

На правах рукописи

ДОНЦЕВА Надежда Викторовна

Творчество Б.А. Циммермана: музыка и слово

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва, 2012

Работа выполнена в Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского.

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент
Насонов Роман Александрович

Официальные оппоненты:

Григорьева Галина Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
профессор кафедры теории музыки

Гайкович Марина Александровна,
кандидат искусствоведения,
«Независимая газета»,
обозреватель отдела культуры

Ведущая организация:

Астраханская государственная
консерватория (академия)

Защита состоится «22» ноября 2012 года на заседании диссертационного совета
Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени
П. И. Чайковского, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « _____ » « _____ » 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета

Москва Юлия Викторовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Послевоенный авангард произвел переворот в музыкальной культуре, открыл множество имен выдающихся композиторов, творчеству которых посвящены монографические труды западных и российских исследователей. Наиболее полно в отечественном музыкознании освещено творчество К. Штокхаузена (в работах Ю. Холопова, М. Проснякова, К. Зенкина, С. Савенко, Т. Цареградской и др.); музыке П. Булеза посвящено обстоятельное исследование Н. Петрусевой, обзор творчества Л. Ноно и Л. Берио представлен в очерках Л. Кириллиной. Целостное представление о музыкальной культуре прошлого столетия дается в коллективных изданиях «История зарубежной музыки. XX век» (2005), «Теория современной композиции» (2005), а также в учебном пособии М. Высоцкой и Г. Григорьевой «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» (2011). Тем не менее, в истории послевоенного авангарда осталось еще немало фигур, творчество которых заслуживает углубленного изучения. В их числе — столь оригинальная и самобытная личность, как Бернд Алоиз Циммерман (1918–1970).

Со дня смерти этого неординарного музыканта прошло уже более четырех десятилетий, а проблема понимания и оценки его творчества не теряет своей актуальности. Сегодня в Германии значимость фигуры Б. А. Циммермана не подлежит сомнению. Однако долгое время его музыка находилась в тени творчества других представителей Новой музыки. Всеобщее признание пришло к композитору лишь в конце жизни с исполнением двух его поздних шедевров — оперы «Солдаты» (1965) и «Реквиема молодому поэту» (1969).

Изучение творчества Циммермана началось после его трагической смерти (самоубийства). С конца 1970-х годов в Германии появляются первые монографические исследования К. Кюна, А. фон Имхоффа, К. Дальхауза, В. Конольда, К. Эббеке. В 1974 году было издано собрание статей композитора «Интервал и время»; а в 1998 году вышел в свет сборник его ранних литературных опусов «“Ты и я / я и мир”. Документы 1940–1950», в котором публикуются критические статьи, письма и личный дневник композитора, название которого («Ты и я / я и мир») послужило заголовком данному тому.

В России музыка Циммермана получила известность во многом благодаря усилиям Э. Денисова, автора первой публикации об опере «Солдаты» в России. Наиболее значительный вклад в исследование различных аспектов жизни и творчества Циммермана внес Г. Пантиелев, автор диссертационного исследования «Проблемы современной оперной драматургии в творчестве композиторов ФРГ» (1990), содержащего анализ оперы «Солдаты», а также единственного очерка на русском языке, посвященного музыке Циммермана в целом (1995). Об идеях композитора русский читатель может судить по переводам статей «Интервал и время» и «Будущее оперы» (выполнены Л. Левиным и А. Сафроновым).

Требуется, однако, существенно расширить представление о музыкальном и литературном наследии композитора и, одновременно, дать новое осмысление его творчеству. Признанная ныне значимость Циммермана для истории музыки не сводится к нескольким ярким идеям, постоянно находящимся в фокусе внимания его исследователей, — таким, как метафора «шарообразного времени». Будучи, в известном смысле, «маргиналом» Новой музыки, Циммерман, на наш взгляд, смог уловить и выразить некоторые важнейшие тенденции развития искусства во второй половине XX столетия. Рассматривая этот феномен в различных аспектах, мы вводим читателя в мир религиозно-философских, культурологических и музыкальных идей выдающегося композитора.

Предметом исследования в нашей работе является творчество Б. А. Циммермана, в котором выделяются две основные, и при этом тесно связанные между собой, области — музыка композитора и его обширное литературное наследие. Изучая их, мы стремимся представить фигуру композитора во всей ее многогранности и, в то же время, органической целостности.

Материалы исследования:

— партитуры сочинений Циммермана: факсимильное издание партитуры «Реквиема», партитура оперы «Солдаты», а также балеты, фортепианные сочинения, симфоническая и камерная музыка Циммермана.

— многоязычные тексты музыкальных произведений Циммермана, в частности, «Реквиема», «Антифонов» и «Екклесиастического действия».

— тексты Циммермана: статьи философского характера, газетно-журнальная публицистика, сатирические миниатюры, аннотации к собственным сочинениям,

переписка с современниками; отдельные статьи, выпущенные по материалам его выступлений по радио, личный дневник композитора.

— тексты современников Циммермана: доклады его коллег на Дармштадских курсах, рецензии музыкальных критиков на сочинения и премьеры Циммермана.

— программы концертов, организованных в рамках Дармштадских курсов Новой музыки.

Создание целостной концепции творчества Б. А. Циммермана, сочетающей такие аспекты, как мир идей композитора, особенности его метода и музыкального языка, соотношение прикладных работ и художественных опусов, стало **главной целью настоящего исследования.**

Основные задачи исследования:

— определить место и значение творчества Циммермана в музыке послевоенного авангарда;

— раскрыть эстетику композитора и осветить основные жанры абсолютной и прикладной музыки, в которых он работал;

— определить этапы эволюции стиля Циммермана, выявив специфику музыкального письма на примерах ранних и зрелых опусов;

— представить сочинения дармштадского периода (конец 1940-х — начало 1960-х годов) и их восприятие музыкальной критикой того времени;

— изложить историю взаимоотношений Циммермана с некоторыми представителями Новой музыки, в том числе с К. Штокхаузеном;

— проследить идеи синтеза искусств и их реализацию на примере «Реквиема» и других произведений композитора;

— представить перевод и анализ отдельных статей композитора, а также многоязычных текстов в сочинениях Циммермана.

Научная новизна работы:

— Работа является первым на русском языке исследованием, посвященным творчеству Циммермана в целом. При этом впервые в музыкальной науке творчество композитора последовательно рассматривается во взаимодействии двух его начал — музыки и слова. В этом отношении работа написана в рамках последних методологических устремлений отечественного музыкознания.

— Автором излагаются и анализируются философско-эстетические взгляды музыканта в контексте идей представителей культуры XX века, на которые он опирался. В частности, значительное внимание в исследовании уделяется истории возникновения и формирования у Циммермана философского представления о «шарообразном времени», определившее его мировоззрение.

— Впервые на русском языке представлены история создания, текстовая структура и анализ музыки «Реквиема». Virtuозная работа композитора со словесными текстами этого произведения показана как особая разновидность сонорной техники середины прошлого века.

— Впервые на русском языке рассматривается балетная музыка Циммермана, в том числе «воображаемые балеты»; анализируется особая трактовка, данная балетному жанру композитором.

— Впервые автор суммирует сведения об использовании джазовой музыки в творчестве Циммермана и выявляет причины интереса композитора к этому феномену. В широком контексте рассматривается история взаимоотношений Циммермана с джазом, начиная от первых опытов в сфере развлекательной музыки и заканчивая масштабными проектами с профессиональным фриджазовым коллективом — «Квинтетом Манфреда Шоофа».

— Впервые автор предлагает оригинальную классификацию джазовых идиом в творчестве композитора и определяет характерный для их появления смысловой контекст. Использование элементов джаза представлено в связи с идеей «плюралистического метода» Циммермана (родственного полистилистике), но при этом констатируется особое положение джазовой музыки в мировоззрении и художественной практике композитора.

— Впервые систематизированно и целенаправленно освещается история восприятия сочинений Циммермана музыкальной критикой, а также собственное отношение композитора к феномену Новой музыки; в этой связи в творчестве Циммермана выделяется дармштадский период и рассматривается ряд его произведений.

— Впервые в отечественной и западной науке производится анализ и комментариев сатирических текстов композитора.

В работе применен комплексный **метод исследования**, сочетающий сравнительно-исторический, теоретический, контекстуальный, переводческий и источниковедческий подходы.

Практическая ценность работы заключается в возможности использования положений и материалов диссертации в учебных курсах по истории зарубежной музыки XX века. Исследование содействует пониманию сложной и малоизвестной музыки композитора, делая ее доступной не только музыкантам-профессионалам, но и всем интересующимся современным музыкальным искусством. Особый интерес работа может представлять для музыкантов, специализирующихся на исполнении современной музыки.

Апробация работы

Работа обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и 20 октября 2009 года была рекомендована к защите в качестве диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. Отдельные положения диссертации были представлены на научной конференции в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского («Музыка и синтез искусств», 29 марта 2008 года). Основное содержание работы освещено в публикациях.

Структура работы

Диссертация состоит из основного текста и трех приложений. Основной текст работы содержит введение, три главы и заключение. Приложение № 1 включает в себя переводы статей композитора. Переводы многоязычных текстов «Реквиема», «Антифонов» и «Екклесиастического действия» входят в Приложение № 2. Каталог произведений, указатель статей и биографический указатель жизни и творчества Циммермана представлены в Приложении № 3. Работа снабжена списком литературы, нотными примерами, схемами и таблицами.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **ВВЕДЕНИИ** обосновывается актуальность темы, рассматривается степень ее изученности в отечественных и зарубежных источниках, формулируются цели и задачи исследования, а также излагается структура диссертационной работы.

ПЕРВАЯ ГЛАВА «Художественные воззрения Б. А. Циммермана»

Характеризуя свой творческий темперамент, Циммерман часто называл себя *«типично рейнской смесью монаха с Дионисом»*¹. Единство этих двух сторон его характера определяют музыкальное и публицистическое творчество композитора, который предстает в данной главе в двух амплау — как оригинальный, глубокий мыслитель и как незаурядный автор сатирических миниатюр. Сначала излагаются и анализируются философско-эстетические взгляды Циммермана, в частности, его «философия времени», определившая мировоззрение и творческий метод композитора. Затем дается характеристика его публицистического наследия, где особое внимание уделяется сатирическому жанру.

Философия музыкального времени Б. А. Циммермана

Концепция «шарообразного времени»

На протяжении всей жизни Циммерман проявлял большой интерес к традициям и истории западной философии. Глубокое ее изучение сказалось, в частности, на его отношении к искусству. Все пространные рассуждения Циммермана о музыке, уходящие вглубь веков исторические экскурсы затрагивают основную проблему творчества композитора — проблему времени и его воплощения в музыкальном сочинении. Композитору принадлежит оригинальная философская концепция музыкального времени, сформировавшаяся под влиянием трудов М. Хайдеггера, Э. Гуссерля, А. Бергсона, К. Ясперса и др. Однако сам Циммерман всегда оставался художником-практиком, для которого «ремесло» было превыше всего. Философские идеи, изложенные на страницах его статей, скорее вытекали из самого композиторского опыта, нежели способствовали его возникновению.

¹ Выдержки из статей Б. А. Циммермана даются в кавычках и курсивом, чтобы выделить их на фоне цитат других авторов; авторство Циммермана при этом не указывается.

Время Циммерман понимал как *«всеохватное единство настоящего, прошедшего и будущего»*. Эта идея казалась ему во многом созвучной философии времени Августина, который был одним из любимых мыслителей композитора и одним из первых, кто обратил внимание именно на субъективный аспект феномена времени. В своих философско-музыкальных статьях композитор нередко подкреплял августиновскую идею о единстве всех времен словами Э. Паунда: *«В Иерусалиме светает, а над Геркулесовыми столпами нависла ночь. Все прошедшие века существуют в современности <...>. Это особенно верно в отношении литературы, где реальное время не подвластно очевидности и где многие из умерших — современники наших внуков»*. Вдохновленный этим высказыванием, Циммерман полагал, что и в музыке великие мастера прошлого являются современниками композиторов XX столетия. Размышляя об истории музыкального искусства, Циммерман приходит к убеждению в том, что самые далекие эпохи сосуществуют в нашей *«многослойной действительности»* и имеют точки пересечения: *«композиторские достижения, отстоящие в истории музыки далеко друг от друга, имеют тесные связи. Видимо, можно говорить скорее об “изогнутом”, чем о прямолинейном течении музыкально-исторического развития»*. В статье 1968 года *«Ремесло композитора»* Циммерман уже отчетливо видит такое *«изогнутое время»* — в котором соприкасаются прошлое, настоящее и будущее — в форме шара.

Плюралистический метод Б. А. Циммермана

Представление о времени как о шаре отразилось на всем творчестве композитора. Подобно тому, как все эпохи в восприятии Циммермана представляли собой некую единовременную цельность, композитор полагал, что и музыкальное искусство также существует в совокупности всех стилей. Этим сугубо индивидуальным восприятием *«многослойной действительности»* Циммерман объясняет возникновение плюралистического метода, под которым он подразумевал прежде всего возможность вводить в свой опус цитату (текстовую либо музыкальную), тем самым осуществляя *«сдвиг в субъективном переживании времени»*. Поэтому плюралистический метод Циммермана, по сути, очень близок полистилистике. Цитатность в музыке, по словам композитора, ознаменовала новый этап в развитии сериальной техники. Подобно тому, как в последней компо-

зитор отмечал «*тотальное объединение*» в одной «*строго определенной серией*» композиции всех параметров звуковой организации, плюралистический метод Циммермана предполагал соединение в той же композиции нескольких стилевых пластов в виде симультанно звучащих музыкальных и текстовых цитат.

Однако в практике композитора действие этого метода не ограничивалось обращением к цитированию. Так, одним из главных его проявлений была тенденция Циммермана к всеобъемлющему синтезу всех исторических эпох и пластов современной культуры. Циммерман существенно расширяет границы «Gesamtkunstwerk», стремясь к созданию произведения «*сверхкомплексного искусства*». В конце творческого пути он придет к глобальному синтезу всех видов искусств в опере «Солдаты» (реализовав идею «*тотального театра*» в симультанных сценах), в «Реквиеме», балетах и других оркестровых и инструментальных сочинениях.

Логикой плюралистического метода объясняется также стремление композитора к объединению в одном сочинении нескольких жанровых признаков, например, балета и концерта в виолончельном концерте в форме «*pas de trois*» (1965/66). К наиболее раннему выражению плюралистического метода можно отнести многочисленные эксперименты Циммермана со смешением стилевых парадигм в рамках одного сочинения: Концерт для скрипки (1950), Концерт для трубы (1954), кантата для виолончели с оркестром «*Canto di speranza*» (1957) и др.

Литературные интересы. Б. А. Циммерман — эссеист и фельетонист

Циммерман оставил обширное и разнообразное в жанровом отношении литературное наследие. Свидетельством постоянной рефлексии композитора стали его философские тексты, аннотации к собственным сочинениям, газетно-журнальная публицистика, сатирические миниатюры, многочисленные заметки, представляющие собой отдельные мысли о современной музыке и путях ее развития, а также небольшие эскизы из личного дневника композитора, который он вел каждый день в период с 1945 по 1947 годы. Большинство концептуальных текстов Циммермана вошли в сборник «Интервал и время», опубликованный уже после смерти композитора в 1974 году. Статьи сборника расположены в

хронологическом порядке и охватывают важный для формирования эстетики композитора период — с 1954 по 1969 годы.

Излагать свои творческие принципы в литературной форме для Циммермана было такой же потребностью, как и писать музыку, ставшую непосредственным продолжением и итогом всех его глубоких размышлений. Композитор нередко сравнивал ремесло композитора с *«писательским делом»*, а использование чужой музыки в своих сочинениях с *«приемом цитирования в научных трудах»*, по аналогии с которыми композитор подробно указывает в партитуре первоисточник взятой им цитаты. Будучи одаренным литератором, Циммерман взыскательно отбирал художественные тексты для своих музыкальных сочинений. Композитора вдохновляли литературные тексты различных, далеко отстоящих друг от друга эпох: от самых древних — мифологических, библейских — до текстов последних столетий, включая литературу современников.

Особое место в литературном творчестве Циммермана занимает жанр фельетона, показательный для понимания не только личности композитора, но и его позиции по важнейшим вопросам современной ему музыкальной жизни. В памфлетах *«Разговор с Журавлем»* (1963) и *«Необходимость писать инвективу»* (1967) отражена полемика Циммермана с некоторыми представителями Новой музыки, в том числе с К. Штокхаузеном и Х. Хельмсом.

В фельетоне *«Композитор и газетная бумага»* (1965) Циммерман затрагивает одну из самых «больных» для себя тем — современную музыкальную критику. На протяжении многих лет премьеры сочинений Циммермана сопровождались неодобрительными отзывами в музыкальной прессе. Ответ композитора критикам прозвучал одновременно в его литературном и музыкальном творчестве. Так, в *«Антифонах»* для альты с оркестром (1961/62) один из исполнителей на глазах у публики разрывает газету — своего рода *«рабочий материал»* всех критиков. С одной стороны, композитор, вводя в партитуру такой оригинальный «музыкальный инструмент», добивается определенного звучания; шум, сопровождающий подобное действие, он понимает как особый *«инструментальный эффект»*. С другой стороны, смысл этой демонстративной акции — протест против методов немецкой музыкальной критики его времени, ставшей инструментом преследования неугодных композиторов. Ожидая очередного «разгрома»

своего нового сочинения в прессе, композитор заблаговременно «порвал» писания врагов, превратив их тем самым в своих *«надежных помощников»*.

Во **ВТОРОЙ ГЛАВЕ «Циммерман и Новая музыка»** на основе широкого круга документальных материалов представляется дармштадский период творчества композитора, поскольку именно в это время формируются его основные идеи, а также складывается определенная позиция по отношению к феномену Новой музыки. На страницах данной главы сам Циммерман, а вместе с ним и его музыка, предстают в зеркале критики тех лет; особое внимание уделяется полемике Циммермана со Штокхаузенем и с другими представителями Дармштадских курсов.

Дармштадский период (К истории восприятия творчества Б. А. Циммермана на Дармштадских курсах)

Циммерман принимал активное участие в Дармштадских курсах с 1949 по 1961 годы — этот период мы будем обозначать как «дармштадский». По своей протяженности (12 лет) он соответствует практически половине творческого пути и охватывает несколько этапов эволюции стиля композитора. В частности, это последние годы раннего этапа, отмеченного влиянием неоклассицизма, экспрессионизма и додекафонии (1940-е — первая половина 1950-х годов), а также весь сериальный этап (от середины 1950-х до начала 1960-х годов). Плуралистическая фаза творчества Циммермана, ознаменованная появлением «Солдат», «Реквиема» и других сочинений зрелого стиля, проходила в отрыве от событий, происходящих на Международных курсах Новой музыки.

Дармштадские курсы, основанные в 1946 году В. Штайнеке, вскоре переросли в интернациональный музыкальный форум, считавшийся «звеном, соединяющим новую и новейшую музыку». Для Циммермана, который дебютировал на курсах в 1949 году, Дармштадт стал *«геометрическим центром стилевой свободы, который объединил лучшие силы молодых композиторов и музыкантов»*. В это время публицистика Дармштадта была не столь влиятельной, как в последующие годы. Композиторы стремились наверстать упущенное и изучить творчество тех авторов, чья музыка в нацистской Германии долгое время находилась под запретом. Участие в курсах означало для Циммермана открыть и освоить новые области современной музыки: от неоклассического наследия, додекафонии

Шенберга вплоть до новейших рационалистических музыкальных техник, с которыми он со временем вступит в открытую полемику. Позиция Циммермана по отношению к центру Новой музыки стала меняться в 1950-е годы, после того как Дармштадские курсы стали играть роль «стилеобразующей директивы».

Уже в своей ранней статье «Техника и вдохновение» (1949) Циммерман предостерегает от абсолютизации техники и призывает молодых композиторов не размежевывать, а объединить достижения Шенберга и Стравинского в музыкальном искусстве. Он критикует позицию одного из своих педагогов по композиции Р. Лейбовица — за то, что, призывая довести до совершенства технику композиции, тот отодвигает художественное начало в музыке на второй план. Предпочтение Циммерман отдает другому своему учителю — В. Фортнеру, для которого *«ценность чисто музыкального произведения стояла выше чисто технических задач»*. Позднее, в 1963 году, с Циммерманом согласится П. Булез: «В нашей концепции были допущены ошибки, мы слишком односторонне следовали идеям технологии, полагая, что они повлекут за собой эстетику. Сегодня я думаю иначе: эстетика и техника — это словно два зеркала. Если посмотреть в одно, то можно увидеть только одно изображение. Но если встать между двумя зеркалами, то появится бесчисленное множество картин <...>. Технике всегда помогает созреть эстетический процесс, а не наоборот»². В статье «Несвоевременные рассуждения о музыке молодого поколения» (1952) композитор окончательно дистанцируется от молодых композиторов Дармштадта.

Сочинения Б. А. Циммермана в зеркале современной критики

Судьба сочинений Циммермана, исполнявшихся на Дармштадских курсах, складывалась в соответствии с тем, как развивались отношения Циммермана с центром Новой музыки. Первые рецензии были благосклонны ко многим его произведениям, однако не настолько, чтобы относить их к разряду определяющих новые пути. Циммермана хвалили, но не более чем прилежного «ученика», а музыку считали «...достойной внимания, но не устоявшейся стилистически». Пожалуй, самый восторженный отзыв (за все время участия Циммермана на Дармштадских курсах) был написан Й. Хойслером на премьеру воображаемого

² Цит. по: Kühn C. Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns: ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945 // Schriftenreihe zur Musik. Bd. 12. — Hamburg, 1978. S. 140.

балета «Перспективы» (1955). Относительно более поздней кельнской постановки этого балета в корреспонденции сообщается, что сочинение вызвало «громкие овации зрительного зала».

Отношение критиков к композитору резко изменилось с исполнением в Дармштадте кантаты для виолончели с оркестром «Canto di speranza» («Песнь надежды») в 1958 году. В этом сочинении Циммерман, следуя плюралистическому методу, соединяет в композиции одновременно две различные техники: пуантилистическое письмо в оркестровой фактуре и романтическую кантилену в партии солирующей виолончели. «Радикальная» критика, поначалу поощрявшая поиски композитора в области авангардного музыкального языка, не могла простить такой «ошибки». Циммермана называли «неубедительным», обвиняли в «нарушении стиля» и в «искусственном синтезе романтики и модерна». Х. Штуккеншмидт посчитал «Canto di speranza» написанным ниже принятого в Дармштадте уровня. Выставив кантату на повторное исполнение в 1964 году, Циммерман вызвал еще большее ожесточение со стороны критиков: «сочинение уже покрылось ржавчиной», «модернистские сентиментальности этой пьесы не производят впечатления».

После провала кантаты все последующие премьеры сочинений Циммермана проходили безуспешно либо и вовсе оставались незамеченными. Премьеры 1957 года — «Конфигурации» (8 пьес для фортепиано) и Соната для скрипки соло оказались в тени «Klavierstück XI» Штокхаузена и доклада «Alea» Булеза. «К самому слабому из того, что здесь можно было услышать» критики отнесли флейтовую сонату «Tempus loquendi» («Время говорить», 1963/64). В рецензии на премьеру виолончельной сонаты в 1962 году был замечен только ее исполнитель — Зигфрид Пальм, при повторном исполнении этой же Сонаты в 1967 году, пресса отдала предпочтение виолончельному концерту Лигети. Премьера «Монологов» для двух фортепиано в 1965 году была откомментирована буквально одной строчкой: «в момент появления цитат в зале раздался смех».

Циммерман болезненно переживал молчание прессы. В письме к Э. Томасу он задает роковой для своей будущей творческой судьбы вопрос о том, желательно ли еще его пребывание в Дармштадте. С 1961 года композитор больше не приезжает в Дармштадт. Не присутствует он и на премьере своего балета — «При-

сутствие» (1961). Окончательный разрыв с Дармштадтом произошел в 1962 году. В двух своих сатирах, литературной — «Разговор с Журавлем», и музыкальной — «черный» балет «Музыка к застолью короля Убю», Циммерман подвел итоги полемики с музыкальным авангардом. В оставшиеся годы жизни эта тема уже не имела для композитора существенного значения.

Позиция Б.А. Циммермана по отношению к Новой музыке

Несмотря на регулярные, почти ежегодные исполнения сочинений в Дармштадте, Циммерман не стал авторитетной фигурой в глазах молодого поколения композиторов. Можно предположить, что основные причины, по которым Циммерман никогда не занимал в Дармштадте лидирующих позиций, определяют его место и значение в истории Новой музыки.

Одной из важных причин ухода Циммермана из Дармштадта стало, с одной стороны, открытое неприятие композитором структуралистских идей авангарда середины 1950-х, которые были возведены Дармштадскими курсами в ранг обязательных норм. С другой, в Дармштадте не нашла понимания центральная для творчества и мировоззрения композитора идея «плюралистической композиции». Успеху композитора не могли содействовать запоздалые, а иногда даже повторные исполнения его сочинений, в то время как предпочтение на курсах отдавалось исключительно «новинкам». Свою роль сыграло отсутствие ярко выраженного резонанса в прессе. Когда установка на «новое» в музыкальном искусстве перестала быть доминирующей в той степени, как это было в 1950-е годы, должную оценку получит характерное для композитора стремление — по Фортнеру, «с одной стороны, выражать духовно-новое теми средствами, которые он унаследовал от предшественников, но с другой, выражать новое, вновь и вновь открывая иные средства музыкальной выразительности»³.

Циммерман и Штокхаузен (Из истории взаимоотношений)

Участие Циммермана в Дармштадских курсах отмечено конфликтом с его влиятельным младшим современником К. Штокхаузенем. Судьбы этих двух композиторов, разделивших в 1960 году первую премию за «выдающееся произведение искусства» земли Северная Рейн-Вестфалия, оказались тесно связаны с центром Новой музыки. Оба представляли свои сочинения в Дармштадте, и оба

³ Цит. по: Kühn C. Op. cit., S. 142.

желали занять лидирующие позиции в послевоенном авангардном искусстве. Отношения, сложившиеся между Штокхаузенем и Циммерманом, нельзя назвать «здоровой» конкуренцией, которая вполне могла бы возникнуть между двумя земляками. Для Циммермана Штокхаузен был олицетворением деспотизма в Дармштадте, поэтому полемика композитора, направленная против Дармштадских курсов, в определенной степени сводилась к обсуждению его разногласий со Штокхаузенем. Разногласия эти касались, прежде всего, подхода к сочинению. Для Циммермана важно было исходить из традиции и основывать свои концепции на достижениях предшественников. Штокхаузен, декларировав отказ от традиций, зарекомендовал себя главным идеологом Новой музыки. Признавая в Штокхаузене *«самого высокого ранга»* мыслителя, который *«внес в музыкальное мышление сегодняшнего дня тот самый чрезвычайно плодотворный момент тревоги, стимулирующий современников, вне зависимости от их желания, на создание нового»*, Циммерман не считал его композитором: *«он музыкальный мыслитель, который пишет музыкальное произведение, для того, чтобы продемонстрировать свои теории. Его сочинения — это “возня в песочнице”:* пьесы по модели. Они существуют лишь для него, в то время как у настоящего композитора теории придумываются для того, чтобы уметь реализовать свои музыкальные представления».

В свою очередь, Штокхаузен не причислял Циммермана к своим серьезным конкурентам: «Его творчество не является для меня моделью. Для нас, учащихся курсов, когда мы заводим о нем разговор, он не более чем сочинитель прикладной музыки»⁴. Причисляя себя к типу композиторов-«генераторов», нацеленных исключительно на то, чтобы создавать новое, Штокхаузен относил Циммермана к «трансформаторам», которые не способны создать то, что им «заведомо неизвестно, ново и непривычно». По словам Штокхаузена, «то “старое”, с чем он [Циммерман] работал и что монтировал в свою музыку, всегда воздействует сильнее, чем то “новое”, что сочинял он сам»⁵. Пожалуй, последнее замечание Штокхаузена сегодня воспринимается не как критика, а как достаточно объективное отражение специфики плюралистического метода Циммермана

⁴ Цит. по: Kühn C. Op. cit., S. 148–149.

⁵ Ibid., S. 149.

(с той оговоркой, что «монтаж» для него был важной частью собственного музыкального языка и метода композиции). Негативное отношение к личности Штокхаузена и его творчеству Циммерман открыто выразил как в литературной (памфлеты «“Современная” или “новая” музыка», «Разговор с Журавлем»), так и в музыкальной форме («белый» балет «Присутствие» и «черный» балет «Музыка к застолью короля Убю»). В этих сочинениях наиболее ярко выразилась склонность Циммермана к гротеску и сарказму.

В ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ «Синтез искусств в творчестве Б. А. Циммермана» прослеживается важная тенденция творчества композитора: всеобъемлющий синтез в едином произведении всех исторических эпох и пластов современной культуры, а также прикладных и художественных аспектов музыкального искусства. Идея синтеза искусств оригинально реализуется Циммерманом в симультанных сценах «Солдат», балетной музыке, в жанре «воображаемого балета», джазовых композициях, оркестровых и камерных опусах. Особое внимание уделяется итоговому в творчестве композитора сочинению, всецело принадлежащему сфере абсолютной музыки, — «Реквиему». В ткань этого произведения Циммерман интегрирует свой богатый опыт работы в области джаза, радио и киномузыки. В данной главе подробно рассматривается история создания этого сочинения, его текстовая и музыкальная организация в контексте других произведений композитора.

Жанр балета в творчестве Б. А. Циммермана

Опера и балет, как жанры близкие друг другу своей синтетической природой, в равной степени интересовали Циммермана. Неслучайно композитор излагает возможные пути развития этих жанров в двух схожих по названию статьях: «Будущее оперы» (1965) и «О будущем балета» (1968). Подобно опере, балет, по мнению Циммермана, должен стать тотальным *«сверхкомплексным искусством»*. Сфера выразительности *«балета будущего»* должна охватывать новые измерения: *«все элементы театра движения, кинематографические эффекты, различные шумы, лингвистические соноры, электронную музыку и другое. Все это должно мобилизоваться в большую пространственно-временную структуру, порядок которой установит музыку, как всеобъемлющую форму временного порядка вообще»*. Однако жизни композитора не хватило на то, чтобы осу-

ществить идею «тотального балета» в той форме, в которой это было заявлено, и в той же мере, в какой композитору удалось реализовать идею «тотального театра» в опере «Солдаты». Тем не менее, значительные шаги в направлении «плюралистического балета» Циммерману удалось предпринять.

Если в классическом балете, каким его создал М. Петипа, музыка и танец взаимодействуют «синхронно» (музыка, как правило, сопровождает движения танцора), то балет, каким его представлял Циммерман, должен состоять из, по крайней мере, двух независимых друг от друга пластов: «абсолютной музыки» и «абсолютного танцевального движения». Их соотношение можно охарактеризовать как совмещение в одновременности — симультанность, либо, по Циммерману, «контрапункт». Первостепенная задача композитора — создать хореографу то музыкально-структурное пространство, из которого последний может черпать идеи для своих танцевальных структур. Хореограф, в свою очередь, своими танцевальными структурами может повлиять на выбор композитора структур музыкальных. Именно в таком типе взаимодействия музыки и движения композитор усматривает «самую чистую форму балетной музыки».

Подтверждение своей идее о несинхронности разных видов искусства Циммерман находит в творчестве С. М. Эйзенштейна. Осмысляя разные виды синхронизаций («бытовой», метрической, ритмической, мелодической, тональной), советский режиссер неоднократно отвергал возможности дублирования музыки в движущемся изображении, сравнивая этот случай с обводкой контура параллельной линией⁶. Исключение им было сделано только для музыки Прокофьева: «Если в музыкальном движении повторяется контур изображения, но разработанный сложно — так, как в оркестре Прокофьева, — тогда держаться близко к этому контуру хорошо»⁷. Примечательно, что Эйзенштейн также выдвигал идею «шарообразности» (о чем Циммерману известно не было). Весь свой опыт работы в кинематографе он мечтал изложить в «шарообразной книге», в кото-

⁶ Принцип такого подхода к музыке для фильма был обнародован в 1928 году в манифесте С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, Г. В. Александрова «Будущее звуковой фильма. Заявка». Авторы призывают, в частности, отказаться от звукового дублирования изображения с целью усиления действия монтажных приемов на зрителя.

⁷ Эйзенштейн С. Из лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном» // Избранные произведения в 6 тт. Т. 3. — М., 1964. С. 605.

рой, подобно шару времени Циммермана, все и вся имеет обыкновение «соприкасаться со всем и во все переходить».

Особое место в балетной музыке Циммермана занимают два «воображаемых» балета — «Перспективы» (1955) и «Контрасты» (1953). Сам композитор не считал свою «музыку к воображаемому балету» принципиально новым музыкально-хореографическим жанром. Интригующее название возникло по причине его особых требований к хореографии. В 1950-е годы композитор не находил рядом с собой хореографа соответствующего уровня и счел себя вынужденным предоставить хореографию воображению слушателей. В балете «Перспективы» проекция музыкальной структуры осуществляется не только на ряд танцевальных движений, но и на положение человеческого тела в пространстве — получается контрапункт трех пластов: абсолютных музыки, движения и пространства. В воображаемом балете «Контрасты» задействована еще одна проекция — параметр цвета: *«Сочинение стремится к единству абсолютной музыки, абсолютно-го танца и абсолютно цвета <...>. Это не иллюстрация и не синхронизация, а — контрапункт!»*

В 1960-е годы жанр балета у Циммермана перестает называться воображаемым. Это было связано с тем, что композитор, встретил Дж. Кранко — хореографа, искусство которого соответствовало высоким требованиям композитора. Именно Кранко он посвящает свое позднее сочинение «Interscomunicazione» (1967), а тот, в свою очередь, «воображал» танцевальные структуры не только к последующим циммермановским балетам, но и к тем сочинениям композитора, которые для балета не предназначались. Так, на основе музыки Сонаты для виолончели соло Кранко создает балет «Опрос» («Die Befragung»).

Прикладная и абсолютная музыка Б. А. Циммермана

Каталог абсолютной музыки Б. А. Циммермана содержит более 50 наименований художественных опусов, включая все авторские редакции. Другая, не менее важная область его творчества, — прикладная музыка, на которой с 1950-х годов было сосредоточено основное внимание композитора: 84 радиопьесы (27 утеряны); 6 пьес к театральным постановкам; 2 композиции к кинофильмам; 48 композиций, написанных по случаю, в их числе песни (9 утеряны);

90 аранжировок (9 утеряны); 4 записанных для радио импровизации (утеряны). Циммерман посвятил работе на радио бóльшую часть своей жизни, выполняя заказы для Западногерманской, Северогерманской, Юго-Западной, и Гессенской радиостанций. Этим обременительным на первом этапе трудом композитору приходилось заниматься, чтобы поправить сложное материальное положение. Отчасти искать дополнительные источники дохода провоцировала и ситуация, сложившаяся на Дармштадских курсах, когда в 1952 году, в разгар всеобщего увлечения серийной музыкой, интерес к творчеству композитора стал постепенно ослабевать.

В 1940-е и 1950-е годы прошлого века по радио звучало много музыки развлекательного характера, кроме того, радиостанции и сами занимались производством «легкого» жанра, заказывая такого рода музыку композиторам. Основной репертуар составляли обработки сочинений XIX столетия, оперетт и, собственно, тех опусов, которые для этой цели предназначались. Особое место в программе радиостанций занимали сочинения, писавшиеся на определенный случай. Такая музыка не была долговечной: она исполнялась и существовала в нотных архивах лишь до тех пор, пока соответствовала вкусу потребителя. Именно по этой причине некоторая часть прикладной музыки Циммермана оказалась утерянной.

Радиопьеса как жанр прикладной музыки имела свои разновидности. С одной стороны, это были радиокomпозиции, претендующие на статус художественного произведения, вызывающие сегодня особый интерес у западных исследователей; с другой — подавляющее большинство развлекательных радиопьес («радиодетективы», радиопьесы для детей и школьников). С 1957 по 1958 годы Циммерман пишет музыку преимущественно к художественным радиоспектаклям, сотрудничая с такими режиссерами, как Л. Кремер, В. Земмельрот, Р. В. Шнелль. С конца 1950-х годов радиомызыка стала областью экспериментов, открывших для композитора новые возможности совершенствования музыкального языка и методы работы со словом как с музыкальным материалом.

Джаз в творчестве Б. А. Циммермана

Обращение Циммермана к джазу происходит на достаточно позднем этапе взаимодействия традиций академического и джазового искусства. В середине 1950-х годов радикальных новаторов джаза привлекают достижения классической музыки XX века; в свою очередь, многие представители послевоенного авангарда видят в интеллектуальных формах джазового искусства одно из возможных направлений выхода из того кризиса, который наметился вследствие излишне догматичного использования сериальной техники⁸.

Первым этапом на пути Циммермана к джазу стала его работа в качестве аранжировщика в эстрадном оркестре Х. Хагештедта («Orchester Hermann Haegstedt»). Изучению и осмыслению джаза также способствовало посещение композитором в 1958 году курсов джазовой музыки, где он знакомится с рядом джазовых музыкантов, в том числе и с будущим исполнителем своих джазовых композиций, трубачом Манфредом Шоофом, собравшим в 1965 году фриджазовый коллектив — «Manfred Schoof-Quintett» («Квинтет Манфреда Шоофа»). Ансамбль осуществил несколько совместных проектов с Циммерманом, исполнив джазовые эпизоды на премьерах «Солдат» и «Реквиема», радиопьесу «Die Befristeten» («Ограниченные сроком»), «Оду к Элевтерии в форме танца смерти для джазового квинтета» (переработанная версия радиопьесы «Ограниченные сроком») и «Импровизацию на джазовые темы из оперы “Солдаты”». Работа Циммермана с фриджазовыми музыкантами была плодотворной во многих отношениях. Так, А. Шлиппенбах, пианист квинтета, пройдя курс композиции под руководством Циммермана, использовал его плюралистический метод и представления о музыкальном времени в условиях джазовой музыки для биг-бэндов: «Исходя из представления о времени как о шаре, он вывел, по его собственному выражению, “плюралистический” метод композиции. Это означает возможность одновременного звучания музыки разных временных и стилистических пластов. Вот то, к чему я всегда стремлюсь, используя джаз, и сегодня это основная цель

⁸ Примеры сотрудничества ведущих европейских композиторов с джазменами в этот период многочисленны: в 1969 г. Штокхаузен приглашает для работы над циклом «Из семи дней» джазовый ансамбль «New Phonic Art»; Х. Й. Хеспос привлекает для исполнения джазовой композиции «Dschen» (1968) саксофониста П. Брётцмана; Хенце сотрудничает с фриджазовым музыкантом Г. Хампелем во время работы над оперой «Долгий путь на квартиру Наташи Унгехоер» (1971); в 1967 г. Пендерецкий пишет композицию «Actions» для биг-бэнда «Globe Unity Orchester».

моей работы для оркестра»⁹. В свою очередь, Циммерман благодаря своим ученикам открыл для себя кул- и фри-джаз. Вовлекая в свои проекты известных джазменов, Циммерман полагал, что тем самым выводит свои композиции на новый уровень, предусматривающий свободное уклонение исполнителей от композиторского оригинала.

Размышляя о возникновении и историческом развитии джаза, композитор находит его силу и притягательность в «*неизрасходованном потенциале*» этого явления, характеризующего, по его мнению, джаз в большей степени, «*чем ту музыку, которая пытается присвоить себе “неизрасходованность”, прикрываясь подчас иллюзорным понятием “Новой музыки”*».

Вопреки модной в 1950-е годы идее «стерильности» музыкального материала, Циммерман был убежден в том, что «абсолютная музыка», достигшая своей кульминации в творчестве композиторов первой волны авангарда, себя исчерпала. Поэтому необходимо дать ей новые возможности развития, обращаясь к наследию музыки предшествующих эпох и к приемам, заимствованным из сферы прикладного музыкального искусства, — прежде всего, радио- и киномузыки. Согласно представлению Циммермана, джаз и Новая музыка не образуют ценностной иерархии: «...лично я не провожу различий между джазовой и художественной музыкой: <...> есть музыка хорошая или плохая, и все равно к какой своей разновидности она относится». Однако Циммерман противопоставляет спонтанный и непредсказуемый процесс импровизации джазовых композиций предзаданности композиций абсолютной музыки. Связующим звеном «*импровизационной свободы джаза*» и «*точной нотной фиксации в композициях новой музыки*», по мысли композитора, является алеаторика, которая предоставляет исполнителям свободу, и в то же время предусмотрена композитором.

Джазовые идиомы в музыке Б.А. Циммермана

Джазовых композиций — сочинений, от начала до конца выдержанных в джазовой манере, — у Циммермана немного¹⁰. Гораздо больше в его творчестве тех произведений, которые собственно к джазу не относятся, но содержат в себе

⁹ Alexander von Schlippenbach und Bernd Alois Zimmermann // K. Lothwesen. Klang — Struktur — Konzept. Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik. — Bielefeld, 2009. S. 153.

¹⁰ Концерт для трубы с оркестром, радиопьеса «Ограниченные сроком», 1-я сцена II действия оперы «Солдаты» («В кофейне»), композиция VIII «Реквиема», «Ода к Элевтерии» и «Импровизация на джазовые темы из оперы “Солдаты”».

джазовые эпизоды или просто характерные для джаза стилистические приемы или обороты — джазовые идиомы. В сочинениях 1960-х годов они эпизодически встречаются в его композициях, не создавая внутреннего контраста. Такие «незаметные» вкрапления джаза в музыку Циммермана, появляющиеся, как правило, отдельно от цитатного материала, становятся неотъемлемой частью стиля композитора («Photopsis», 1968; «Dialogue» 1960/65). Джазовые идиомы в музыке Циммермана в большинстве случаев связаны с его обращением к блюзу, традиции которого представлены практически во всех важнейших стилях джаза, в том числе его современных направлениях. Джазовые фрагменты, имеющие отношение к блюзу, сводятся у Циммермана к двум основным типам блюзовых идиом: автор обозначает их как — «*Blues*» (или «*quasi Blues*») и «*tempo giusto Blues*» (точно в темпе блюза).

Первый тип предполагает большую свободу импровизации и записывается, как правило, во фрагментарной нотации (в партитуре частично указываются длительность и звуковысотность); характерно также наличие джаз-комбо (певец, электрогитара, электроконтрабас, большой барабан). Эти отрывки джазовой музыки изложены в манере фри-джаза. Интерпретации «свободного джаза» и блюза представлены в «Оде к Элевтерии», финале Концерта для виолончели с оркестром в форме «*pas de trois*» («*Blues e Coda*»), разделе «Екклесиастического действия» — «*Lamentoso e sempre passionato molto*».

Второй тип блюзовой идиоматики («*tempo giusto Blues*»), в отличие от свободного в отношении ритма и темпа «*quasi Blues*», основывается на остинатной ритмической формуле блюзового происхождения, пронизывающей многие циммермановские сочинения. Появление в них строго выдержанного блюзового ритма, как указывает Хр. Блумрёдер, вносит в музыку Циммермана оттенок «печали и меланхолии». Так, в последней оркестровой пьесе Циммермана «*Stille und Umkehr*» («Тишина и возвращение», 1970) появляются остинатное проведение блюзового ритма у малого барабана, а также перманентное звучание тона *d* как символа смерти¹¹. Иногда эта блюзовая фигура сопровождает импровизационные интонации стоны и плача, как, например, в заключительном «Горестном

¹¹ У композитора, предчувствующего и даже планирующего время своего «ухода», пульсация тона смерти в сочинениях последних лет является выражением болезненного восприятия онтологического времени, течение которого связывалось им с истекающим сроком его жизни.

плаче» (Weheklage) «Екклесиастического действия» или эпизода «Lamento» из «Музыки к застолью короля Убю» (звучание последнего фрагмента композитор обыгрывает в сатирическом ключе).

Джаз был не только средством музыкальной выразительности сочинений Циммермана, но важной их смысловой частью, одним из составных элементов его плюралистического метода. И в своих текстах о музыке, и в собственно музыкальных произведениях (традиционно содержащих многочисленные литературные аллюзии) Циммерман мыслил джазовую импровизацию как одно из ярчайших проявлений «свободы» в современном искусстве. Импровизация джазовых музыкантов, преодолевая детерминизм композиционных структур, часто становится знаком свободного выбора человека, в том числе, его свободы уйти из жизни.

Феномен смерти по-разному осмыслялся в творчестве Циммермана. Так, в «Солдатах» и «Реквиеме» смерть стала олицетворением войны, а в балетах («Контрасты», «Музыка к застолью короля Убю») — власти. На тему продолжительности человеческой жизни композитор рефлексировал в «Оде к Элевтерии в форме танца смерти для джазового квинтета». Название джазовой композиции отсылает ко множеству литературных сюжетов, созданных человечеством в разные века: от средневековых «плясок смерти» до знаменитой оды Шиллера и мифологических историй, поданных сквозь призму поэтики Э. Паунда. Бетховенская «Ода к радости», ставшая впоследствии одной из множества музыкальных цитат в «Реквиеме», обрела в джазовой композиции «Ода к Элевтерии» (греч. ἑλευθερία — свобода) важную для Циммермана смысловую параллель. По сути, «Ода к радости» и «Ода к Элевтерии» — это два гимна свободы; но если в первой воспевается братство всех людей, то ода Циммермана посвящена свободе от страха смерти, которую олицетворяет мистическая дева — Элевтерия.

Музыка и слово в «Реквиеме молодому поэту»

По замыслу композитора «Реквием» — это своеобразный отчет о современной ему эпохе. Поэт здесь — обобщенный образ художника, который сумел «отразить в творчестве свою эпоху за последние пятьдесят лет». В «Реквиеме» Циммерман акцентирует наше внимание на трех поэтах, покончивших с собой, — это В. Маяковский, С. Есенин, а также К. Байер. Все они — «братья»

Циммермана и «близкие» ему по духу люди, с которыми композитор вскоре разделит трагическую судьбу. Этим обстоятельством объясняется обращение композитора к необычной разновидности заупокойной службы — «Реквиему об умерших братьях, близких и благодетелях» (*Requiem pro defunctis Fratribus, Propinquis et Benefactoribus*).

В «Реквиеме» ярко воплощена концепция временного единства, предполагающая одновременное существование прошлого, будущего и настоящего. «Шар времени» здесь вмещает в себя одновременно звучащие музыкальные и текстовые цитаты разных эпох. В сочинении используются тексты, начиная от самых древних — мифологических, священных текстов, входящих в состав заупокойной мессы, фрагментов из Екклесиаста, трагедий Эсхила — вплоть до текстов XX века. Последние, в свою очередь, представлены философской и художественной литературой (Л. Витгенштейн, Дж. Джойс, Э. Паунд, А. Камю, Ш. Вереш, Х. Янн, К. Швитгерс, К. Байер, В. Маяковский), а также документальными записями того времени — обращением папы Иоанна XXIII ко Второму Ватиканскому собору, шумом массовых демонстраций и выступлениями известных политических деятелей: У. Черчилля, Н. Чемберлена, А. Гитлера, П. Геббельса, И. Сталина, И. Надя, Г. Папандреу, А. Дубчека, Мао Цзе Дуна.

На титульном листе партитуры «Реквиема» помещен подзаголовок: «Лингвал», что значит, по Циммерману, — «пьеса для языка» (*Sprachstück*). Тексты «Реквиема» звучат на восьми языках: латинском, греческом, английском, немецком, французском, венгерском, чешском и русском. Наряду с использованием графически оформленного многоязычного словесного материала, в ряде разделов Циммерман пишет традиционную, определенную в тоновом отношении, музыку. «Lingual», по Циммерману, — «это некий третий уровень композиции, находящийся между речевым и музыкальным уровнями». На этом уровне происходит «взаимопроникновение двух начал: музыкального и речевого», в результате которого слово становится для композитора таким же важным музыкальным материалом, как и собственно музыкальные звуки.

Проблема взаимоотношения словесного и музыкального — центральная в творчестве Циммермана. Литературный текст представлен в его музыке в двух видах: как слово звучащее и как слово подразумевающееся. Последний вариант

композитор использует в Концерте для трубы с оркестром. Вслед за Бергом, который первым ввел в свой скрипичный концерт хорал Баха («Ich habe genug»), Циммерман использует тему негритянского спиричуэла у солирующей трубы, которую подтекстовывает в партитуре. К этому же приему композитор обращается в «Антифонах», используя в 5-й части хорал «Christ ist erstanden». Наконец, баховским хоралом «Ich habe genug» Циммерман за пять дней до смерти завершает «Екклесиастическое действо».

В «Реквиеме» проблема музыки и слова встает наиболее остро. Возникает вопрос о том, что из этих двух начал является первичным. Э. Денисов считал это сочинение «слишком литературным»: «там выбор текстов, и сами тексты имеют большее значение, чем сама музыка — слишком много внемузыкальных приемов»¹². Подобное мнение говорит о том, что «Реквием» Циммермана в 1960-е годы воспринимался как авангардное сочинение, и поэтому в глазах многих современников выходил за рамки собственно музыкального искусства. Однако сейчас, когда эксперименты со словом стали делом привычным, композиторскую технику сочинения можно рассматривать как особую разновидность сонорики. Согласно циммермановской аннотации к «Реквиему», слово должно выполнять две функции: сонорную — каждый из многочисленных языков, звучащих в «Реквиеме» (или «Антифонах») имеет свою определенную окраску; и семантическую — какой бы переработке ни подвергался словесный материал, тексты всегда должны подбираться со смыслом; слово всегда значительно, весомо и «сохраняет за собой цельность». Там же композитор предлагает собственную иерархию видов использования речи в музыкальном произведении, которая выстраивается по принципу постепенного омузыкаливания слова:

1. «Произносимая речь» («*die gesprochene Sprache*»; в партитуре — «*Klartext*», «*чистый текст*») — это разговорная речь. большей частью она представлена в записанных на пленку выступлениях политиков, репортажах и докладах.

2. «Омузыкаленная речь» («*das in Musik gesetzte Sprechen*») — это промежуточный уровень речи, представляющий собой нечто среднее между произнесенным и пропетым словом. Текст выразительно произносится в указанной манере.

¹² Шутьгин Д. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. — М., 1998. С. 265.

Голоса, читающие текст, Циммерман обозначает термином «*Sprechstimme*». Однако, в отличие от Шенберга, Циммерман не фиксирует звуковысотную линию «речевой мелодии», а только просит читать текст в определенном характере и с нужной интонацией.

3. «*Пронетое слово*» («*das gesungene Wort*») — данный термин обозначает у Циммермана обычную музыкальную интонацию.

«Реквием» состоит из четырех основных частей: *Prologue, Requiem I, Requiem II* и *Dona nobis pacem*. Наиболее крупная из них, *Requiem II*, состоит из целой серии контрастных разделов, некоторые из которых не содержат текста: *Ricercar, Rappresentazione, Elegia, Tratto, Lamento*.

В частях *Prologue, Requiem I* и *Ricercar* в *Requiem II* — Циммерман осуществляет текстовый монтаж. Словесные тексты «Реквиема» подаются слушателю не только в живом звучании, из уст чтецов, но также в виде так называемых текстовых «композиций» (в партитуре — *Comp.*). В эти композиции при помощи звукозаписывающей аппаратуры Циммерман вместе с разноязычными текстами монтирует музыкальные цитаты, конкретные шумы и электронные звучания. Смысловая кульминация в драматургии сочинения приходится на ряд центральных разделов: *Rappresentazione, Elegia, Lamento*. Их конструктивная основа — это не текст, а сам музыкальный материал. Слово здесь присутствует исключительно как музыкальная интонация — то есть как «*пронетое слово*».

Раздел *Rappresentazione*, написанный на живописно-мифологический текст Э. Паунда, является одной из вершин «языковых игр» «Реквиема».

Elegia — своеобразный вариант *Lacrymosa* на венгерский текст Шандора Вереша. Это плач об утерянном: о мире, которого уже нет, спокойствии, которое ушло, и тишине, которой так не хватает измученной душе художника.

Lamento — драматургический центр и трагическая кульминация всего «Реквиема». Словно на сцене оперного театра, разыгрывается сцена самоубийства Сергея Есенина. Интересно, что в *Lamento* нет текстов этого поэта. Его образ возникает в связи с включением в «Реквием» адресованного ему стихотворения

В. Маяковского — «Сергею Есенину»¹³, текст которого в самый жуткий момент действия средствами сонорного письма трансформируется в литургическую молитву. Из всех частей «Реквиема» его Финал *Dona nobis pacem* — самый экспрессивный и мозаичный. В начале части, в течение короткого промежутка времени проходят, накладываясь друг на друга, нота Советскому правительству по поводу объявления войны (ее читает немецкий министр иностранных дел Риббентроп), радиообращение Сталина к советскому народу 3 июля 1941 года, речь Геббельса в берлинском Дворце спорта 18 февраля 1943 года, выступление Черчилля на Би-Би-Си, радиодокументы, связанные с неудавшимся покушением на Гитлера 20 июля 1944 года.

В качестве основной музыкальной темы Финала Циммерман использует популярную в советское время революционную песню «Смело товарищи, в ногу», которая, благодаря переводу на немецкий язык «Brüder, zur Sonne, zur Freiheit...» («Братья, к Солнцу, к свободе...») неожиданно приобретает шиллеровские мотивы. Разделяя идею братства, воспетую в свое время Бетховеном, Циммерман не случайно завершает «тихую кульминацию» «Реквиема» (перед началом *Dona nobis pacem*) цитатой шиллеровского текста из такой же «тихой кульминации» финала Девятой симфонии Бетховена: «Братья, над небесным шатром должен обитать любящий Отец». Связь с поздним творчеством Бетховена становится еще более очевидной в самом начале Финала *Dona nobis pacem*, который начинается с цитаты «фанфар ужаса» из финала Девятой симфонии.

Как некий временной сдвиг (в духе циммермановской «плюралистической» поэтики) воспринимается звучание музыкального отрывка известной песни группы «Битлз» — «Хай, Джуд», введенного Циммерманом сразу же после «фанфар ужаса». Следуя логике финала симфонии Бетховена, музыка песни появляется на том самом месте, где должна была бы прозвучать знаменитая «тема радости». Вместо нее у Циммермана звучит гимн «свободной» молодежи конца 1960-х годов — легко запоминающаяся, подчеркнута беззаботная песенка, напевавшая которую молодые люди всего мира переживали то самое братское единение, что должна нести людям музыка, идущая, как известно, «от сердца к сердцу».

¹³ Образы Есенина и Маяковского не раз привлекали внимание Циммермана. Появление «Реквиема» было связано с замыслом двух «русских» кантат — «Маяковский» (1963) и «Элегии Сергею Есенину» (1964).

«Реквием» Циммермана наиболее полно отвечает стремлению композитора отражать актуальные события своей эпохи, говоря на современном музыкальном языке. Тем не менее, его представления о путях развития музыки не нашли поддержки у представителей дармштадского авангарда, по отношению к которому он занимал двойственную позицию: неприятие «технологического уклона» сочеталось с желанием быть на передовых рубежах развития музыкального искусства. В результате в историографии Новой музыки за ним на длительное время закрепилась репутация «аутсайдера», которую он переживал болезненно. Однако путь Циммермана, необычный для художников-авангардистов, обеспечил ему бесценный опыт, благодаря которому его творчество выделяется на фоне музыки коллег.

Много работая на радио и в кино, Циммерман выработал такую эстетику и такие приемы работы с музыкальным материалом, которые помогли ему создать в 1960-е годы шедевры, во многом определяющие лицо музыки этого периода. Он всегда стремился к созданию глубоко осмысленного и выстраданного музыкального произведения, придавая большое значение таким «старомодным» категориям, как музыкальное «вдохновение». Его философские теории по отношению к собственно музыкальному творчеству были вторичными. Подлинным центром его музыки является не «философия времени», о которой так много написано и сказано, а утопия симультанности — утопия, вырастающая не из абстрактных размышлений, а из самого жизненного опыта и мироощущения художника.

На протяжении всей жизни композитор был увлечен идеей г л о б а л ь н о й целостности. В одну музыкальную структуру — «шар» универсального музыкального произведения — он интегрировал не только все виды искусств и стили, но и литературные тексты, которые отбирал с особой тщательностью. Вершиной взаимодействия слова и музыки в творчестве Циммермана стала работа с текстами, в том числе многоязычными, как с музыкальным материалом, подчиненным конструктивной логике композиции. Техника работы со словом ставит композитора в один ряд с теми представителями послевоенного авангарда, для которых сонорика стала естественным языком. Плюралистический метод Циммермана, не востребованный в 1950-е годы, предвосхитил эстетику постмо-

дернизма, сутью которой является «взаимодействие всех компонентов музыкального мышления, накопленных многовековой историей музыки»¹⁴. Полистилистика, рожденная в среде авангардистов XX века, оказала мощное влияние на современную музыкальную культуру, а Б. А. Циммерман стал одним из первых, у кого сложилась система взаимодействия стилей разных времен в условиях серийной организации композиции.

Публикации по теме диссертации

1. *Донцева Н.* Классик музыки XX века // Трибуна современной музыки. 2006. №2 (5). С. 6–12. (0,7 п. л.)
2. *Донцева Н.* О пользе газетной бумаги (К вопросу о музыкальной критике) // Музыкальная жизнь. 2007. № 6 С. 42–44. (0,2 п. л.)
3. *Донцева Н.* Реквием Б.А. Циммермана в пространстве культуры // Музыковедение. 2008. № 6. С. 38–43. (0,6 п. л.)
4. *Донцева Н.* Бернд Алоиз Циммерман о будущем балета: попытка реформирования // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 194–199. (0,4 п. л.)
5. *Циммерман Б. А.* О будущем балета / пер. с нем. и комм. *Донцевой Н.* // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 200–203. (0,3 п. л.)
6. *Донцева Н.* Джаз в творчестве Б. А. Циммермана: полистилистика или утопия свободы? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №1. С. 175–200. (1,6 п. л.)

¹⁴ Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции. — М., 2005. С. 24.