно, с колебанием тона) *vibrato* или, напротив, *non vibrato*;
- усиливающие динамику и агитацию тремолирующие тоны;

- тембровые смены;
- удвоения, достигаемые за счет позиционных вариантов на разных струнах, с применением флажолетов и др.

Наиболее последовательно расширенные исполнительские техники применяются у Рима в струнных квартетах. При этом в рамках этого жанра прослеживается определенная эволюция. И если в Пятом квартете основная сложность состоит еще в виртуозной партии левой руки, использовании флажолетов, *pizzicato* Бартока и множества тремоло, то в Квартете № 8 *In einem Satz* (1987–1988) используются уже сонорные приемы, в том числе, и из области конкретной музыки: рикошеты, множество перкуссионных и шумовых приемов, все *расширенные тембровые* техники и т.п. Но даже и в таких сочинениях Вольфганга Рима преобладают всё те же «фирменные» приемы экспрессии у струнных, дающие обогащенное «обертоновое» звучание, усиленное благодаря сочетанию различных инструментов ансамбля, подчеркнутое акцентированными повторениями, иногда насыщенное флажолетами.

Очень выразительны и экспрессивны пьесы Вольфганга Рима для камерных ансамблей. Зигфрид Пальм исполнял два трио этого композитора: для классического состава — *Fremde Scene* (1984), и для виолончели, скрипки и аккордеона — *Am Horizont* (1992), а также «Монодраму» для виолончели с оркестром (посвящена З. Пальму, 1983).

«Чуждые сцены» В. Рима — трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Согласно авторскому комментарию, в этом сочинении композитор признается в любви к Р. Шуману и романтической эпохе в целом. Особое значение имеет семантика слова *fremde* («чужие» и «чуждые» одновременно, идеального перевода на русский язык в данном случае не существует) — знакового для романтической эстетики. «Чужим» (для романтического стиля), собственным, современным языком Вольфганг Рим и пытается представить свое «признание в любви».

Художественный результат, однако, не вполне соответствует декларациям автора, что не так редко случается в Новой музыке: в партитуре трио без труда обнаруживается очень много аллюзий к романтической музыке. Насыщенность, плотность звучания струнных, вибрационный тон и многочисленные репетиции на крещендо и *ff*, акцентированное взятие аккордов через паузу, даже заключительные тоны пиццикато в перекличке со стаккато у фортепиано — как удаляющаяся музыка, — все это пример замечательной стилизованной игры в романтическую манеру письма, в данном случае для струнных и фортепиано. Обыграна стилевая фразировка и гармония, и, в частности, основные выразительные технические приемы (у струнных — очень напоминает Рихарда Вагнера), но при этом хорошо слышно, что произведение написано современным композитором. Очевидно, что звучание струнных у Вольфганга Рима — в силу отмеченных его особенностей — угадывается вне зависимости от стилового направления, которое использует в конкретном сочинении композитор.

Графическая нотация в пьесе Эрла Брауна

Одним из преимуществ Зигфрида Пальма перед его коллегами, бравшимися за исполнение Новой музыки, была способность быстро овладевать новыми системами нотации. Некоторые из сочинений, входивших в репертуар немецкого виолончелиста, особенно примечательны в данном отношении. Обратимся к конкретному художественному примеру.

В пьесе Эрла Брауна *Cello & Piano*, «пуантилистичной» по своему звучанию, ключевое значение имеет новаторский подход ко временной организации и созданная в связи с этим нотация, в которой ритм определяется горизонтально длиной и взаиморасположением линий на нотном стане. По словам композитора, в нотную запись пьесы он внедрил показатель времени (*time notating*), поскольку для него особенно важны тоновые связи, существующие внутри времени вне зависимости от строгой пульсации метра. При условии, что временной фактор — величина постоянная, метро-ритмическое прочтение пьесы зависит от восприятия «внутривременных» связей исполнителем.

Тем самым, особую трактовку получает свобода распределения гармонии во времени. Пьеса делится на три секции, каждая продолжительностью три минуты. На каждой странице партитуры располагаются три «системы», каждая из которых должна звучать в течение пятнадцати секунд. Отклонения внутри обозначенной структуры соответствуют идее пьесы и зависят от индивидуального прочтения исполнителя. Время звучания каждой системы надо точно соблюдать; с практикой, как считает композитор, ощущение времени становится точным до одной или двух секунд. Чтобы регулировать общее временное равновесие, можно ускорять и замедлять звучание отдельно взятой секции.

В примере показана первая страница партитуры: три первые системы (по 15'). Временные отношения внутри системы соответствуют положениям нотации в пространстве внутри одной системы.

Пример 98.

The image displays a handwritten musical score for Cello and Piano, labeled 'Пример 98.' It consists of three systems of music, each containing staves for both instruments. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system is labeled 'Cello' and 'Piano' on the left. The notation includes many slurs, ties, and intricate rhythmic patterns, suggesting a highly technical and expressive piece. The overall layout is clean, with clear staff lines and well-placed notes and symbols.

В композиции, как уже было отмечено в Главе 2, используются *buzz-pizzicato* и постоянные переходы тембрового звучания, которые затрагивают также и тоны, исполняемые *pizzicato*.

Аналитический очерк I. Янис Ксенакис. *Nomos Alpha*

Компьютер может равным образом исчислять музыку разреженную, линейную, что мне хотелось осуществить в Nomos Alpha: с помощью чрезвычайно богатого возможностями инструмента достичь разреженной атмосферы, очень низких температур.

Янис Ксенакис. Беседы.
Пер. В. Г. Цыпина; [43]

Созданная Ксенакисом в 1966 году композиция *Nomos Alpha* — принадлежит к числу лучших и ключевых сочинений в виолончельном репертуаре Новой музыки. Способность овладеть всеми техническими сложностями этой пьесы до сих пор остается одним из признаков того, что исполнитель достиг предельного уровня виртуозности на своем инструменте.

С другой стороны, слушатель, оценив уникальное мастерство виолончелиста, будет впечатлен богатством сонорных эффектов, которыми насыщено произведение. Презентуя *Nomos Alpha* аудитории, выдающийся современный исполнитель Арне Дефорс, описывает эти эффекты следующим образом:

С помощью вибрации корпуса и струн Ксенакис принуждает нас услышать неисчислимое множество необычных звучаний: сверхбыстрые *pizzicato in tremolo*, частые *col legno battuto*, разнообразные *glissandi*, в том числе флажолетные, четвертитоны, двойные ноты с микротоновыми колебаниями, тройные ноты, впечатляющий эффект, возникающий вследствие перестройки струны *C* октавой ниже, очень высокие флажолеты, широкие скачки из одного регистра в другой, контрасты между экстремальными уровнями громкости (*fff / pppp*). В конце — *deus ex machina*: расщепление сольной виолончельной партии на две гаммы, движущиеся в противоположных направлениях, — обычными звуками

и флажолетами; в крайней точки между ними образуется расстояние в более чем шесть октав!» [115, 2].

Уникальный мир звучаний, открывающийся перед слушателем пьесы, отсылает нас к *технологическому исполнительскому* аспекту этого произведения. Обогащение виолончельной техники в 1960-е годы в значительной мере происходит по линии поисков звучаний, сходных с тембрами электронной музыки, разнообразные виды которой стали одним из увлечений многих представителей послевоенного авангарда, в том числе Яниса Ксенакиса. Само устройство *Nomos Alpha* вызывает параллели с генерированием звука на основе компьютерных программ. Аналогом последних можно считать сложные математические расчеты, положенные в основу произведения (о них будет сказано далее); в этом случае исполнитель занимает положение, аналогичное электронным звуковоспроизводящим устройствам компьютера, — и оказывается по отношению к ним в заведомо проигрышном положении.

Достаточно даже поверхностного знакомства с текстом сочинения, чтобы осознать невозможность абсолютно точной передачи его виолончелистом — погрешности неизбежны. Но стремиться к «стопроцентному» результату необходимо. Борьба исполнителя с композиторской идеей — вещь, абсолютно непредставимая в случае «чистой» электроники, — захватывает любого слушателя, независимо от уровня его осведомленности об этом выдающемся произведении. «Исполнительский театр» не манифестируется Ксенакисом, он возникает как следствие смелого и парадоксального замысла греческого композитора.

Предваряя анализ многочисленных проблем, которые ставит *Nomos Alpha* перед виолончелистом, — проблем, трудно разрешимых даже сегодня, не говоря уже о конце 1960-х годов, когда они были неслыханно новаторскими, — перечислим наиболее яркие и значительные

исполнительские приемы, относящиеся к области расширенных виолончельных техник. В области *техники правой руки* — это очень быстрое, и при этом еще и ритмизованное, виртуозное *col legno batutto* (рикошет древком смычка), очень быстрые тремоло; в отношении *техники левой руки* — это игра по четвертитонам, другие сложнейшие интонационные последовательности, достижение точек экстремума виолончельного диапазона (включая перестройку струны *до*, о которой пишет Дефорс), исполнение двух- и трехголосных последовательностей по четвертитонам, все возможные виды искусственных флажолетов (терцовые, квартовые, квинтовые), различные варианты исполнения глиссандо двойными нотами, слайды (короткие и акцентированные глиссандо в конце длительности) в последовательностях двойных нот и ряд других приемов.

Не менее впечатляющим является, наконец, замысел произведения: опираясь на достижения современной математики, Ксенакис создает небывало сложную для своего времени музыкальную структуру. Именно последняя и привлекает по сложившейся традиции внимание исследователей, в чем в значительной степени повинен сам композитор. В расширенной, англоязычной, версии знаменитого трактата «Формализованная музыка», впервые вышедшей в свет в 1971 году, приводится подробный авторский анализ, раскрывающий «кухню» этой виолончельной пьесы [183, 219–236]. Основываясь на авторских указаниях, Томас Де Лио в 1980 году подробно разъясняет непосвященным все детали композиции и предлагает читателям ее собственную убедительную концепцию [116]. Дальнейшие исследования выдающегося произведения внесли важные дополнительные штрихи в наше представление о его строении, однако не поколебали значения статьи Де Лио⁹⁷. Поскольку основным предметом рассмотрения в данном очерке

⁹⁷ Голландский ученый Ян Фринд первым обратил внимание на «ошибки, недостатки и противоречия» в авторских анализах *Nomos Alpha* [174, 15]. Тем самым он показал относительную свободу Ксенакиса по отношению к им же самим установленным правилам игры: «Он считал все математические процедуры средством, не ставя собственно целью следование им» [ibid.]. К аналогичным выводам приходит Александр Сер-

являются расширенные виолончельные техники, остающиеся, как правило, вне поля зрения исследователей сочинения Ксенакиса, мы не будем воспроизводить во всех деталях существующие анализы композиции *Nomos Alpha*, ограничившись теми наблюдениями над устройством этой легендарной пьесы, которые необходимо иметь в виду для достижения целей нашего анализа.

Важнейшим достижением Де Лио является вывод о диалектическом соотношении между секциями произведения, относящимися к двум уровням его структуры. Как известно, двадцать четыре секции, из которых состоит произведение, поделены на два слоя: последовательность и внутреннее строение секций первого уровня определяются предкомпозиционной математической моделью; секции второго уровня (их порядковый номер кратен четырем) состоят в непрерывном движении, развертывающем регистровое пространство инструмента [116, 83]⁹⁸. Согласно Де Лио, источни-

геевич Соколов в единственном на данный момент аналитическом очерке на русском языке, посвященном *Nomos Alpha*. Метод Ксенакиса отечественный ученый характеризует следующим образом: «В рассматриваемом произведении <...> построенная модель — это именно предкомпозиция. Она определяет прежде всего структуру целого сочинения, характер дистантных и контактных связей его сегментов и секций. Однако и синтаксический уровень музыкальной организации “управляется” той же моделью. Ею определено внутреннее строение отдельных секций, характер и ритм контрастов, воплощаемых составляющими каждую секцию восемью элементами. На фоническом же уровне модель лишь частично диктует композитору свои условия. Ею задается временная и динамическая характеристика каждого элемента секции (соблюдаемая <...> относительно строго) и указывается определенный тип фактурной фигуры, звуковая реализация которого в остальном производится композитором по собственному усмотрению и всякий раз достаточно своеобразно» [81, 65].

Аналогичные вопросы ставятся в связи с еще одним сенсационным самоанализом греческого композитора. В предисловии к пьесе *Herma* для фортепиано (1961) композитор также изложил теоретический синопсис для исполнителей и для тех слушателей, которые пожелают соотнести слуховое восприятие с формальной организацией. Приложенный Ксенакисом детальный отчет о предкомпозиционном этапе работы над произведением послужил, однако, поводом для критического разбора: Розали Сворд в своей диссертации выявила значительное количество несоответствий текста пьесы решениям, принятым композитором предварительно [165]. Анализируя возникшие расхождения, Юджин Монтегю решительно отвергает возможности описок или элементарных ошибок в математических выкладках Ксенакиса на этапе композиции: единственным мотивом отклонения от предустановленной высотной схемы могла быть сознательная корректировка звуковой ткани [139]. «Немалую степень свободы в обращении с классами звуков по отношению к строгим формулам, образующим логический остов произведения» отмечает в своем аналитическом очерке М. Э. Дубов [3, 17]. Можно сказать, что греческий композитор всякий раз поверяет алгебру гармонией.

⁹⁸. К первому уровню относятся: секция 1 (т. 1–15), секция 2 (т. 16–30), секция 3 (т. 31–45), секция 5 (т. 65–79), секция 6 (т. 80–95), секция 7 (т. 96–111), секция 9 (т. 126–142), секция 10 (т. 143–160), секция 11 (т. 161–177), секция 13 (т. 188–202), секция 14 (т. 203–218), секция 15 (т. 215–234), секция 17 (т. 249–264), секция 18

ком формы пьесы является сопоставление двух радикально различных методологий, вступающих между собой во впечатляющий диалог; в первом случае композитор находится как бы *над* материалом, во втором — пребывает *внутри* его вибраций:

Nomos Alpha устанавливает и исследует глубокое диалектическое соотношение структуры и материала, в котором эта структура воплощена. Два уровня композиции фундаментально различны по своей морфологии. Первый представляет собой структуру, заимствованную из математики и сложившуюся вне взаимодействия со звуковым материалом пьесы. Второй, напротив, непосредственно и органично произрастает из манипуляций композитора со звуковым материалом.

<...>

Во многих произведениях процессы трансформации, управляющие эволюцией структуры, так или иначе порождены спецификой материала. Как следствие, их развертывание совершенно определенно связано с качествами и характеристиками материала. На уровне I *Nomos Alpha*, напротив, эти процессы (схемы пермутации) свободны и нейтральны, они способны оперировать широким спектром несхожего материала (что и происходит в действительности). Как следствие, структура уровня I несет на себе отпечаток абстракции, и это хорошо согласуется с абстрактной природой самих математических структур.

На уровне II, однако, обнаруживается разительный контраст к этому подходу к композиции. Структура этой части произведения укоренена в своем звуковом материале — в то время как структура уровня I независима от него. Форма здесь возникает непосредственно из того, как композитор манипулирует своим материалом. И в самом деле, на уровне II форма полностью совпадает с процессами оформления и трансформации материала. Насколько же это непохоже на абстрактные, предкомпозиционные конструкты в других секциях пьесы! Таким образом, формирование уровня II связано не столько с оформлением материала по заранее установленному шаблону, сколько с развертыванием непрерыв-

(т. 265–280), секция 19 (т. 281–297), секция 21 (т. 317–332), секция 22 (т. 332–350), секция 23 (т. 351–364). Ко второму: секция 4 (т. 46–64), секция 8 (т. 112–125), секция 12 (т. 178–187), секция 16 (т. 235–248), секция 20 (т. 298–316), секция 24 (т. 365–386) [ibid., 65].

ного эволюционного процесса, в котором сама природа материала играет решающую формообразующую роль.

Интересно отметить, что структура уровня I представляет собой пример дискретной структуры, в то время как структура уровня II — по существу, континуальной. На уровне I, чтобы ясно выразить схемы пермутации, для каждого параметра установлены восемь отдельных элементов. Напротив, на уровне II звуковые элементы кажутся связанными между собой внутри непрерывного пространственно-временного континуума. Фактически, в отношении структуры уровня II представляется более верным говорить о единой форме, находящейся в непрерывном развитии, чем о собрании дискретных элементов, объединенных в довольно атомистичной манере. И даже сверх того, трудносовместимые между собой представления о дискретной и континуальной структуре кажутся наиболее подходящей метафорой, с помощью которой можно осознать внутреннюю диалектическую сущность этой пьесы» [ibid., 90–91].

Одной из важных задач виолончелиста, взявшегося за исполнение *Nomos Alpha*, является подчеркнуть различие двух «уровней» произведения: сложно организованного чередования звуковых эффектов, с одной стороны, и «чистой» экспрессии звукового пространства виолончели, с другой⁹⁹.

Циклическая, нелинейная архитектура второго уровня композиции дает эффект quasi-импровизации. Композитор обостряет музыкальную экспрессию за счет напряжения между крайними доступными регистрами виолончели, само расстояние между которыми, придавая разворачиванию звукового материала рельефность, привносит драматизм в его звучание. Регистровое движение, которое в секциях второго уровня является ключевым

⁹⁹ Тем самым исполнитель внесет свой посильный вклад в решение проблемы целостно воспринимаемой формы произведения, поиском которой озабочены такие исследователи пьесы, как Я. Фринд (трактующий *Nomos Alpha* как своеобразные вариации) и Роберт Пекк [174; 144]. Суть проблемы точно и емко сформулирована в статье А. С. Соколова: «...Впечатляют именно отдельно взятые фрагменты! В интонационном развитии явно не хватает крупного плана, событийности, стоящей рангом выше и отвечающей масштабу формы сочинения. Поэтому музыка способна утомить слушателя, первоначально обнадежив его насыщенностью событий на синтаксическом уровне формы и не поддержав его ожиданий на уровне композиционном» [81, 67].

фактором музыкального развития, представлено немногочисленными и довольно простыми исполнительскими приемами: продленными тонами и глиссандо. С помощью первого из этих приемов озвучивают определенные точки вблизи регистрового экстремума; второй используется для того, чтобы перейти от одной точки к другой. К примеру, в секции 8 можно наблюдать два перехода от одного тонового плато к другому в противодвижении:

Пример 99.

Я. Ксенакис. *Nomos Alpha*. Секция 8

Этот эпизод подготавливает и предвосхищает знаменитую гамму в противодвижении в последней, двадцать четвертой секции — кульминационный момент пьесы, вытекающий не из предкомпозиционных расчетов, а из внутренней драматургии музыкальной композиции. Одна из гамм исполняется *ordinario*, другая же движется по искусственным флажолетам. Когда нисходящая гамма достигает предельно возможного на виолончели звука, тоны находятся на расстоянии пяти с половиной октав.

Пример 100.

Начальные такты гаммы в противодвижении (на первой строке); максимальный тесситурный разрыв (на последней).

$\text{♩} = 75 \text{ мм}$

Legatissimo
sourd. sur I, II, III.

ppp ————— f ————— p

ppp ————— f ————— p

ppp ————— f ————— p

Каковы бы ни были виртуозные возможности виолончелиста, данный пассаж практически неисполним. Поэтому Пальму, как первому музыканту, сыгравшему и записавшему *Nomos Alpha*, пришлось искать выход из этой непривычной для виолончелиста того времени ситуации. Одно из возможных решений пришло ему в голову при записи произведения: гаммы были сыграны по отдельности, а потом синхронизированы. Для публичного исполнения Пальм нашел решение еще более остроумное; оно до сих пор используется исполнителями как на концертах, так и для записи: «позовите товарища» [157, 86]... И судя по воспоминаниям виолончелиста, Ксенакис не стал возражать против того, чтобы обратить высокую драму (крайние регистровые

точки инструмента словно символизируют предел человеческих возможностей) в остроумную шутку¹⁰⁰.

Основные технические трудности, с которыми виолончелист сталкивается на всём протяжении произведения, связаны с *техникой левой руки*. В пьесе представлены все виды искусственных флажолетов в сложнейших комбинациях, всё разнообразие современного глиссандо, пассажи сверхширокого диапазона. Едва ли не главной проблемой для исполнителя становится *четвертитоновая микрохроматика*¹⁰¹; необходимо специально приспособить слух и к описанному в статье А. С. Соколова приему quasi-унисона с биениями, число которых всякий раз указывается в партитуре (см.: [81, 57]). К тому же, Ксенакис предписывает играть *senza vibrato*, что не позволяет скрыть интонационные погрешности. Важнейшая задача виолончелиста состоит, таким образом, в точной передаче чрезвычайно сложного звуковысотного и ритмического рисунка.

¹⁰⁰ Неисполнимые места встречаются и в произведениях Ксенакиса для других инструментов, в том числе в фортепианных. Впервые в научной литературе этот вопрос был рассмотрен в пятой главе диссертации Иммин Чанга на материале пьес *Herma* и *Evryali* (обе написаны в 1973 году). Демонстрируя ряд случаев, когда музыкальный материал находится за пределами охвата двух рук, Иммин Чанг предлагает прибегать к редукции выписанной композитором ткани, ссылаясь на то, что сам Ксенакис в интервью допускал подобные упрощения [128, 117–124]. Восприняв эту идею, Андрей Глазков в своей статье дает подробный исполнительский анализ *Evryali*, разграничивая те пассажи, которые поддаются достаточно точной передаче при правильном подходе к их разучиванию, и те, в которых редукция представляется неизбежной [24]. Решения, аналогичные тем, которые принял Пальм относительно исполнения *Nomos Alpha*, представляются допустимыми и в отношении фортепианных пьес: несомненное достоинство подобных решений состоит в том, что они позволяют передать звуковую ткань без изъятий. В то же время, следует отметить, что в виолончельной пьесе проблема неисполнимости носит принципиальный и, по видимости, концептуальный характер, тогда как в названных фортепианных произведениях она возникает, вероятно, как издержки используемого Ксенакисом метода сочинения.

Завершая разговор о реализации неисполнимых мест в партитурах Ксенакиса и о предложенной Пальмом методе, можно вспомнить, что первый опыт исполнения одной музыкальной партии вдвоем выдающийся виолончелист получил в детстве. Согласно мемуарам маэстро, когда, будучи молодым дарованием семи или восьми лет от роду, он исполнял партию фортепиано в соль мажорной скрипичной сонате Ф. Шуберта, рядом сидела мать вундеркинда, которая по его знаку нажимала и отпускала педаль: дотянуться ногами до этого приспособления юный Зигфрид еще не мог [157, 10].

¹⁰¹ Всего в *Nomos Alpha* использованы 12 звуковых рядов, полученных при помощи теории решета. Как наглядно видно из таблицы, составленной Де Лио, переменные («метаболы») рядов приходятся на все секции второго уровня и на каждую первую из троек секций первого уровня, что подчеркивает двухуровневость структурной организации пьесы (см.: [116, 89]).

Так, огромную трудность представляет исполнение *четвертитоновых глиссандо*, особенно *флажолетных* (а) или *двойными нотами* (б) — очень распространенный в пьесе прием:

Пример 101.

а)



б)



Но и при отсутствии двойных нот или флажолетов в секциях первого уровня часто возникают сложнейшие для музыканта последовательности *разнонаправленных глиссандирующих восьмых*, в которых «скользящее» движение начинается и заканчивается на разных высотах:

Пример 102.



Отдельно следует упомянуть особые случаи глиссандо двойных нот: *глиссандо в противодвижении* и *глиссандирующие слайды*. Глиссандо в противодвижении чаще всего встречаются в построениях второго уровня, но там музыкальная материя статична; в секциях первого уровня этот прием получает, как правило, более динамичное ритмическое оформление.

Пример 103. Глиссандо в противодвижении. На верхних двух строчках (а, б) — образцы из секций первого уровня; на нижней (в) — из секции второго уровня.

а)



б)



в)



Глиссандирующие слайды — особый вид коротких отрывистых глиссандо с небольшой амплитудой тонового изменения («дельтой»); при исполнении таковых в конце длительности возникает эффект «взвизгивания». Эта особая темброво-характерная краска применяется в пьесе только в «связке» с *pizzicato*: слайд должен прозвучать и «оборваться» перед началом звучания следующего тона, а это наиболее естественно для *pizzicato*, когда глиссандо «закругляет» отзвук тона:

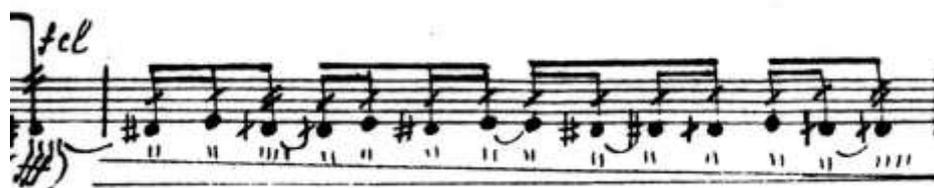
Пример 104. *Pizzicato* двойными нотами с короткими глиссандирующими слайдами.



Следует также упомянуть и различные виды тремоло: флажолетные, пиццикатные, *arco normale / sul ponticello*; ритмический рисунок очень часто дробится тремоло или дублями.

Что касается *техники правой руки*, своей сложностью выделяется постоянно использующийся Ксенакисом быстрый, виртуозный ритмизованный штрих *col legno battuto*, который должен быть хорошо управляем:

Пример 105.



Возможно, главный парадокс для исполнителя (если он только не специализируется на современном репертуаре) заключается в том, что различия между «простыми» и «сложными» штрихами в *Nomos Alpha* в известном смысле не существует. Традиционные приемы, такие как *arco normale* или *pizzicato*, на столь сложном звуковом материале всё равно оказываются *частью расширенных техник*, поскольку постоянно сочетаются с использованием в левой руке четвертитонов, глиссандо, искусственных флажолетов.

Если в классическом виолончельном репертуаре материал всегда специфичен относительно штриха — к примеру, штрихами *pizzicato* или *col legno battuto* тема практически не исполняется (за исключением редких случаев — например, когда при многократных повторениях необходимо внести тембровый контраст), — то в условиях сонорной формы все штрихи существуют «на равных правах». Возможно, в этом есть некая параллель открытию Феликса Клейна, математика, одного из адресатов посвящения пьесы, — его Эрлангенской программе. Подобно тому, как Клейн смог создать общую алгебраическую теорию для разрозненных отраслей геометрии (от евклидовой до новейших, атрадиционных), композиционный метод Ксенаки-

са оказался способен генерализовать представления о виолончели в условиях радикально расширившегося опыта авангардного исполнительства.

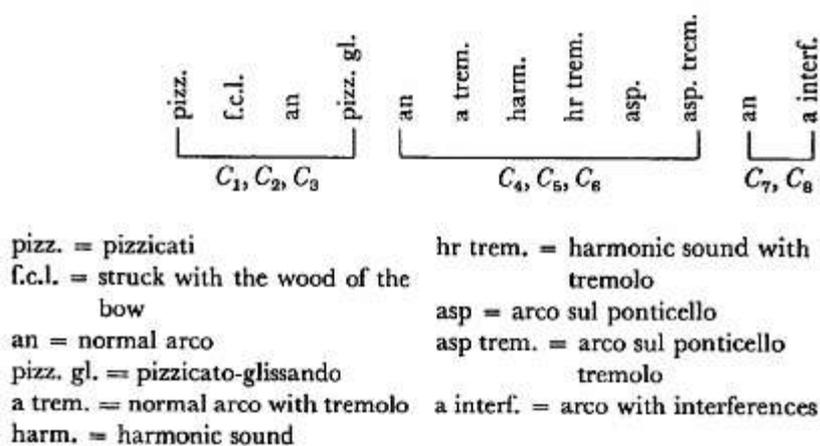
В своей книге Ксенакис рассматривает штрихи (*arco, sul ponticello, tremolo, etc.*) как средство варьирования инструментального тембра [183, 213]. Благодаря этому им отводится важное место в его композиционном методе. Наряду с продолжительностью звучащих объектов (*duration*), их плотностью (то есть количеством звуковых событий в единицу времени, *density*), динамическими оттенками (*intensity*), а также регистрами звучания (крайне высокий, умеренно высокий, умеренно низкий, крайне низкий), Ксенакис относит штрихи к категориям, формирующим композицию «вне времени» (франц. *hors-temps*, англ. *outside-time*).

Десять видов виолончельного штриха (*set X*) Ксенакис предписывает для исполнения восьми «элементов макроскопических звуковых комплексов» [ibid., 222] — сонорных форм, или «фактурных фигур» (А. С. Соколов), которые Ксенакис кодирует (тремя способами, обозначаемыми как α , β и γ) для осуществления дальнейших композиционных процедур литерами от C_1 до C_8 ¹⁰²:

α	β	γ	
C_1	C_1	C_1	= ataxic cloud of sound-points
C_7	C_2	C_5	= relatively ordered ascending or descending cloud of sound-points
C_3	C_3	C_6	= relatively ordered cloud of sound-points, neither ascending nor descending
C_5	C_5	C_2	= ataxic field of sliding sounds
C_6	C_6	C_3	= relatively ordered ascending or descending field of sliding sounds
C_2	C_7	C_4	= relatively ordered field of sliding sounds, neither ascending nor descending
C_8	C_8	C_8	= atom represented on a cello by interferences of a quasi-unison
C_4	C_4	C_7	= ionized atom represented on a cello by interferences, accompanied by pizzicati

Ил. 3. Восемь сонорных форм, использованных в композиции *Nomos Alpha* [ibid.].

¹⁰² Количество сонорных форм определяется известным фактом — использованием групп октаэдрально-кубической симметрии как основы математических расчетов в *Nomos Alpha* (этот вид пространственных преобразований предполагает оперирование множествами из восьми элементов). Описание каждой из форм в переводе на русский язык и принятые Ксенакисом графические обозначения см. в статье А. С. Соколова: [81, 57–58].



Ил. 4. Правило соотнесения виолончельных штрихов и сонорных форм [ibid., 224].

Перечислим 10 видов штриха, выделяемых Ксенакисом:

- *pizzicato*;
- удар древком смычка;
- игра смычком;
- глиссандирующее *pizzicato*;
- тремоло;
- флажолеты;
- флажолетное тремоло;
- *sul ponticello*;
- тремоло *sul ponticello*;
- игра смычком со звуковысотной интерференцией.

Выбор штрихов и характер соотнесения их с сонорными формами подтверждают идею Де Лио о разделении последних на две равные группы: «стаккатные» и «легатные» (см.: [116, 77, *Table 14*]). Чтобы выявить характерные свойства каждой из форм, с первыми соотнесены разные виды *pizzicato* и *col legno*, со вторыми — флажолеты и тремоло. Обо всех этих расчетах, равно как и том, каким образом параметры *outside time* организации образуют *inside time* структуры (см.: [183, 228–229]), исполнитель может не иметь представления, однако он должен хорошо понимать меру своей ответственности за передачу каждого из штрихов. Как и в случае с техникой левой руки, в отношении штрихов от виолончелиста требуется предельная точность

воспроизведения текста и полное отсутствие произвола интерпретации. В избегании субъективности проявляется своеобразная честность — как композитора, так и исполнителя — перед звуковым материалом, обнаруживающиеся свойства которого не могут не впечатлять. «Непохожая на себя» виолончель потрясает своей первозданной мощью, которой управляет не бездна страстей, а «мировой закон». К открытию новых звуковых миров здесь ведут не фантазия и вдохновение, а верность принципам и последовательность в преодолении избранного пути.

Способность и неизменная готовность Зигфрида Пальма без проволок и лишних разговоров сыграть всё, что композитор положит перед ним на стол, хорошо известная творцам Новой музыки, сделала этого виолончелиста не только первым, но и эталонным исполнителем знаменитой пьесы. Превзойти его исполнение может лишь виртуоз, способный воспроизвести *Nomos Alpha* с еще большей точностью. Тем интереснее в заключение этого аналитического очерка обратиться к двум современным выдающимся интерпретациям произведения Ксенакиса, в зеркале которых отражаются общие проблемы исполнения пьесы сегодня.

Пожалуй, самое известное степенью технической безупречности исполнение принадлежит Роану де Сараму¹⁰³. Виолончелист квартета *Arditti* работал над произведением несколько лет, что заставило его искать новые решения поставленных технологических задач и вывело исполнение пьесы на недостижимый прежде уровень. Ему удалось добиться невероятной точности воспроизведения звуковысотности материала и передачи его ритмической структуры. В игре Сарамы нет ничего лишнего — только виртуозность! И этим интерпретация завораживает. Неумолимая логика композиции, чуждая чувственному переживанию, рождает непревзойденно трагическое музыкальное полотно благодаря темброво-акустическим возможностям инстру-

¹⁰³ Rohan de Saram (p. 1939). См.: <https://www.youtube.com/watch?v=qIGDMMN1IQI>.

мента, новым граням его природы, открывающимся и слуху, и глазу. Созерцая подобное исполнение, зритель переживает восторг от «театра виртуозности» одного музыканта, противопоставляющего высочайшую технику и талант безумно сложному материалу, отвечающего на каждый его вызов. Как тореадор во время корриды, исполнитель каждый раз «приручает» акустическую идею, побеждает ее с инструментом в руках.

Существенно иной подход демонстрирует молодой швейцарский музыкант Мориц Мюлленбах¹⁰⁴. Техническое и выразительное звучание сложнейших сочетаний приемов современной виолончельной техники рождает невероятно яркое, живое акустическое полотно и создает захватывающе неповторимый опыт музыкального переживания. В исполнении Мюлленбаха самое ценное, пожалуй, — это потрясающее по выразительности звучание. Несмотря на всё богатство новых тембровых техник, не свойственных традиционной виолончели, его инструмент звучит глубоко и экспрессивно, очень объемно и тембристо. В звуке очень много от традиционного виолончельного звучания — и несмотря на это, запись не становится раздражающе перегруженной.

Впечатления другой физической реальности не возникает. Наоборот, отлично слышна «та самая» виолончель; расширенные техники воспринимаются абсолютно естественно — как присущие инструменту, но ранее почему-то не использованные акустические возможности.

Техническая оснащенность и виртуозность исполнителя не вызывают никаких вопросов: прыгающие штрихи, быстрое и четкое ритмизованное *col legno batutto*, звучное *staccato*, виртуознейшее тремоло — всё сыграно на соответствующих скоростях и с соответствующей требованиям материала виртуозностью.

Исполнение Мюлленбаха — вызывающе «неаутентично» послевоенной Новой музыке. При всех неоспоримых достоинствах этой выдающейся запи-

¹⁰⁴ Moritz Muellenbach (p. 1980). См.: <http://www.youtube.com/watch?v=TJHAgkjhfM>.

си она вряд ли должна служить эталоном для дальнейших интерпретаций. Произведения подобной сложности языка (четвертитоны, искусственные флажолеты, богатейшая «расширенная» тембровая палитра) не стоит перегружать «жирным», похожим на классическое, звучанием. Тогда и возникнет то впечатление, на создание которого ориентирована Новая музыка и которого прекрасно умел достигать Зигфрид Пальм: «в течение тридцати минут виолончель будет звучать ничуть не похоже на виолончель» [157, 86].

Но, вероятно, подобное исполнение всё же должно было появиться. Молодой виртуоз, владеющий своим инструментом столь совершенно, что может позволить облечь сухую точность передачи текста в убранство живого и трепетного традиционного звучания, словно бы засвидетельствовал нам, что отныне на виолончели действительно возможно всё. И что прежняя грань между «настоящей» и «не похожей на себя» виолончелью стала достоянием истории, а авангардное исполнительство в духе Зигфрида Пальма — одним из исторических стилей.

Аналитический очерк II.

Кшиштоф Пендерецкий. *Capriccio für Siegfried Palm*

[В Violoncello totale] не использованы цитаты из других моих сочинений, но представлены композиторские приемы, которые я применяю еще с 60-х годов, начиная с «Каприччио для Зигфрида Пальма». Зигфрид вдохновлял меня, он играл очень авангардно и всегда вкладывал в исполнение что-то свое.

<...> Так сложилось, что на протяжении моей довольно долгой композиторской жизни я встречал великолепных виолончелистов, которые играли мою музыку. Началось все с Зигфрида Пальма — с ним я познакомился еще в 50-е годы, он был тогда концертмейстером оркестра в Кёльне. Он играл музыку, которую тогда никто не хотел играть.<...> С 60-х годов виолончель стала для меня универсальным инструментом, учитывая ее строение. Ведь корпус виолончели также можно использовать в качестве инструмента — играть можно не только на струнах. Естественно, произведения, которые я написал для виолончели, связаны с моими друзьями-виолончелистами, созданы в расчете на них.

Кшиштоф Пендерецкий, из интервью радиостанции «Орфей» по случаю XIV Международного конкурса имени П. И. Чайковского [10]

В предыдущих главах работы уже была подробно рассмотрена та часть расширенных исполнительских техник, которую принято называть *Cello totale* («тотальная», или универсальная виолончель). Также были отмечены заслуги Кшиштофа Пендерецкого как первооткрывателя этого направления в современном виолончельном искусстве и одного из виртуознейших мастеров такого письма. В завершении основного раздела исследования мы предлагаем подробный исполнительский анализ произведения, ставшего визитной карточкой Зигфрида Пальма (немецкий музыкант исполнил *Capriccio* более четырехсот раз) и открывающего ряд виртуозных пьес Пендерецкого, в кото-

рых тот демонстрирует неисчерпаемый потенциал блестящих эффектов, достижимых ныне на виолончели.

Особое отношение к струнно-смычковым инструментам Пендерецкий питал с детства. В интервью, фрагмент которого послужил эпиграфом к этому очерку, композитор вспоминает: «Есть причина, по которой я написал столько произведений для струнных. Еще мальчиком я хотел стать скрипачом-виртуозом, я вовсе не собирался быть композитором. Я писал произведения для себя. Во время войны и в послевоенные годы не было нот. Мы потеряли все. Наш дом был ограблен, забрали все. Поэтому я должен был сам писать для себя композиции. Мой профессор, у которого я учился в маленьком городе Дембица, тоже писал для меня, но мне это очень не нравилось. И в возрасте 6–7 лет я уже сочинял. Это была просто необходимость. Я по-прежнему хотел стать виртуозом. Потом композиция победила, и скрипка была отставлена» [там же].

К созданию *Capriccio* Пендерецкий пришел зрелым музыкантом, мастером авангардного письма для струнно-смычковых. В списке его инструментальных произведений фигурировали уже такие шедевры, как «Анакласис» (1959–1960), «Трен памяти жертв Хиросимы» (1960), «Полиморфия» (1961). Но именно благодаря сотрудничеству с Зигфридом Пальмом Пендерецкий открыл те замечательные свойства виолончели как сольного инструмента, о которых скажет впоследствии:

Виолончель — это универсальный дар. Она намного более универсальна, чем скрипка. Ее корпус больше, что позволяет добиться большего объема звучания. Также хорошо то, что можно задействовать весь корпус виолончели в произведении: например, уже в моих ранних сочинениях, таких, как «Каприччио для Зигфрида Пальма», я использовал так называемую «тотальную» виолончель. Применяется не только обычная игра на струнах, но и постукивания, шумы, а также игра на инструменте в тех его частях, где виолончелисты обычно не играют. Мною предписано извлечение абсолютно разных звуков, иногда случайных. Многое в этом случае зависит от конструкции инструмента, например, ко-

гда требуется игра по подгрифнику. Иногда получаются совсем неожиданные звуки, непредвиденные — что очень важно, так как именно эта непредвиденность как раз и оставляет поле деятельности для исполнителя, расширяя границы возможного в его интерпретации [68].

Воспоминания Зигфрида Пальма, с которыми можно познакомиться в Приложении к этой работе, содержат немало интересных подробностей об истории создания произведения. Выделим самое интересное.

Импульсом к сочинению *Capriccio* послужили впечатления Пендерецкого от исполнения Пальмом Сонаты для виолончели соло Б. А. Циммермана на фестивале Международного общества Новой музыки в 1963 году. Пендерецкого, который до этого времени не понимал богатства сонорного потенциала виолончели, впечатлили и само произведение, и исполнитель. Идея сольной пьесы возникла, в частности, потому, что в середине 1960-х годов далеко не все музыканты понимали и могли на высоком уровне исполнять современный репертуар: в случае же сольного сочинения Пальм получал полную свободу выражения. Премьера состоялась на фестивале *Musica Nova* в Бремене 4 мая 1968 года, причем Пальм получил партитуру лично от композитора за трое суток до выступления [157, 72, 75].

Особую ценность представляет комментарий Пальма относительно замысла сочинения:

<...> вся пьеса базируется на до-мажорном аккорде. В середине пьесы проходит последовательность из одиннадцати тонов, исполняемая на пиццикато в самом быстром темпе, какой возможен. Потом пауза, немного странная пауза, опять эти одиннадцать тонов повторяются, и вдруг, с невероятным взрывом на крещендо и с огромным глиссандо появляется двенадцатый. Таким образом Пендерецкий выразил свое отношение к двенадцатитоновой музыке, которую он попросту ненавидел. Это просто великолепно! Исполнитель должен сыграть одиннадцать тонов упрямо, потом опять одиннадцать и двенадцатый — как такую острую шутку. Исполнить это надо очень точно, тогда публика моментально всё понимает. Каждый раз в зале раздаются смешки. Знают ли

они, что это мнение Пендерецкого о двенадцатитоновой системе, я не могу судить, но усмеваются всегда [ibid., 81].

«Каприччио» — типичная «бисовая» пьеса, написанная остроумно, современным музыкальным языком и обладающая сильным театральным эффектом. Контрасты и конфликты, возникающие между различными звуковысотными структурами и между разными видами звукового материала, благодаря размеру инструмента разыгрываются на глазах у публики.

Эпизод, о котором говорит Пальм, находится в самом центре партитуры: конец второй — начало третьей страницы¹⁰⁵. В нем сталкиваются два типа звуковысотных структур, постоянно присутствующих в сочинении: звук *до* как символ тональной гармонии и основной тон трезвучия *до мажор* — и хроматическая атональность, представленная в данном случае одиннадцатитоновым рядом (начинающимся в данном случае также от *до* большой октавы и исполняющимся *pizzicato*). Тот самый, двенадцатый тон — *ля бемоль* большой октавы — срывается и улетает в никуда на *pizzicato-glissando*. Трактовать этот эффект в образном и идейном плане можно, наверное, по-разному — в этом и состоит вся прелесть игры чисто музыкальных структур. Тем не менее, «аутентичная» версия Пальма заслуживает доверия: иронизирование над догматичным структурализмом, как и над штампами авангарда в целом, в 1960-е годы было в моде (подобного рода иронию можно найти, например, в музыке того же Кагеля).

Интересно и окончание эпизода: та же последовательность звуков, но уже усеченная до девяти тонов *pizzicato*, и еще раз через паузу — до шести; повисшая цезура — и опять всё упирается в тон *до*. Сверхустойчивость последнего позволяет сохранять стабильность, ограничивать стихийную игру двенадцатитонового и сонорного материала, столь впечатляюще разворачи-

¹⁰⁵ См. партитуру пьесы в Приложении к работе.

ваемую Пендерецким. В целом, фрагменты «незавершенного» хроматического ряда появляются во второй половине пьесы трижды. Последний раз — в самом конце, в качестве коды, где этот мотив фатально зацикливается в повторениях, «удаляясь» по громкости, пока не исчезнет совсем, достигнув динамической градации *pppp*... и на его отзвуке мягко, но безапелляционно не прозвучит дважды до-мажорный аккорд арпеджио, чередующийся со странным «нематериальным» звуком ведения смычка под подгрифком.

Помимо «приключений» одиннадцатитонового ряда, важнейшим организующим элементом пьесы является игра двух типов репрезентации инструмента: «антивиолончельные» звучания, достигаемые при помощи радикально новаторских расширенных техник, контрастируют с живым виолончельным звуком. Полюсами выступают, с одной стороны, сонорные звучности, доносящиеся будто из другого, «нематериального» измерения, и, с другой, совершенно материальные эпизоды *alla corda* — фразы, исполняемые полнозвучно, смычком (тоновая музыка: свободно развертывающаяся хроматика; «несостоявшийся» додекафонный ряд возникает как попытка структуризации, «окаменения» этой динамичной, текучей звуковой массы). Подобные пассажи начинаются в нижнем регистре — как правило, от *do* большой октавы — и, разрываясь по тесситуре на два голоса, к концу стремительно уносятся вверх, исчезая в «запредельных» по тембру и тесситуре звуковых измерениях. Тем самым, в звучании пьесы возникает еще одна оппозиция — темброво-регистровая.

Идея «тотальной» виолончели, заложенная в сочинении Пендерецкого, оказало колоссальное влияние на развитие современной виолончельной техники в самых разных направлениях. Посмотрим, что представляет собой энциклопедия игровых приемов, использованных в «Каприччио», и как эти приемы создают характерное «альтернативное» звучание инструмента.

Акцент в этой пьесе приходится на виртуозную *расширенную технику правой руки* — здесь исполнитель демонстрирует буквально всё, на что спо-

собен. Прежде всего от него требуется совершенство в технике скоростных штрихов в сочетании с использованием тембров экстремально высокого регистра (помимо *sul ponticello* и «самого высокого тона», а также искусственных флажолетов, применяются приемы игры за подставкой), и в технике прыгающих штрихов (различных видов рикошетов, в том числе арпеджированных, за подставкой). Подобный конгломерат приемов рождает фантастическое звучание, которым отличается не только пьеса, но и стиль сонорного письма для струнных К. Пендерецкого в целом.

Возможно, самые яркие из сонорных эффектов возникают в предельно высоком регистре, который ослепительно «мерцает» на тремоло или «выкрикивается» скоростным ритмизированным штрихом. Для этого широко использованы игра самого высокого тона, флажолеты, игра за подставкой. Типичный выразительный жест — последовательность в среднем/низком регистре, вырывающаяся вверх (в том числе, с применением искусственных флажолетов) в напряженное звучание самого высокого тона.

Самые экстатические по достигаемому эффекту сочетания приемов расширенной техники, ключевые для композитора (не только в этой пьесе), — порождающие у слушателя ощущение стремительного напора и огромного выплеска напряжения — достигаются благодаря активному использованию пространства крайних регистров инструмента. Это может быть уже упомянутое движение от басов через флажолеты — к области «самого высокого тона», а может быть противопоставление полюсов — в том числе, в характерном для Пендерецкого скрытом двухголосии, где верхний голос, всё более отдаляясь от нижнего, «пробирается» в наивысшую тесситурную область. Еще одним вариантом «восхождения» являются двухголосные глиссандирующие линии — например, в терцию. Контрастом приемам экспрессивного характера служат *pizzicato*, беззвучная игра по грифу (*tapping*), рикошет, острые прыгающие штрихи.

Отдельного внимания заслуживают эпизоды, в которых виртуозно используются перкуссионные эффекты (возможно, прыгающие штрихи или дубли) в сочетании с использованием фурнитур (подставки, подгрифка) — с использованием смычка или без него. В подобных фрагментах и реализуется идея *cello totale* в собственном смысле.

Контрастом же к использованию расширенных видов техники, связанному по большей части с сонорными эффектами, выступает звучание традиционного виолончельного тона (в данной пьесе — игра *alla corda*), которое применяется, как отмечалось выше, в пассажах речитативного и виртуозного характера; в интонационном отношении они представляют собой свободно развертывающуюся хроматику. Описанные приемы характерны для всего творчества Пендеревского. Они порождают у слушателей чрезвычайно яркие, характерные до театральности образы, которые, однако, непросто описать словами, соотнести с некими реальными явлениями.

Чтобы зафиксировать необычные игровые приемы и звуковые эффекты на бумаге, автор *Capriccio*, как это принято, предпосылает партитуре произведения разъяснение используемой графической нотации. Всего он комментирует шестнадцать специальных обозначений¹⁰⁶:

- очень быстрое тремоло;
- игра между подставкой и подгрифником (по одной или двум струнам);
- быстрое арпеджио по всем четырём струнам между подставкой и подгрифником;
- быстрый короткий удар смычком по подставке;
- игра по подгрифнику;
- играть по колодке, сильно нажимая на смычок, чтобы появился неприятный скрежет;
- стучать кончиком пальца по деке инструмента;

¹⁰⁶ См. партитуру пьесы в Приложении к работе.

- самый высокий звук, который возможен на указанной струне;
- ударять ладонью по грифу;
- ударять пальцем по подставке;
- повторение ноты или интервала;
- повторение группы нот;
- *molto vibrato*;
- *crescendo e accelerando*;
- *col legno battuto* (удар древком смычка);
- *sul ponticello*.

На примере этого списка виден недостаток современной графической нотации: прием представляется лишь как физическое действие; более точное представление о том, как он должен звучать, о его градациях сформировать невозможно, поскольку речь идет преимущественно о тембровых техниках, для которых невозможно подобрать универсальную пропорциональную меру и соответственно шкалу с обозначениями (каждый случай применения того или иного приема следует поэтому обсуждать индивидуально). Одним из выходов может быть обращение к записи первого исполнителя сочинения, в данном случае — Зигфрида Пальма, на которую мы и опираемся в ходе последующего анализа¹⁰⁷. Интерпретация, таким образом, берет на себя часть функций нотного текста как эталона, которого должен придерживаться исполнитель.

Вступление возникает из тишины — «самого тихого» из приемов игры; стучащие по грифу пальцы без озвучивания (*tapping*) — первая динамическая ступень, после которой последует нюанс *ppp* (шепот двойного штриха):

¹⁰⁷ Запись *Capriccio* была осуществлена в 1968 году. Она доступна на диске фирмы *Deutsche Grammophon* «SIEGFRIED PALM. Intercomunicazione» — репрезентативном собрании авангардных сочинений в репертуаре виолончелиста; номер по каталогу — 471 5732. Далее при анализе сочинения в квадратных скобках курсивом мы будем указывать хронометраж каждого из обсуждаемых эпизодов согласно данной записи.

Пример 106.



Звуковысотность в этом фрагменте партитуры (как и во многих аналогичных) выписана приблизительно; ориентироваться следует по общему контуру мелодического рисунка, который образуют нотные штили. Исполнителю следует обратить внимание на короткие удары о струну, резкие и отрывистые: отскок пальца левой руки должен быть мгновенным, чтобы не глушить удар струны о грифную накладку на соответствующей высоте. Прием охватывает все регистры виолончельных струн, начиная от басового. Несколько коротких фраз объединяются в одну длинную по всем четырем струнам; при этом на более тонких струнах легче «разогнаться» — увеличить скорость и усилить динамику, что напрашивается как один из вариантов развития последней фразы.

Следующая ступень динамического развития — фраза, исполняемая двойным штрихом целиком на басовой струне (0:14–0:24). Начинаясь с самого низкого звука инструмента, она охватывает диапазон в две октавы: двигаясь по полутонам, достигает *si* малой октавы и срывается вверх на *glissando tremolo*; ответом служит короткий резкий возглас тона *do*. Во второй фразе следует обратить внимание на то, чтобы звучание скоростного короткого дубль-штриха поначалу воспринималось как продолжение предыдущего приема (*tapping*):

Пример 107.



После «живого», реального виолончельного звучания начинается первый сонорный эпизод (0:25–0:27):

Пример 108.



Первая такая фраза исполняется между подгрифком и подставкой на струнах *ля* и *ре*, в очень высоком регистре звуками неопределенной высоты, которая колеблется соответственно мелодическому рисунку, выписанному штилями разной длины; изменение высоты достигается посредством смещения полуприжатого пальца левой руки. «Нематериальность» фантастического звучания вызвана, при вызвученном верхнем частотном спектре, почти полным отсутствием нижнего и среднего.

Заставить струну звучать в данной области можно только при помощи очень быстрого тремоло, поскольку удерживать звучание этих тонов очень сложно. На данном отрезке струны отсутствуют условия для нормального колебания, и таким образом, извлечь сколько-нибудь постоянно звучащий тон определенной высоты невозможно. как следствие, композитор прибегает к постоянному скоростному изменению высоты. Невозможное для инструмента звучание при определенных условиях становится реальным — отсюда эффект чего-то экстраординарного, никак не соотносящегося с обычным виолончельным тембром.

Фрагмент продолжается сочетанием быстрого рикошета и *arpeggiato* в той же области между подставкой и подгрифком (0:28–0:33). Штрихи следует исполнять единообразно: сразу же отпуская смычок (расслабляя правую руку) после острой атаки — тогда отскок будет управляем. На два рикошетных «высказывания» отвечает тот же дубль-штрих в высоком регистре (с колеблющейся неопределенной высотой звуков), исполняемый между под-

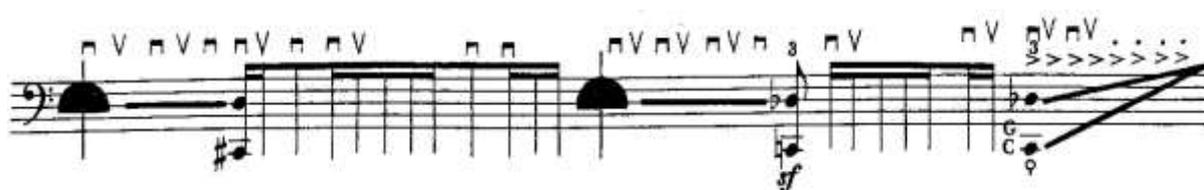
грифком и подставкой. Контрастом служит реплика брутального виолончельного звучания *arco normale*: ритмические группы на малой ноне *до диэз-ре* в басовом регистре (0:33–0:36):

Пример 109.



Этот штрих следует исполнять как остро артикулированное короткое *détaché*, близко к колодке. Следующий прием — реакция на *arco-normale détaché*: короткий отрывистый штрих на подставке, который должен исполняться почти под углом 90° по отношению к самой подставке — в этом случае наиболее ярко проявится требуемое характерное звучание¹⁰⁸. После переключки «нормального» виолончельного звучания и рассмотренного сонорного приема ключевой тон *до* в басу вновь срывается вверх на глissандо, дублированном отрывистыми *marcato* (0:36–0:43):

Пример 110.

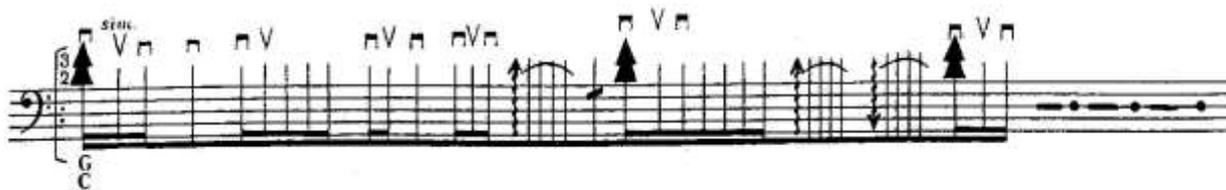


В следующей сонорной фразе содержится целая комбинация различных видов расширенной виолончельной техники (0:44–0:57). Все эти приемы должны исполняться виртуозно и ловко, в том числе при переходе от одного к другому соответственно ритмическим группам — в этом заключен основной эффект фразы: сочетание быстрых отрывистых группето на самых высо-

¹⁰⁸ Играется на струне *до* (хотя знак графической нотации и изображает окат подставки, что может ассоциироваться с игрой по всем струнам), поскольку остальные струны менее удобны для исполнения этого короткого отрывистого штриха. Ср.: верное исполнение штриха на записи Кристины Лампреа (Christine Lamprea; <https://www.youtube.com/watch?v=1BbVMINlax4>) и менее удачный вариант на записи Фульвии Манчини (Fulvia Mancini; https://www.youtube.com/watch?v=l_2YOAeduLY).

ких тонах (исполняются полуприжатыми пальцами вблизи игровой точки смычка) с рикошетами и короткими ударами кончиками пальцев¹⁰⁹ о корпус виолончели:

Пример 111.



Как следствие — ответ *alla corda*; эпизод следует исполнить полнозвучным виолончельным тембром, особенно подчеркнув полнозвучность в начале, на коротких фразах, которые затем объединяются в одну длинную мелодическую линию, расщепленную на два голоса. Развитие происходит в ритмическом и регистровом аспектах: фраза движется стремительно вверх в сочетании с ритмическим ускорением и на кульминации ярким мелодическим ходом на нону от *до* упирается в *до-диез* (подобная форма кульминации является характерной для этой пьесы) (0:57–1:11):

Пример 112.



Кульминационный тон рассыпается в рикошетном штрихе и — впервые в пьесе — звучит *pizzicato* арпеджированный *до*-мажорный аккорд (1:18). Ему отвечает (традиционно для этой пьесы) музыка «другого измерения»: быстрое арпеджио *col legno batutto* между подставкой и подгрифком; далее — тот же прием, ритмические группето древком смычка на разных струнах (1:18–1:23). Исполнять ритмическое группето следует в конце смычка; важен

¹⁰⁹ Резкий короткий удар кончиками пальцев создает наиболее «звонкий» и длительный отзвук.

управляемый (указательным пальцем и мизинцем) острый прыгающий штрих. Небольшие начальные группы приходятся на один смычок, играют короткими «ударчиками» (управляемым рикошетом) почти на одном месте; последнюю группу из двух секстолей приходится исполнить смычком вверх и вниз (благодаря чему эффект пребывания смычка на одном месте сохраняется):

Пример 113.



Три хроматические фразы (1:23–1:28) шестнадцатыми в басовом регистре *alla corda* приводят к следующему утверждению до-мажорного аккорда (1:29). Все они исполняются у колодки в характере *alla corda ff* настолько виртуозно и быстро, насколько это возможно в строго синхронизированном с левой рукой скоростном остром *détaché*, которое, как очевидно, сложнее исполнять на более толстых струнах (см. последнюю строчку стр. 1 партитуры).

Внезапно среди «нормального» виолончельного звучания появляется фраза, пародирующая до-мажорный арпеджированный аккорд, — тремоло по всем четырем струнам *alla chitarra* без определенной высоты: ладонью левой руки полуприжимаются все струны, и таким образом из звучания каждой выпадает основной тон; тремоло заканчивается непродолжительным *glissando* (1:40–1:45):

Пример 114.



После двух протянутых нон в басовом регистре (*до диез — ре*) используется пережим: дробление продленной длительности на короткие отрывистые звуки *fff* с призвуками, которые при пережиме возникают из-за нерегулярного сцепления струны и смычка.

Следующим до-мажорным аккордом (1:55) возвращается область нормального звучания, и после очередной, самой протяженной в пьесе, фразы шестнадцатыми, начинается раздел *meno mosso rubato* — ироничный, гротескный (2:07–2:13). Те же самые хроматические интонации (в инверсии, с переносом на октаву, фрагментированные) теперь вместо грузного *détaché (ordinario)* у колодки исполняются *spiccato*, острота и отрывистость которого затем обостряется, переходя в *pizzicato*¹¹⁰:

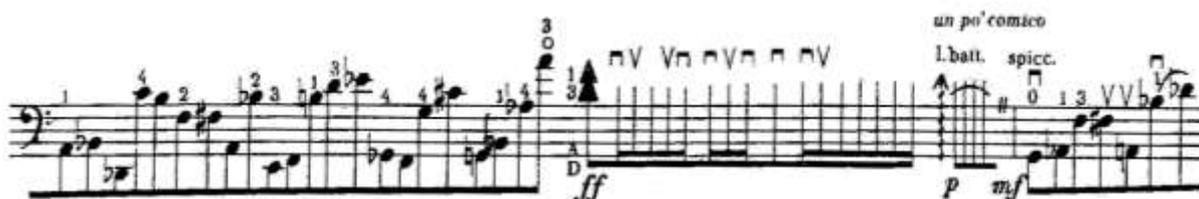
¹¹⁰ Стоит обратить внимание на то, что *spiccato* здесь лучше исполнять не традиционно, в первой трети смычка, а рикошетным приемом броска в верхней части смычка; подобный, более техничный прием воспринимается на слух как более острый и смотрится виртуознее, что немаловажно для этой пьесы.

Пример 115.



По контрасту им отвечают — утрированно резким звучанием в нюансе *ff* — двойные ноты на предельной высоте (на струнах *ля* и *ре*, обозначены треугольником) (2:13–2:16):

Пример 116.



Для этого ритмизированного тремоло на самых высоких нотах необходимо использование достаточно большого количества смычка на высокой скорости, поскольку флажолетная техника полуприжатых пальцев применяется здесь в условиях очень короткого отрезка колеблющейся струны. Этот небольшой раздел заканчивается «зацикленной» сонорной фразой, которая, по сравнению с подобной фразой на первой странице партитуры, представляет собой еще более сложное сочетание расширенных виолончельных техник (2:39–3:03):

Пример 117.



Это яркий пример использования *cello totale*: пицциктное тремоло под подставкой на струне *ля* — удар по деке, звук смычком под подставкой на струне *соль*, группето там же — удар по подставке (здесь — лучше по ее се-

редине) — арпеджио под подставкой, тремоло неопределенной высоты по всем струнам под подставкой (прием описан выше). Затем те же приемы в новом ритмическом оформлении — и повторение всей группы. Чтобы максимально эффектно преподнести новизну этого фрагмента, требуется быстрота, ловкость и пластичность переходов от одного приема к другому (для чего стоит подобрать наиболее близко расположенные относительно друг друга зоны исполнения приемов — разумеется, с учетом особенностей звучания каждой из них).

Эпизод *meno mosso* — тот самый знаменитый фрагмент, который Пальм описывает как квинтэссенцию композиторского замысла (3:05–3:23):

Пример 118.

За ним следует не менее остроумный эпизод — игра тембров на тоне *до*: открытая струна — тремоло на подставке, акцентированное в начале *pizzicato* левой руки, — флажолет на *до* струне в верхних позициях (звучание переносится на две октавы вверх); после двух пиццикатных тонов *до* большой октавы — смычок переворачивается под струны и берутся одновременно квартовый флажолет на струне *ля* и открытый звук *до* (3:23–3:54):

Пример 119.

Замечательный эпизод — как в плане возникающего сонорного эффекта (огромный тесситурный разрыв в четыре октавы и сочетание тембра флажолета и открытой струны), так и по визуальному впечатлению!

Новая группа приемов вводится в эпизоде *Vivace*, начальный раздел которого выстроен на вариантах игры в вызвученном верхнечастотном регистре: квартовые флажолеты двойным штрихом *sul ponticello*, начинаясь в среднем регистре, перемещаются в самый высокий, а затем уходят в «недосягаемую» область: левая рука за грифной накладкой полуприжатым пальцем исполняет колеблющийся соответственно графическому отображению тон неопределенной высоты (3:55–4:03). На это «торжество» флажолетного звучания отвечают короткие отрывистые тоны пережима в области между подставкой и подгрифком (о технике исполнения которых уже говорилось выше). Затем последовательность «блуждающих» высот возвращается, только переносится еще выше — в область за подставкой в характере *isterico*. Этот напряженный фрагмент повторяется несколько раз (4:04–4:15) и, по традиции, дополняется «грузным» звучанием, выстроенным в басу от открытой струны *до*. После очередного эпизода *alla corda* (4:20–4:27) образуется ряд полутоновых тремоло двойными нотами в терцию, который уходит вверх на *glissando* на струне *ля* (4:28–4:34)¹¹¹. Эпизод с чередованием шестнадцатых и звуков высокого регистра оканчивается тем же аккордом на басу *до* (4:42).

Последняя страница партитуры основана на чередовании тембровых техник и приемов, которые уже встречались ранее. Тремоло-репетиции в предельно верхнем регистре чередуются с тремоло и ударами по подставке и деке (4:43–5:00; ...–5:16): «реальное звучание» отвечает на *pizzicato* — предыдущий материал сжато суммируется и обостряется (только верхний предел без «блужданий» но с трелью, акцентированная

¹¹¹ Графическая нотация отражает мелодическую линию примерно: тремоло срывается в самой верхней тесситуре.

смена на задействование неигровых частей виолончели, *ffff* в ответе виолончельного тембра *arco*).

Концентрированная по смыслу кода (5:17–6:54), в которой использованный прежде материал предстает в новом свете, занимает последние четыре строки партитуры. Протяженный речитатив *rubato* быстро переходит от одноголосного изложения со скрытым двухголосием к двухголосному (представленному преимущественно терциями, слигванными по две) (5:24); поднимаясь вверх, крещендируя и ускоряясь к концу, музыка речитатив вырывается в область «самого высокого тона» (5:32):

Пример 120.

The image shows a musical score for a cello, divided into two systems. The first system is marked *rubato arco* and *mf*. It features a series of chords and intervals, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowings (V). The second system is marked *ff* and *ferrocissimo*. It begins with a series of notes marked *accel.* and *ff*, followed by a series of chords marked *ff* and *ferrocissimo*. The chords are labeled with letters: D, C, B, C, B, C, D, C. The score is written on a single staff with a bass clef.

В нюансе *ff* репетиции на струнах *ля* и *ре* перебиваются репетициями на струнах *соль* и *до* (5:33–5:41). Должен возникнуть скоростной стремительный поток, очень виртуозный дубль-штрих — достаточно широкой частью смычка вблизи подставки, чтобы вызвучить эти флажолетные тоны и создать «пробивное», оглушительно-сверкающее (предел верхних частот) звучание *ferrocissimo*.

Произведение заканчивается уже описанным ранее эффектом: одиннадцатитоновый ряд, прозвучав единожды в нюансе *mf*, «зацикливается» в *pizzicato* и, исполняемый на *pppp* только пальцами левой руки, растворяется

(5:44...). Вместо срывающегося двенадцатого тона теперь дважды утверждается до-мажорный аккорд (*arpeggiato, non arpeggiato*) (6:26), остранимый «фантастическим» звуком, возникающим от игры смычком между подгрифом и пуговицей¹¹²:

Пример 121.



Тембр в данном случае следует поискать: звучание должно быть достаточно гулким, «гудящим», как при игре на музыкальной пиле или на кайме тибетских чаш.

Capriccio für Siegfried Palm занимает одно из ключевых мест в истории виолончельного репертуара прошлого столетия; по сути, это первый образец жанра сонорной миниатюры для виолончели соло. До 1960 года количество пьес для виолончели без сопровождения в целом было весьма невелико, и среди них уж точно не было пьес, написанных в сонорной технике (см.: [138]). Возможно, юношеский опыт скрипача помог Пендерецкому так органично сочетать в одной крайне насыщенной событиями миниатюре широчайший спектр традиционной и расширенной виолончельных техник. Последняя также представлена очень разнопланово: наряду с богатой палитрой тембровых приемов, трансформирующих звучание инструмента (которое у Пендерецкого часто сближается со звучанием электроники), важное значение имеет *cello totale*.

¹¹² Многие исполнители предлагают в этом месте собственные решения; например, Кристина Лампреа на упомянутой выше записи заканчивает произведение ведением смычка по шпилью (*end pin bowing*).

Набор перкуссионных приемов, игра на неигровых частях инструмента (деки, фурнитура), как и способность к остроумному сочетанию современного и традиционного в звучании виолончели оказались весьма перспективны для дальнейшего развития инструмента — и в области композиции, и в области современной сольной импровизации. По-видимому, такие звезды современной виолончельной эстрады, как нидерландец Эрнст Райзегер¹¹³ и итальянец Джованни Соллима¹¹⁴, не прошли мимо новаторских идей Пендерецкого. В плане органичности сплава разных виолончельных техник и энциклопедичности *Capriccio für Siegfried Palm* превосходит, пожалуй, даже собственные пьесы композитора, созданные им в дальнейшем в жанре миниатюры для виолончели соло: *Per Slava* (1985), *Cello Totalle* (2010; что ни в коем случае не умаляет художественные достоинства последних). Развитие же идей, намеченных в *Capriccio*, происходит у Пендерецкого, скорее, в крупных произведениях для больших составов, в том числе, с солирующей виолончелью.

Зигфрид Пальм подчеркивал, что «Каприччио» Пендерецкого выросла из опыта его предшественников, в частности, из Сонаты для виолончели соло Циммермана — при том что внешне между этими двумя произведениями не так много общего [157, 72]. И действительно, без опыта авангардной виолончели новаторский инструментализм польского композитора был бы немислим. В качестве гипотезы можно высказать мысль, что новаторский мир звуков представителей послевоенного авангарда во многом стимулировался широким внедрением электроники в музыкальное искусство. «Машинное» воздействие сказалось сразу в двух отношениях: во-первых, виолончель и другие классические инструменты вольно или невольно заимствовали у электроники свой новый голос; во-вторых, предкомпозиционный этап работы над

¹¹³ Ernst Reijseger, p. 1954.

¹¹⁴ Giovanni Sollima, p. 1962.

музыкальным произведением, проблемам которого было необходимо уделить внимание в предыдущем аналитическом очерке, в чем-то напоминает написание компьютерной программы.

В *Capriccio für Siegfried Palm* Пендерецкий обошелся без предкомпозиционного «программирования» творческого процесса (хотя и продумал звуковой материал заранее). В известном смысле это сочинение написано им «по-старинке»: исходя из слуховых впечатлений об инструменте и собственных познаний в области струнно-смычкового искусства. При всей композиционной выстроенности и одновременно театральности, почти фабульности пьесы, в ней ясно ощутимо первозданная стихийность, мощная непосредственная экспрессия музыкального материала. В этом отношении «Каприччио» можно представить в ряду виртуозной сольной музыки для струнно-смычковых инструментов романтического периода, несмотря на кардинальное различие музыкального языка и самого восприятия виолончели.

Кроме того, произведение является дитем своего времени, переходной эпохи от послевоенного авангарда к постмодернистской парадигме музыкального искусства. Противопоставления «чистого», базирующегося на натуральном звукоряде басовой струны до-мажорного трезвучия сонорным эффектам отсылают к полистилистическим открытиям этого периода, его *Pro et Contra* (притом что Пендерецкий в этой пьесе далек от концептуализации подобных контрастов материала и чужд ностальгии по утраченному «прекрасному прошлому»). А переключки «реальной» и «фантастической» виолончели могут напомнить об идее диалога реального звучания и электроники, также очень популярную в музыке начиная с 1960-х годов.

Собственно же художественное содержание произведения определяется постоянным противоборством полярных сил: тоновой и сонорной музыки, хроматики (вплоть до «строгой» двенадцатитоновости) и мажорного трезвучия (как основания натурального звукоряда), нижнего предела виолончели (представленного звуком *до* большой октавы) и крайне верхнего тона (безы-

мянного, но зафиксированного особым знаком графической нотации). Этот дух борьбы был очень близок Зигфриду Пальму, насколько можно представить себе облик этого человека и музыканта на основе материалов данного диссертационного исследования. Принял он и тот вызов, который бросило ему *Capriccio* как профессионалу. Выучив за трое суток это «неисполнимое» произведение, Пальм задал высочайшую планку виолончелистам будущего. Запись его исполнения до сих пор остается эталоном, на который должен ориентироваться инструменталист, разучивающий знаменитую пьесу. Превзойти же Пальма в *Capriccio für Siegfried Palm*, по-видимому, невозможно. Спортсмен по духу, он до сих пор не знает поражений «на своем поле».

Рассмотрение сочинений второй половины XX века из репертуара Зигфрида Пальма приводит нас к ряду выводов, имеющих значение для дальнейшего уточнения концепции нового виолончельного искусства.

Далеко не все произведения, посвященные Пальму как интерпретатору Новой музыки, написаны языком расширенных техник. В связи с этим целесообразно выделить в репертуаре виолончелиста некое «ядро»: сочинения, полностью написанные новым инструментальным языком (такие, как *Intercomunicazione* Бернда Алоиза Циммермана, *Nomos Alpha* Яниса Ксенакиса, «Каприччио для Зигфрида Пальма» Кшиштофа Пендерецкого и др.), а также те сочинения, в которых расширенные инструментальные техники преобладают. Как правило, это сонорные композиции, авторы которых целенаправленно стремились открыть новые области виолончельных звучаний. С одной стороны, к таким авторам относятся западные композиторы, для которых понятие Новой музыки было связано со стремлением создать новый выразительный музыкальный язык (Б. А. Циммерман, Д. Лигети, К. Пендерецкий и другие). С другой, — чрезвычайно яркий и свежий звуковой мир создали музыканты дальневосточного происхождения (такие, как Исан Юн): вписавшись в контекст европейской Новой музыки, переняв ее композиционные методы, они обогатили ее звуковыми идеями собственной древней традиции, аллюзиями на традиционные музыкальные жанры, составы и отдельные инструменты.

При этом использование расширенных инструментальных техник не является непременным атрибутом сочинений многих авторов второй половины XX столетия, которые были созданы для Пальма. Во многом это можно объяснить тем, что к 1970-м годам Новая музыка утратила монополию в европейском искусстве в связи с распространением в это время неоромантических и иных течений, отдававших предпочтение традиционному звучанию классических инструментов. Тенденция к целенаправленному использова-

нию расширенных техник не наблюдается в американском минимализме, а также у некоторых композиторов (как американских, так и европейских), испытывавших его влияние. Таким образом, характер виолончельной техники в современном репертуаре в значительной степени определяется основными стилевыми направлениями, сложившимися в музыке второй половины XX — начала XXI веков.

В немалой степени характер звучания зависит и от индивидуального выбора композитора, от того, каких выразительных эффектов он хочет достичь, каков замысел конкретного произведения. Авторы, известные своим новаторским подходом к композиции (В. Лютославский), могут использовать арсенал расширенных техник лишь незначительно, тогда как в сочинениях неотрадиционалистов (А. Пярт) подчеркнута «авангардные» звучания иногда появляются для образования контраста основным эпизодам.

В этой связи напрашиваются два альтернативных подхода к определению понятия новой виолончельной школы.

С одной стороны, его можно предельно сузить. В этом случае к новой виолончельной школе будут относиться только такие явления, которые подчеркнуто противопоставляют себя академическому исполнительству: намеренно избегают привычного звучания инструмента, используя преимущественно те штрихи и приемы, которые не получили широкого распространения в классико-романтическом репертуаре. Еще одним свойством новой виолончельной школы в рамках данной концепции можно было бы считать «экспериментаторский» подход к инструменту, постоянное стремление открывать новые способы звукоизвлечения на нем и исследовать их художественные возможности. Подобная идеальная модель отличалась бы высочайшей степенью динамизма и абсолютным господством эстетики новизны, а также полной автономией от классического исполнительства.

Такое искусство существует не только в теории, но и на практике. Кратко представим фигуры лишь некоторых из наших выдающихся современников, которые придерживаются радикального подхода к виолончельному исполнительству.

Это, в частности, *Мари Кимура*, об удивительном открытии которой речь шла во второй главе; в сочинениях Кимуры субтоны сочетаются со специфическими шумовыми или с перкуссионными эффектами. Американского виолончелиста *Майка Блока* называют «новым инструменталистом современности»; он исполняет на виолончели невероятные по сложности виртуозные пассажи, в которых используются — помимо основного набора «расширенных техник» — самые разнообразные приемы, ведущие свое происхождение, в частности, от блюзовой техники на сольной гитаре и контрабасе. А композитор и виолончелист *Джованни Соллима* органично объединяет в своем творчестве широкий круг «расширенных техник», придавая найденным «связкам» самый разнообразный характер звучания.

Сочинитель и импровизатор на виолончели *Штеффен Катц* получил громкую известность благодаря изобретению приема «летающего пиццикато» (*flying pizzicato*), по звучанию напоминающего переборы этнической гитары. Свою находку Катц рассматривает не просто как новый исполнительский прием, но как революционное средство композиции. Виолончельные пьесы и импровизации музыканта пронизаны ритмической энергией, которая возникает в результате взаимодействия двух или трех «контрапунктирующих» голосов. С другой стороны, *Сальваторе Шаррино* строит свою виолончельную музыку почти исключительно на использовании полуприжатых нот и/или флажолетов. Ученик *Б. А. Циммермана* *Михаэль Денхоф*, чтобы лучше передать собственный звуковой мир, изобрел подобный виолончели инструмент — кампанулу (*Campanula*), — которая издает только флажолетное звучание. Композиции *Юджина Фризена* ис-

полняются пиццикато, напоминаям звучание виолы да гамба и других барочных аналогов виолончели.

Кто-то из названных музыкантов близок эстрадной стилистике (что помогает приобрести популярность у более или менее широких слоев публики) — другие (по праву являющиеся кумирами элитарного круга слушателей) создают рафинированные звуковые миры, вызывающие ассоциации со старинной музыкой или вообще не имеющие себе аналогов в музыкальной истории и географии. При всем несходстве названных фигур, всех их объединяет «уклонистская» позиция по отношению к традиционной манере виолончельного исполнительства. Звуковые миры каждого из музыкантов возникли благодаря тщательному отбору (и/или изобретению) игровых приемов из области расширенных инструментальных техник. Они не предлагают новую «норму», взамен школы академического исполнительства, но привлекают неповторимостью и подчеркнутым своеобразием.

Другой концептуальный подход предполагает, напротив, трактовку понятия новой виолончельной школы в широком смысле — как искусства исполнять современный виолончельный репертуар, то есть, в данном случае, музыку композиторов второй половины XX — начала XXI века, независимо от того, насколько последовательно используется в ней язык расширенных исполнительских техник, является автор приверженцем поиска новых звучаний или эстетики «нео». Такое искусство не противопоставляет себя классической виолончельной школе, но может рассматриваться как ее реформированный, «расширенный» вариант — новая историческая стадия развития традиции. При всех очевидных достоинствах, возможный недостаток данной модели — проблема с включением в рамки нового виолончельного искусства тех явлений в современном исполнительстве, которые находятся на грани между «опусной музыкой» и неакадемическим творчеством, но при этом являются важным фактором развития виолончельной техники, «локомотивом»

виолончельного искусства в наши дни, источником новых звуковых идей (некоторые — но далеко не все — из таких явлений были названы выше).

Осмысление того, каким образом «авангард» Новой музыки интегрирован в исполнительство начала XXI века, — одна из тем дальнейших исследований в данной области¹¹⁵. Ограничимся лишь одним наблюдением: если в послевоенные десятилетия творцы Новой музыки еще стремились к тотальному господству в музыкальном искусстве, то современное новаторство имеет скорее характер «сетевых сообществ». Благодаря информационным технологиям любое новое и представляющее интерес явление в виолончельном искусстве приобретает свой круг поклонников, между которыми завязывается живое общение: обмен записями, их обсуждение и т. п. Популярная ныне метафора «многополярности» кажется вполне приложимой к ситуации в современном авангардном инструментализме.

Творчество Зигфрида Пальма в контексте обсуждаемых проблем дает обильную пищу для размышлений. Воспитанного в академических традициях музыканта, постоянно исполнявшего классический репертуар и преподававшего его своим студентам, нельзя отнести к «авангардистам» в чистом виде. В то же время, в Новой музыке 1950-х — 1960-х годов именно Пальм был главным проводником идей «расширения» виолончельной техники и открытия такого мира звучаний, который никак не ассоциировался с традиционным образом инструмента. И в этом есть известный парадокс.

О внутренних мотивах, двигавших Пальмом, и о его восприятии Новой музыки говорилось в первом разделе данной главы. Так или иначе, Пальм оказался центральной фигурой становления нового виолончельного искусства и продолжал таковую быть до 1970-х годов. Имя Пальма перестает ассоциироваться с новейшими поисками виолончельных звучаний примерно в

¹¹⁵ В известном же смысле диалектика академических тенденций и смелого новаторства — одна из вечных проблем исполнительства и музыкального искусства в целом.

то самое время, когда эстетика авангарда выходит из моды, открытия послевоенного периода начинают ассимилироваться академическим исполнительством, а радикальное новаторство становится делом отдельных направлений в композиции и конкретных фигур в виолончельном искусстве. Вероятно, именно в этот период происходит частичное переосмысление нового виолончельного искусства (и Новой музыки в целом). Сохраняя заслуженные регалии «первого виолончелиста» послевоенного авангарда, Пальм становится председателем Международного общества Новой музыки и способствует пропаганде того, что уже было достигнуто.

Изучение репертуара Зигфрида Пальма подтверждает, что наши наблюдения над сборником «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки» действительно отражают особенности его исполнительской техники. Наибольшее значение в характерном для него репертуаре Новой музыки имеют тембровые техники, связанные со смещением игровой точки. Также в арсенале Пальма находились разнообразные приемы исполнения *pizzicato* и *glissando*; встречаются и четвертитоны как часть мелодической линии. В музыке восточных авторов, а также Димитрия Терзакиса специфика использования подобных приемов имеет выраженный национальный колорит, который удавалось передать виолончелисту; тем не менее, хотя Пальм и считал себя, не без гордости, экспертом в области *pizzicato*, необходимо отметить, что в его творчестве эта техника, как и многие другие, находится еще только в начале большого пути развития «вширь».

В то же время, преодоление интонационных и тембровых трудностей в *Nomos Alpha*, использование приемов «тотальной виолончели» Пендерецкого и свободное включение в «инструментальный театр» Кагеля показывают, насколько легко немецкий музыкант приспосабливался к требованиям самых разных композиторов. На его стадии развития нового виолончельного искусства *универсализм* и был, очевидно, наиболее востребованным качеством «авангардного» исполнителя. Приемы, которые Пальм был в состоянии

освоить за очень короткое время, в большинстве своем не представляют высшей сложности. Но они, бесспорно, требовали от виолончелиста прекрасного технического аппарата и незашоренности мышления, открытости всему новому.

Заключение

Исследование, осуществленное в этой работе, позволяет нам сделать выводы о роли Зигфрида Пальма в истории Новой музыки и о его значении для становления нового виолончельного искусства.

Анализ методического пособия «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки», а также произведений из репертуара выдающегося виолончелиста показывает, что его вклад в развитие различных видов расширенных исполнительских техник не был равномерным. Наиболее значительным он оказался в области техник правой руки, в частности, связанных со смещением игровой точки — и, тем самым, с постоянной трансформацией тембра инструмента. Судя по всему, именно такого рода «маскарад» классического инструмента и производил столь значительное впечатление на посетителей концертов в 1950-е — 1960-е годы, когда Пальм был абсолютным лидером среди исполнителей Новой виолончельной музыки.

Велик вклад Пальма и в развитие техник *Cello Totale*, работа над которыми осуществлялась им совместно с Кшиштофом Пендерецким. В отличие от расширенных техник правой и левой рук, техники *Cello Totale* по происхождению никак не связаны с традициями классической виолончельной школы и могут с полным правом именоваться «авангардными». В истории становления новой виолончельной школы эти техники возникли не сразу; их время пришло, когда тенденция к театрализации нового инструментального репертуара выявилась со всей очевидностью. Как отмечает Зигфрид Пальм, Пендерецкий воспользовался многими находками Бернда Алоиса Циммермана, однако польский композитор преодолел наследие жесткого структурализма, отличавшего ранний этап послевоенной Новой музыки. В самой знаменитой из его виолончельных пьес — «Каприччио для Зигфрида Пальма» —

структура присутствует как предмет пародии, поданной в театрализованном ключе. Именно Пендерецкий первым оценил коммуникативный потенциал расширенных техник, что способствовало как росту популярности его собственной музыки, так и популяризации нового виолончельного искусства в целом.

Тем не менее, даже те произведения из репертуара Зигфрида Пальма, которые с точки зрения исполнительской техники никак не связаны с традициями классической школы, по своей эстетической сути являются полноценными концертными опусами, «то есть овеществленными сгустками мастерства и художественного опыта» (М. А. Сапонов). Пальм приветствовал театрализацию музыкального произведения, но не принимал такие эксперименты, которые выходили за рамки «опусной музыки». По нашему мнению, он рассматривал произведения из репертуара Новой музыки как своего рода продолжение традиций виртуозной романтической литературы, от которой можно вести происхождение многих специфических черт «музыки для Зигфрида Пальма» — таких, как подчеркнутый артистизм и коммуникативность, театрализация, демонстративное преодоление казавшихся непреодолимыми трудностей, использование эффекта неожиданности.

Именно в силу своего положения концертирующего исполнителя — человека, обязанного обеспечить новому произведению успешную эстрадную судьбу (даже в тех случаях, когда оно было самому Пальму не вполне по душе), — виолончелист занимал несколько иную, в целом более традиционную эстетическую позицию, нежели многие композиторы, с которыми он работал. Понятия «элитарной музыки» для Пальма не существовало. «Новую» же музыку он представлял слушателям, не стремясь непременно приобщить их ко всей глубине и сложности авторских идей. На наш взгляд, несомненно, однако, что Пальм в некоторых отношениях, напротив, находился впереди самых влиятельных композиторов раннего послевоенного авангарда; послед-

ние со временем сами пришли к необходимости преодолеть герметичность создаваемой ими музыки, это новое понимание и привело к появлению таких композиторов, как К. Пендерецкий.

Это движение осуществлялось различными путями. Один из них — путь удаления от академизма. Не без влияния Джона Кейджа и других авторов по ту сторону Атлантического океана, в Европе 1960-х годов резко усилилась тенденция к преодолению «опусности» музыкального искусства, что, как отмечается в работах Т. В. Чередниченко, вело, в частности, к размыванию границ между академическим искусством и различными художественными традициями, лежащими за его пределами (джазом, традиционными внеевропейскими культурами, впоследствии — роком и даже попсой). В области виолончельного искусства эта тенденция проявилась двояко. Во-первых, сами расширенные виолончельные техники вобрали в себя многие эффекты, возникшие за пределами академического исполнительства, — прежде всего, ударные и шипковые (о них подробно говорится в конце первой главы нашей диссертации); сюда же примыкает использование приготовленной виолончели. Во-вторых, расширенная виолончельная виртуозность сомкнулась с разными видами неакадемической импровизационной музыки для виолончели. В этой связи укажем на богатую материалом работу Давида Ли Ричи «Виртуозность в альтернативном виолончельном исполнительстве» [152], в которой описывается творчество как всецело «альтернативных» музыкантов, так и некоторых «кроссоверов», вроде Йо-Йо-Ма, свободно совмещающих академическое и неакадемическое исполнительство. В то же время, «чистая» академическая традиция Новой музыки не угасла и в наше время доказывает свою жизнеспособность в творчестве множества композиторов (назовем, например, К. Саариахо).

Обратившись в связи с предыдущим тезисом к творчеству Зигфрида Пальма, мы должны отнести его к иной, академической линии виолончельно-

го искусства. Характерно, что влияние неакадемических техник на его исполнительство было минимальным. Таковые отсутствуют в сборнике этюдов из серии «Pro Musica Nova» и почти не встречаются в репертуаре виолончелиста. Как это ни удивительно, с эстетической точки зрения Пальм был не более радикален, чем, например, М. Л. Ростропович и другие выдающиеся виолончелисты второй половины XX столетия, обращавшиеся, наряду с классическим репертуаром, к сочинениям современных композиторов. Отличие Пальма от них было связано скорее с его особой творческой судьбой, с уникальной технической оснащённостью, со специализацией и репутацией этого музыканта, чем с его внутренним «авангардизмом».

Композиторы, с которыми сотрудничал Зигфрид Пальм, — очень разные. Каждый из них отличается не только индивидуальностью стиля, но и собственной манерой инструментального письма; у каждого есть свои излюбленные технические приемы, существующие, как правило, не изолированно, но «в связке» друг с другом; столь же существенно различаются способы театрализации виолончельной музыки у таких композиторов, как Циммерман, Кагель и Пендерецкий (достаточно сравнить между собой *Cello Totale* и тенденцию внедрения звучащего слова в инструментальную музыку, по своему проявившуюся у Кагеля и у Циммермана).

Исходя из осуществленного в этой работе анализа творчества Зигфрида Пальма, мы предлагаем следующую его периодизацию:

- Ранний период (время ученичества, примерно до 1954 года, когда он в последний раз посещает мастер-классы Э. Майнарди).
- Центральный период (Пальм — признанный лидер виолончельного исполнительства в области Новой музыки; время многочисленных посвящений Пальму сочинений, определивших развитие виолончельного искусства вплоть до наших дней).

- Переходный период (примерно 1970–1976 годы: с момента конфликта Пальма с Лахенманом до вступления на пост интенданта Немецкой оперы в Западном Берлине; в этот период Пальм сталкивается с такими тенденциями в инструментальной музыке, которые не может полностью внутренне принять; кроме того, вырастает новое поколение виолончелистов, способных исполнять современный репертуар с не меньшей свободой, чем Зигфрид Пальм).
- Поздний период (с 1976 до примерно 2000 года; время, в которое Пальм совмещает исполнительство с активной административной деятельностью, пробует себя как артист театра и кино и т. д., сохраняя за собой репутацию классика и «авангардиста» виолончельного исполнительства одновременно).

И последнее, что хочется отметить в заключение: Новая музыка и новое виолончельное искусство возникли одновременно и в рамках одной и той же эстетической тенденции; их историческое развитие также обнаруживает много параллелей. Вместе с тем, на уровне исполнительского искусства история Новой музыки воспринималась, очевидно, несколько иначе, чем с точки зрения композиторов и идеологов этого направления. События и герои музыкального искусства середины прошлого столетия запечатлены в рассказах Зигфрида Пальма не совсем так, как их обычно описывает музыкальная историография. Этот альтернативный взгляд не отменяет принятых представлений, но может служить к ним важным дополнением.

Литература

1. *Адорно Т.* Избранное. Социология музыки / Пер. с нем. А. В. Михайлова и М. И. Левиной. М.: Университетская книга, 1999. 446 с.
2. *Адорно Т.* Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова, вст. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учебник для высших учебных заведений. М.: Композитор, 2009. 719 с.
4. *Ars notandi.* Нотация в меняющемся мире: сб. статей // Ред.-сост. И. А. Барсова. М., 1997. 124 с. (Науч. тр. Московской гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 17).
5. *Беккер Х., Ринар Д.* Техника и искусство игры на виолончели / Вст. статья и коммент. Б. В. Доброхотова. М.: Музыка, 1978. 288 с.
6. *Беговатова М. А.* Современные исполнительские техники игры на саксофоне // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 1. Материалы научно-практической конференции, Казань, 2 апреля 2008 года. Казань: Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2009. С. 231–237.
7. *Беговатова М. А.* Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Казань: Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2012. 310 с.

8. *Беговатова М. А.* Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2012. 26 с.
9. *Берио Л.* Фрагменты из интервью и статей / Пер. с итал. Л. В. Кириллиной. XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 74–108.
10. [*Берченко Р.*] XIV Конкурс им. Чайковского: эксклюзивное интервью с Кшиштофом Пендерецким. URL: <http://www.muzcentrum.ru/articles/?id=5126> (дата обращения — 24.02.2013).
11. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.
12. *Борисяк А.* Метод органического развития приемов игры на виолончели. М.: Музыка, 1934. 76 с.
13. *Броун А.* Очерки по методике игры на виолончели. М.: Музыка, 1976. 87 с.
14. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / Пер. с нем., сост. и ред. М. Корсакова. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1975. 358 с.
15. Вопросы музыкального исполнительства: сб. статей. Вып. 5. // Ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. М.: Музыка, 1969. 254 с.

16. Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. Вып. 1 / Ред-сост. В. А. Натансон. М.: Музыка, 1979. 159 с.
17. *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: уч. пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
18. *Гайдамович Т. А.* История виолончельного искусства: программа-конспект: учеб. пособие по специальности 050900 «Инструмент. Исполнительство». М.: Музыка, 2006. 79 с.
19. *Гайкович М. А.* Вольфганг Рим. Портрет композитора: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2009. 207 с.
20. *Гайкович М. А.* Вольфганг Рим. Портрет композитора: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2009. 36 с.
21. *Гинзбург Л.* Исследования, статьи, очерки. М., 1971. 398 с.
22. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства: в 4 кн. М., 1950, 1957, 1965, 1978. 510 с.; 578 с.; 616 с.; 407 с.
23. *Гинзбург Л.* О работе над музыкальным произведением. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1981. 143 с.
24. *Глазков А.* Evryali Яниса Ксенакиса. Опыт исполнительского анализа // Журнал «reMusik.org». 2010. URL:

- <http://www.remusik.org/alexeyglazkov-article/> (дата обращения — 26.05.2013).
25. *Горбунова Ю.* О стиле Джорджа Крама // Израиль XXI. Электронный музыкальный журнал. URL: <http://www.21israel-music.com/Crumb.htm> (дата обращения: 21.02.2013).
26. *Дальхауз К.* «Новая музыка» как историческая категория / Пер. с нем. и примеч. Н. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 253–258.
27. *Денисов Э.* Музыка и машины // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 149–162.
28. *Донцева Н.* Бернд Алоиз Циммерман о будущем балета: попытка реформирования // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 194–199.
29. *Донцева Н. В.* Творчество Б.-А. Циммермана: музыка и слово: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2012. 331 с.
30. *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 313 с.
31. *Дубов М.* Янис Ксенакис: в век техники — к новой эстетике // Музыкальная жизнь. 1999. № 1. С. 39–43.

32. *Дубов М. Э.* Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. 232 с.
33. *Дубов М. Э.* Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2008. 18 с.
34. *Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 303 с.
35. *Зенкин К.* Музыка в «час нуль» культуры // К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. Музыка в пространстве культуры: избранные статьи. Вып. 2. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2003. С. 71–102.
36. *Зенкин К. В.* От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 204–211.
37. *Зенкин К.* Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом // Израиль XXI. Электронный музыкальный журнал. URL: http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm (дата обращения: 05.04.2013).
38. *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. М.: Советский композитор, 1983. 124 с.
39. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / Сост. и общ. ред. Н. Гавриловой. М.: Музыка, 2007. 576 с.

40. *Кириллина Л.* Идея развития в музыке XX века // Западное искусство. XX век: проблема развития западного искусства XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.
41. *Кокорева Л. М.* Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий. М.: Московская консерватория, 1997. 162 с.
42. Композиторы о современной музыке: хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. 356 с.
43. *Ксенакис Я.* Беседы / Пер. и коммент. В. Г. Цыпина // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. 1994 / Сост. М. С. Старчеус. М.: Московская консерватория, 1994. С. 137–155. Впервые опубликовано: *Mâche F.-B., Revault d'A. O., Genuys F., Xenakis I.* Exprimer l'intelligence, Changer l'homme, Du bon usage de l'ordinateur, Rationalité et imperialism // L'Arc, n°51 (1972). P. 17–19, 27–31, 47–49, 56–58.
44. *Ксенакис Я.* Пути музыкальной композиции // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. тр. / Ред. Н. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 22–36.
45. *Ксенакис Я.* Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / Пер. М. Заливадного по изданию: *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale. Par Iannis Xenakis. La Revue musicale. № 253/254 (1963).* С.-Пб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2008. 123 с.
46. *Кузнецов Л.* Акустика музыкальных инструментов. М.: Легпромбытиздат, 1989. 367 с.

47. *Ли Ын Кён*. Проблема звука и музыки в творчестве корейского композитора И Сан Юна (1917–1995) // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР: материалы науч. конф.* Владивосток, 22–23 апр. 2004 г., 28–29 апр. 2005 г. Владивосток, 2005. С. 54–58.
48. *Ли Ын Кён*. Концепция звука в творчестве Исан Юна // *Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып. I.* М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 358–372.
49. *Ли Ын Кён*. Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917–1995). Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. 269 с.
50. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы. Форма в новой музыке // *Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. Сборник статей.* М.: Российский институт искусствознания, 1993. С. 167–208.
51. *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus: сб. статей к шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова.* М.: Композитор, 1992. С. 129–137.
52. *Мацевский И. В.* Формирование системно-этнографического метода в органологии // *Методы изучения фольклора: сб. научных трудов.* Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 54–63.
53. *Михайлов А. В.* Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // *Т. Адорно Избранное: Социология музыки.* М.-СПб.: Университетская книга, 1999. С. 289–369.

54. Музыкальная культура США XX века: уч. пособие / Отв. ред. М. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2007. 478 с.
55. *Назайкинский Е.* Микротоны. Россия — Австрия // Музыка XX века: Московский форум: материалы международных научных конференций. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. С. 94–97.
56. *Никольская И. И.* Симфонизм Витольда Лютославского // Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 409–417.
57. Новые приемы игры на кларнете / Сост. О. Танцов. М.: Московская консерватория, 2004. 44 с.
58. Новые приемы игры на флейте / Сост., автор метод. части О. Танцов. М.: Московская консерватория, 2011. 80 с.
59. *Ноно Л.* Автобиография / Пер. с итал. Л. В. Кириллиной // XX век. За-рубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 58–71.
60. *Павловский А.* Виолончельные концерты, посвященные М. Ростроповичу // Музыкальная жизнь. 2012. № 2. С. 92–94.
61. *Павловский А.* Русский виолончельный концерт XX века // Музыковедение. 2012. № 5. С. 41–46.
62. *Павловский А. Н.* Виолончельный концерт XX века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2012. 186, 304 с. + 1 электрон. опт. диск (CD-R).

63. *Павловский А. Н.* Виолончельный концерт XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2012. 27 с.
64. [Пальм З.] «Capriccio per Siegfried Palm»: фрагменты интервью М. Шмидта с З. Пальмом / Пер. и коммент. В. Бойковой // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 250–261.
65. *Пантиелев Г.* Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. Вып. 1 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 58–80.
66. *Папенина А.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: СПбГУП, 2008. 150 с.
67. *Пендерецкий К.* Мой путь всегда был путем одиночки // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 214–216.
68. *Пендерецкий К.* «Хорошая музыка — это всегда музыка смысла» // Галина Жукова для ReMusic.com, 22.09.2011. URL: <http://www.remusik.org/788023/> (дата обращения — 21.02.2013).
69. *Переверзева М.* Эрл Браун: между музыкой и графикой // Памяти Грубера: сб. науч. статей / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 173–194.
70. *Переверзева М.* К проблеме классификации алеаторных форм // Израиль XXI. Электронный музыкальный журнал. URL: http://21israelmusic.zubaka.com/Aleatorika_klassifikatsia.htm (дата обращения — 03.03.2013).

71. *Петров В. О.* «Черные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла // *MUSICUS*. 2009. № 6 (19). С. 38–41.
72. *Петров В. О.* Слово в инструментальной музыке: монография. Астрахань: АИПКП, 2011. 104 с.
73. *Петров В. О.* Функции вербального текста в инструментальной композиции второй половины XX века // *Культура и искусство: науч. рецензир. журнал*. Вып. 4. М.: НБ-Медиа, 2011. С. 105–114.
74. *Петров В. О.* «Из Германии» Маурисио Кагеля: постмодернистское видение романтических идеалов // *Поэтика музыкального произведения: новые научные направления: сб. науч. статей / Гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров*. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2011. С. 144–162.
75. *Петров В. О.* «Для сцены» — первый опыт синтеза искусств в творчестве Маурисио Кагеля // *Музыка в системе культуры: Научный Вестник Уральской консерватории*. Вып. 6: Творчество Родиона Щедрина в контексте времени: Сб. материалов Международной научной конференции, посвященной 80-летию со дня рождения композитора. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2013. С. 127–133. URL: <http://www.21israel-music.com/Kagel2.htm> (дата обращения — 21.04.2013.).
76. *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // *XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы*. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–34.
77. *Савенко С.* *Musica Sacra* Арво Пярта // *Музыка из бывшего СССР: сборник статей*. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 208–228.

78. Сапонов М. Не мой Кейдж // Дж. Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции / редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. С. 91–95.
79. Сахарова О. В. Виолончель // Музыкальные инструменты: энциклопедия / Гл. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 128–130.
80. Селезнев А. Н. С. М. Козолупов и его школа в контексте развития русского виолончельного искусства (к истории классов виолончели МГК): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. 226 с.
81. Соколов А. Теоретическая концепция Я. Ксенакиса как основа его практического метода композиции // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы: Сб. тр. Вып. 105. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 50–70.
82. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества: Исследование. М.: Музыка, 1992. 230 с.
83. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
84. Теория современной композиции: учеб. пособие / Отв. ред. В. С. Ценова; редкол.: А. Соколов и др. М.: Музыка, 2007. 624 с.
85. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. М.: Композитор, 2004. 384 с.

86. *Хаубениток-Рамати Р.* Нотация — материал и форма. [О форме в Новой музыке] // Современная музыка в Австрии: Очерки и документы / Сост., пер. и коммент. О. Лосевой. М.: ГИИ, 1998. С. 93–102.
87. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблема традиции и новаторства в современной музыке. М.: Советский композитор, 1982. С. 52–104.
88. *Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций: сб. статей / Отв. ред. Н. Б. Маньковская. М.: Институт философии РАН, 2002. С. 139–142.
89. *Холопов Ю. Н.* Speculum Musicae Hodie: Вектор 3000-летнего развития // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения: сб. статей / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. С. 28–33.
90. *Холопов Ю. Н.* Historia facit saltus // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения: сб. статей / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. С. 48–56.
91. *Холопова В. Н.* Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера: Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
92. *Хруст Н.* Новые техники игры на музыкальных инструментах: в 6 ч. // Музыкальная жизнь. Часть 1: [б. н.]. 2010. № 11. С. 30–32; Часть 2: Монохроматика. 2010. № 12. С. 22–23; Часть 3: Инструменты меняются ролями. 2011. № 1. С. 18–20; Часть 4: Многозвучия. 2011. № 2. С. 16–18; Часть 5: Многозвучия (окончание) 2011. № 3. С. 24–25; Часть 6: Вмешательство в конструкцию инструмента. 2011. № 6. С. 22–23.

93. *Циммерман Б. А.* Будущее оперы: размышления о необходимости нового подхода к опере как театру будущего / Пер. Л. Левина // XX век. За-
рубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1 / Под ред.
М. Арановского и А. Баевой. — М.: Музыка, 1995. С. 85–95.
94. *Циммерман Б. А.* Будущее оперы: некоторые размышления о необхо-
димости создания нового понятия оперы как театра будущего / Пер.
А. Сафронова // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 173–177.
95. *Циммерман Б. А.* О будущем балета / Пер. и коммент. Н. Донцовой //
Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 200–203.
96. *Чередниченко Т. В.* Карл Дальхауз и его эстетическое исследование му-
зыки // Теория и практика современной буржуазной культуры: пробле-
мы критики. М., 1987. С. 33–81. (Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 94).
97. *Чередниченко Т. В.* Новая музыка № 6 // Новый мир. 1993. № 1. С. 218–
232.
98. *Чередниченко Т. В.* Избранное / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-
издательский центр «Московская консерватория», 2012. 360 с.
99. *Штокхаузен К.* Электронная и инструментальная музыка // XX век. За-
рубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995.
С. 39–40.
100. *Штейнгаузен Ф. А.* Физиология ведения смычка / Сокр. пер. с
нем. изд. Мейчка М. в сотрудничестве с Алексеевым В. Н. М.: Музторг,
1930. 107 с.

101. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка: сб. статей. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 195–216.
102. Alberman D. Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann // Contemporary Music Review. Vol. 24 (2005). Issue 1. P. 39–51.
103. Anderson R. Cello // The Musical Times. Vol. 128. № 1734 (August, 1987). P. 442.
104. Artrud P., Geay G. Present Day Flutes. P.: Jobert, 1980.
105. Bach M. Fingerboards & Overtones. Bilder, Grundlagen und Entwürfe eines neuen Cellospiels. München: Spangenberg, 1991. 46 S.
106. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwind / transl. and ed. by R. S. Brindle. L.: Oxford University Press, 1967. 78 p.
107. Benade Arthur H. The Fundamentals of Musical Acoustics. 2nd ed. N. Y.: Dover, 1990. 608 p.
108. Berrschke A. Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken. München: Georg D. W. Callwey, 1949². 789 S.
109. Bosanquet R. C. The Secret Life of Cello Strings (Harmonics for Cellists). Cambridge: SJ Music, 1996. 48 p.

110. *Campbell M.* The Musicians' Guide to Acoustics L.: Dent, 1987. 624 p.
111. *Campbell M.* Siegfried Palm. Cellist and Opera Director // The Independent. 2 July, 2005. URL: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/siegfried-palm-497261.html> (дата обращения: 17.08.2010).
112. *Cremer L.* The Physics of the Violin / Transl. by John S. Allen. L.: The Mit Press, 1987. 450 p.
113. *Dahlhaus C.* «Neue Musik» als historische Kategorie // Musica. 1968. № 3. S. 167–172.
114. *Dahlhaus C.* 19. Jahrhundert heute // Musica. 1970. № 1. S. 9–12.
115. *Deforce A.* IANNIS XENAKIS. Nomos Alpha & Omega: Linear Notes // Iannis Xenakis — Arne Deforce, Ensemble musikFabrik — Intégrale De L'Oeuvre Pour Violoncelle • Complete Cello Works. AECD 1109 (AEON). P. 1–7.
116. *DeLio Th.* Iannis Xenakis' «Nomos Alpha»: The Dialectics of Structure and Materials // Journal of Music Theory Vol. 24. No. 1 (Spring, 1980). P. 63–95.
117. *Dick R.* The Other Flute, a Performance Manual of Contemporary Techniques. N. Y.: Oxford University Press, 1975. 142 p.
118. *Fallowfield E.* Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers: Ph. D. Thesis. Birmingham, 2009. [9], 199 p.

119. *Fletcher H., Neville H.* Plucked Strings — A Review // The Catgut Acoustical Society Newsletter. № 26 (1976). P. 13–17.
120. *Hanson R., Schneider A.* Anomalous Low-pitched Tones from a Bowed Violin String // Catgut Acoustical Society Journal. Vol. 2. № 6. Ser. II (Nov., 1994). P. 1–7.
121. *Häusler J.* Blacher, Boris // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2nd edition / Ed. by S. Sadie. Vol. 3. L.: Macmillan, 2001. P. 659–662.
122. *Häusler J.* Rihm, Wolfgang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2nd edition / Ed. by S. Sadie. Vol. 21. L.: Macmillan, 2001. P. 387–392.
123. *Holliger H.* Pro Musica Nova. Studies for Playing Avant-garde Music Text. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1972. 97 S.
124. *Homuth D.* Cello Music since 1960: A Biography of Solo, Chamber and Orchestral Works for the Solo Cellist. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1994. 464 p.
125. *Howell Th.* The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flautists. Berkley: University of California Press, 1974. 290 p.
126. *Hutchens Carleen M.* How the Violin Works in Sound Generation in Winds, Strings, Computers. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1980. 331 p.
127. *Hutchens Carleen M.* Musical Acoustics: in 2 Parts. Part I: Violin Family Components. Part II: Violin Family Functions. N. Y.: Halsted, 1975. 379 p.; 260 p.

128. *Immin Chung*. Mathematical and Architectural Concepts Manifested in Iannis Xenakis's Piano Music: D. M. A. Treatise. The University of Texas at Austin, 2003. 133 p.
129. *Inglefield R., Lou A.* Writing for the Pedal Harp: a Standardised Manual for Composers and Performers. Berkley: University of California Press, 1985. 78 p.
130. *Janof T.* Conversation with Siegfried Palm. URL: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/palm.htm> (дата обращения: 16.04.12).
131. *Jee Yeoun Ko.* Isang Yun and His Selected Cello Works. D. M. A., Louisiana State University, 2008. 52 p. URL: http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04012008-223515/unrestricted/Dissertation_Final.pdf (дата обращения: 17.08.10).
132. *Kagel M.* [Interview by A. Coleman] // BOMB 88 (Summer, 2004). P. 62–67.
133. *Karkoschka E.* Notation in New Music: A Critical Guide to Interpretation and Realisation / Transl. by Ruth Koenig. N. Y.: Praeger, 1972. 183 p.
134. *Kimura M.* Subharmonics; an Extended Technique for the Violin // Journal of the Acoustical Society of America. Vol. 97. No. 5 (1995). P. 32–70.
135. *Knox G.* Viola Spaces: Contemporary Viola Studies. Mainz: Schott, 2009. 48 p.

136. *Lawegren B.* On the Motion of Bowed Violin Strings // *Acoustica*. Vol. 44 (1980). P. 194–206.
137. *Levine C., Mitropoulos-Bott Ch.* The Techniques of Flute Playing. Kassel: Bärenreiter, 2002. 142 S.
138. *Marcevitich D.* The Solo Cello: A Biography of the Unaccompanied Violincello Literature. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1989. 822 p.
139. *Montague E.* The Limits of Logic: Structure and Aesthetics in Xenakis's *Herma* // *ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*. Vol. VII/2 (Summer 1995). URL: <http://www.ex-tempore.org/montague/index.htm> (дата обращения — 13.05.2013).
140. *Orning T.* «Pression» — a Performance Study // *Music Performance Research*. Vol. 5 (2012). P. 12–31.
141. *Palm S.* Wo steht das Violoncello Heute? // R. Lück. Werkstattgespräche mit Interpreten neuer Musik. Köln: Hans Gerig, 1971. S. 81–90.
142. [*Palm S.*] Zeichenerklärungen und Kommentare // *Pro Musica Nova: Studien zum Spielen neuer Musik für Violoncello*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985. Anhang. S. 1–4.
143. *Pape W.* Bemerkungen zum heutigen Violoncellspiel. Ein Gespräch mit Siefried Palm // *Musik und Bildung*. Jg. VII (1975). H. 6. S. 269–299.
144. *Peck R. W.* Toward an Interpretation of Xenakis's *Nomos Alpha* // *Perspectives of New Music*. Vol. 41. No. 1 (Winter, 2003). P. 66–118.

145. *Performing Xenakis* / transl., compiled and ed. by Sh. Kanach. Hillsdale (N. Y.): Pendragon Press, 2010. (Iannis Xenakis series no. 2). XXIV, 412 p.

146. *Pickering N. C. The Bowed String*. N. Y.: Ameron, 1991. 352 p.

147. *Read G. Music Notation: A Manual of Modern Practice*. L.: Gollancz, 1978. 482 p.

148. *Read G. Contemporary Instrumental Techniques*. N. Y.: Schirmer, 1976. 259 p.

149. *Read G. Compendium of Modern Techniques*. Westport: Greenwood, 1993. 183 p.

150. *Rehfeldt P. New Directions for Clarinet*. Berkley: University of California Press, 1977. 306 p.; 2nd ed.: Berkley: University of California Press, 1994. 655 p.

151. *Richardson B. Cello Acoustics: Chapter 3 // The Cambridge Companion to the Cello* / ed. by R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 37–51.

152. *Richey D. L. Virtuosity in Alternative Cello Performance*. D. M. A. Dissertation. Madison: University of Wisconsin, 1998. 212 p.

153. *Rosing T. D. (ed.) Springer Handbook of Acoustics*. N. Y.: Springer, 2007. 1182 p.

154. *Saariaho K.* Timbre et harmonie // Le timbre: Metaphore pour la composition / Textes reunis et presentes par J.-B. Barriere. Paris: I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Editeur, 1991. P. 412–453.
155. *Salzado C.* Modern Study of the Harp. Milwaukee: Schirmer, 1921. 54 p.
156. *Sandor A.* Extended Techniques for String Instruments as Applied to Selected Twentieth-Century Cello Repertoire. Completed thesis for the degree D.M.A in Cello Performance. University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, 2004. 86 p.
157. *Schmidt M.* Capriccio per Siegfried Palm. Regensburg: Conbrio, 2005. 199 S.
158. *Schneider J.* The Contemporary Guitar. Berkley: University of California Press, 1985. 240 p.
159. *Sinae Kim.* Isang Yun and the Hauptton Technique: An Analytical Study of the Second Movement from Duo für Violoncello und Harfe (1984): M. A. Thesis. University of Ottawa, 2012. 109 p.
160. *Smith B. R.* Contemporary Percussion. L.: Oxford University Press, 1970. 270 p.
161. *Song Injung.* In-Depth Study of Isang Yun's Glissées pour Violoncelle Seul. Ph D. Dissertation. Boston University, 2008. 134 p.
162. *Stone K.* Music Notation in the Twentieth Century: a Practical Guidebook. N. Y.: Norton, 1980. 189 p.

163. *Stough B.* The Lower Violin Tailpiece Resonances // Catgut Acoustical Society Journal. Vol. 3. № 1. Ser. II (May, 1996). P. 5–96.
164. *Strange P., Strange A.* The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques. Berkley: University of California Press, 2001. XIII, 337 p.
165. *Sward R. La G.* An Examination of the Mathematical Systems Used in Selected Compositions of Milton Babbitt and Iannis Xenakis: Ph. D. Dissertation. Northwestern University, 1981. 609 p.
166. *Tischhauser K. J.* A Survey of the Use of Extended Techniques and Their Notations in Twentieth Century String Quartets Written since 1933 by American Composers with a Selected Annotated Bibliography and Discography: D. M. Treatise. The Florida State University, 2002. 172 p.
167. *Turetzky B.* The Contemporary Contrabass. 2nd ed. Berkley: University of California Press, 1982. 178 p.
168. *Turner J. W.* East / West Confluence in Isang Yun's Glissées pour Violoncelle Seul // Virginia Review of Asian Studies 2013. No. 2. P. 215–223.
169. *Turner J. W.* Kagel's Siegfriedp'. URL: <http://jwturner.com/?p=547> (дата обращения: 13.04.2013).
170. *Uitti F.-M.* The Frontiers of Technique: Chapter 13 // The Cambridge Companion to the Cello / ed. by R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 211–223.
171. *Uitti F.-M.* Two Bows. URL: <http://uitti.org/Two%20Bows.html> (дата обращения: 14.05.2013).

172. *Van Cleve L.* Oboe Unbound: Contemporary Techniques. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2004. 136 p.
173. *Veale P., Mahnkopf C.-S.* The Techniques of Oboe Playing. Kassel: Bärenreiter, 1998. 181 S.
174. *Vriend J.* “Nomos Alpha” for Violoncello Solo (Xenakis 1966). Analysis and Comments // Interface. Vol. 10 (1981). P. 15–82.
175. *Walden V.* One Hundred Years of Violincello: A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 328 p.
176. *Walden V.* Technique, Style and Performing Practice to c. 1900: Chapter 11 // The Cambridge Companion to the Cello / ed. by R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 178–194.
177. *Weimar R.-M.* Cellist Professor Siegfried Palm erhält das Große Verdienstkreuz mit Stern // Informationsdienst Wissenschaft. Ministerium für Innovation, Wissenschaft, Forschung und Technologie NRW. 12.01.2004 15:35. URL: <http://idw-online.de/pages/de/news?print=1&id=74376> (дата обращения: 04.02.2013).
178. *Weiss M., Netti G.* The Techniques of Saxophone Playing. Kassel: Bärenreiter, 2010. 567 S.
179. *Winkler G. E.* Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klanges. Zu Intercomunicazione von Bernd Alois Zimmermann // Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband: Bernd Alois Zimmermann / hrsg. von U. Tadday. München: Edition Text + Kritik, 2005. S. 65–82.

180. *White H. E. and White D. H.* The Science of Musical Sound. Philadelphia: Saunders, 1980. 344 p.
181. *Woodhouse J.* On the Playability of Violins: Minimum Bow Force and Transients // *Acoustica*. Vol. 78 (1993). P. 125–136.
182. *Woodhouse J.* The Bowed String As We Know It Today // *Acoustica*. Vol. 90. № 4 (2004). P. 579–589.
183. *Xenakis I.* Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. 2nd ed. / transl. by Sh. Kanach. N.Y.: Pendragon Press, 1992. 387 p.
184. *Yun S.-H.* Zwischen zwei Musikwelten: Studien zum musikalischen Denken Isang Yuns. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002. 179 S.
185. *Zimmermann B.* Interval und Zeit. Mainz: Chr. Bitter, 1974. 156 S.

Электронные ресурсы

1. Dresser Mark <http://www.mark-dresser.com> (accessed 1st October, 2012).
2. *Kimura Mari* <http://www.marikimura.com> (accessed 1st October, 2012).
3. *Lorenz M.* Datenbank Neue Musik für Cello solo (page last modified 3rd April 2009) // <http://www.matlorenz.de/Datenbank/index.htm> (accessed 1st October, 2012).
4. *Maierhof Michael* <http://joomla.stock11.de/> (accessed 1st October, 2012).
5. ‘String Instrument Extended Technique’, (Wikipedia page last modified 28th June 2009) http://en.wikipedia.org/wiki/String_instrument_extended_technique (accessed 13th August, 2011).