

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ДЕНИСОВА

Статья посвящена выявлению особенностей претворения жанра концерта в области тембра, драматургии, а также принципов соотношения солиста с оркестром в творчестве Эдисона Денисова. Новые возможности тембра, открытые композитором при работе с электронным звуком, позволили ему переосмыслить принципы соотношения солирующего инструмента с оркестром в концертном жанре. Ведущее место при этом отводится методу «тембровой имитации» — «копированию» оркестром характерных приемов игры, звучностей солирующего инструмента.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, концерт, современный концерт, русская современная музыка, музыка XX в., тембровая имитация.

М. Манафо́ва

FEATURES OF CONCERTO GENRE IN EDISON DENISOV'S CREATIVE WORK

The peculiarities of Concerto Genre in terms of timbre, dramaturgy, as well as the principles of correlation between the solo part and orchestra in Edison Denisov's creative works are described. New potentialities of the timbre discovered by the composer in electronic music permitted him to reconceptualize the correlation of the solo instrument with the orchestra in concerto genre. A special position in the concertos of E. Denisov is given to the method of timbre imitation, that is orchestra's "copying" the characteristic techniques of playing of the solo instrument.

Keywords: Edison Denisov, concerto, Russian contemporary music, contemporary concerto, twentieth century music, timbre imitation.

Эдисон Денисов — признанный мастер в области оркестровой музыки, а концертный жанр, безусловно, является в его творчестве одним из ведущих. Первое обращение композитора к нему произошло в нача-

ле 1970-х гг. Однако, как отмечают Ю. Холлопов и В. Ценова, долгое время отношение Э. Денисова к этому жанру было негативным: внешние эффекты, виртуозность, являющиеся «визитной карточкой» кон-

цертного жанра, не были близки композитору. В дальнейшем автор изменил свое мнение, раскрыв новые внутренние возможности жанра, который «неожиданно оказался очень близким ему, а концертность — очень характерным принципом его инструментального мышления»* [6, с. 99].

Одной из причин изменения его отношения к концерту стало нахождение Э. Денисовым собственных путей творческого развития, открытия новых горизонтов в рамках традиционного жанра. Благодаря углублению в область темброобразования, «в глубь» самого звука, композитор получил возможность обновить сам принцип концертности.

В своей статье «Музыка и машины», вышедшей в 1972 г. в сборнике статей «Художественное и научное творчество» [3], Э. Денисов, анализируя «плюсы» и «минусы», композиторские и исполнительские возможности «магнитофонной музыки», делает акцент на свойствах «материала», из которого она складывается. Одним из рассматриваемых им объектов становится собственно музыкальный звук и способы оперирования им в условиях новых технических возможностей (применения магнитофонной записи). «Звук, взятый на рояле, — пишет композитор, — начинается с атаки (удара), за которой следует затухание. <...> Если этот звук будет воспроизведен от конца к началу, то, возникая из небытия, он увеличивает силу и заканчивается ударом» [2, с. 151]. Здесь же приводятся и графические изображения описываемых Э. Денисовым звуковых процессов (пример 1).



Пример 1. Графическое изображение звука, взятого на рояле, и этого же звука, воспроизведенного от конца к началу

Анализируя различные варианты работы со звуковыми объектами (фильтрация, отрезание начального удара, соединение начала звука с его концом в «кольцо»), Э. Денисов приходит к выводу о расширении творческого потенциала при непосредственной работе со звуком: «На этом элементарном примере видно, какие новые возможности получает композитор уже сейчас, благодаря применению новых технических изобретений. Введение в музыку широкого поля новых звучаний расширило сферу звуковых объектов, которыми оперировали композиторы, а возможности монтажа и фиксации каждого элемента по всем параметрам впервые дали точные методы реализации»** [2, с. 152].

Осознание новых горизонтов при работе с электронным звуком не могло не отразиться на слышании композитором звуков традиционных, извлекаемых из акустических инструментов. Отсюда и чуткость Э. Денисова к звучанию тембра, и «углубление» в саму природу звука, проявляющееся в попытках воссоздать в оркестре фактурными, артикуляционными и т. д. средствами особенности звучания различных инструментов, а также последовавшее за этим открытие новых возможностей в отношении принципов концертирования.

Первой попыткой внедрить найденные композиционные решения в концертный жанр стал Концерт для виолончели с оркестром (1972). «Собственно концертность как соревнование между солистом и оркестром в нем выражена неярко, — отмечают Ю. Холопов и В. Ценова. — Сам Денисов считает этот концерт по существу оркестровым сочинением (типа «Живописи»), в котором виолончель не противопоставляется оркестру, а играет роль протагониста-концертанта***. Почти на равных правах с солистом концертируют гобой д'амур, альтовая флейта, вибрафон и электрогитара» [6, с. 99–100]. Соглашаясь с первой частью высказывания о новом типе концертности, необходимо уточнить функции солиста в

драматургии Концерта для виолончели с оркестром.

В литературе о концертах Э. Денисова неоднократно отмечалось, что тембр солирующего инструмента влияет на общий колорит и образную сферу произведения, состав оркестра и т. д.: «Проблема выбора солистов в концертах была для композитора очень важна, так как Денисов всегда считал тембровую идею произведения исходным и определяющим фактором всей музыкальной драматургии. Из нее, как он говорил, "выстраивается душа сочинения"» [1, с. 89–90].

Тембр виолончели — густой, сочный, певучий. Поэтому вместо традиционных деревянных духовых в концерте присутствуют только видовые инструменты, причем весьма специфического тембра — альтовая флейта, гобой д'амур, контрафагот, придающие звучанию оркестра характерный «затемненный», матовый колорит. Из медной группы исключены традиционные валторны, их место заняли три саксофона (альтовый, теноровый и баритоновый), также используются трубы в строе С, тромбоны и туба. Замена обычных для оркестра тембров духовых звучаниями альтовой флейты, гобоя д'амур, валторн саксофонами окрашивает звучание оркестра более мягкими, приглушенными тонами, перекликающимися с тембром солиста. «Звонящая» группа оркестра (челеста, электрогитара, арфа, колокола, колокольчики, вибрафон, гонги, кротали) резко выделяется по тембру от основной оркестровой краски. Вступление этих инструментов звучит как «россыпь» отдельных колких или звонких звуков на фоне густых тембров остального оркестра. Этот «набор» инструментов обусловлен еще одной «технологической» причиной: он позволяет наиболее выигрышно подать тембр солиста, поскольку средний регистр виолончели по насыщенности и яркости звучания проигрывает крайним. Исключение из состава оркестра некоторых инструментов, ярко и открыто

звучащих в среднем регистре, позволяет акустически «освободить пространство» для солирующей виолончели.

Тембр солиста обуславливает и некоторые фактурные особенности данного произведения. Уже начальные такты концерта (пример 2) выявляют диалогичность соотношения оркестровой звучности и тембра солиста: в самом низком ярусе партитуры возникает рокошущий и сумрачный тембровый комплекс, составленный шестью контрабасами (каждый с самостоятельной линией) *con sord.* и контрафаготом. Этот тембр подготавливает вступление солиста — также в его самом низком «рычащем» регистре.

Характерно, что возникающие тембровые комплексы «имитируют» манеру звукообразования солиста — звук (*arco*), взятый на виолончели, начинается с *crescendo* после атаки, затем идет зона вибрации, после этого — окончание звучания с его «отзвуками». По этому же принципу организованы и начальные оркестровые звучности: *crescendo* от *ppp* к самой яркой зоне (тембр контрафагота) и затухание (поочередное снятие). При этом фактурно имитируется и вибрато — разноритмическое (комплементарное) движение контрабасовых линий создает ощущение постоянной внутренней «жизни» тембрового комплекса, неравномерной внутренней пульсации.

В процессе развертывания солист продолжает занимать лидирующие позиции: вслед за переходом виолончели в средний и высокий регистр изменяется и оркестровое звучание — поочередно вступают виолончели, альты, скрипки, постепенно подключаются деревянные духовые. Общее направление движения из низкого регистра в верхний приводит к просветлению и в оркестровой ткани. Характерно, что «спутниками» виолончели в этом фрагменте становятся тембры солирующих деревянных духовых (альтовая флейта, гобой д'амур, кларнет пикколо) и

тромбона *con sord.* в его верхнем регистре. Благодаря прозрачности фактуры, составленной из отдельных, словно «парящих» в пространстве линий (голоса регистрово отделены друг от друга), возникает мягкая прозрачная звучность. Добавление к этому ансамблю солирующих скрипки и альты придает еще большую лиричность и проникновенность.

Обусловленность тембрового звучания оркестра особенностями тембра и звукоизвлечения солиста сохраняется на протяжении всего концерта. Так, начало среднего раздела (т. 85, *Animato*) связано с изменением типа звукоизвлечения у солиста: вместо *arco* появляются *staccato*, *pizzicato*, *tremolo*. Оркестр сразу же «реагирует» на эти изменения: «кантиленные» линии сменяются ударами, у струнных возникают рикошеты. Трансформируется и тип мелодики: вместо плавного секундового скольжения возникают широкие ходы-выкрики

(саксофоны и кларнет пикколо), аккорды-удары у труб и одного из тромбонов.

Возвращаясь к мысли Ю. Холопова и В. Ценовой о том, что «почти на равных правах с солистом концертируют гобой д'амур, альтовая флейта, вибрафон и электрогитара» [6, с. 100], необходимо отметить, что при всей важности драматургической роли перечисленных инструментов все же они не могут сравниться с солистом по выполняемой функции. Являясь неперенными «спутниками» солирующей виолончели в лирических эпизодах концерта, составляя многочисленные контрапункты, деревянные духовые, вибрафон и электрогитара остаются пассивными в отношении управления драматургическим процессом. Ведущую роль здесь играет солист (протагонист, по меткому определению этих же авторов), на мельчайшие «движения» которого (изменение способа звукоизвлечения, артикуляции, динамики) «реагирует» весь оркестр****.

Lento

Flauto alto in Sol
 Oboe d'amore in La
 Clarinetto piccolo in Mi^b
 Saxofono alto in Mi^b I/II
 Saxofono tenore in Si^b I/II
 Saxofono baritono in Mi^b
 Contrafagotto
 7
 2
 3
 Contrabasso
 4
 5
 6

Пример 2. Э. Денисов. Концерт для виолончели с оркестром (тт. 1–3)

I

II

III

IV

Trombe in Do

Пример 3. Э. Денисов. Концерт для фортепиано с оркестром, I часть (тт. 1–2)

Еще более наглядным примером проникновения принципов работы с электронным звуком в произведение академической направленности представляется Концерт для фортепиано с оркестром (1975).

Уже начальные такты концерта (соло четырех труб in C) дают первый пример динамической и тембровой «имитации» фортепианного звука средствами оркестра (пример 3).

Момент вступления этого фактурного блока подобен «удару» при атаке, о котором шла речь в статье Э. Денисова. Далее идет оркестровое подобие зоны затухания, с характерной для фортепиано вибрацией и «секундовым трением» в аккордах и кластерах, после чего звучание затихает (окончание второго такта). Такое фактурное изложение фактически копирует графическое изображение звука фортепиано, приведенное Э. Денисовым в статье.

Окончание I части концерта дает «инверсию», т. е. воспроизведение от начала к концу: сначала поочередно и в тихой динамике (*ppp*, *pp*) вступают кларнеты и струнные, затем с присоединением новых линий происходит увеличение плотности звучания, усиление динамической составляющей (вместо затухания звука идет его нарастание). Завершается этот процесс «ударом» тембра медных духовых (4 трубы и 4 тромбона) с резким «обрывом» звучности на динамике *ff*. Еще один нюанс, способствующий эффекту «прокручивания» звука в обратном направлении, — это вос-

ходящее *glissando* струнной группы в сочетании с *crescendo* от *ppp* до *ff*. Такая инверсия в конце создает своего рода «обрамление» части, образуя зеркальное завершение.

Необходимо отметить также, что способы взаимодействия солиста с оркестром в фортепианном концерте расширены: классический, по существу, принцип противопоставления солирующего инструмента оркестру претворен по-новому, с характерным для автора особенным слышанием тембра. Традиционная для этого жанра диалогичность осуществляется не столько на уровне тематизма, сколько на уровне фактуры и тембра. Так, «ударность», присущая фортепиано, подчеркивается литаврами, составляющими контрапункт солисту. Характерно, что композитор использует схожие типы мелодического движения (широкие чередующиеся разнонаправленные скачки) у солиста и у литавр, выявляя, таким образом, схожую природу звукоизвлечения инструментов (ударную), но показывая разность самих тембров. Подобное «тембровое имитирование» характерных фортепианных звучностей встречается и у других участников концерта. Противопоставление с том-томами и литаврами выявляет «колокольность», «звонность» тембра фортепиано, а возникающий в I части после каденции (ремарка *staccatissimo*) его диалог с трубами (дополнительную «колкость», резкость их тембру придает применение сурдин), а затем и с присоединяющимися к диалогу тромбонами раскрывает

новые грани в способах взаимодействия солиста с оркестром *****.

Метод имитирования оркестром характерных звучностей солирующего инструмента продолжается и в остальных частях цикла. Начало III части при помощи оркестровых средств воспроизводит эффект задержки аккордового комплекса на педали (пример 4): трубы дают «основной» тембр (*ff*), а вступающие на их последних звуках деревянные духовые (2 флейты, 2 гобоя и 2 кларнета) воспроизводят «отзвук» (*pp*), остающийся от аккорда при нажатии педали. При этом второй комплекс («педаль») немного расширяет вниз диапазон кластера, прозвучавшего у труб, что еще более усиливает эффект «расплывшейся» звучности.

Agitato molto \downarrow ca. 80

The image shows a musical score for three woodwind parts (Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II) and four trumpet parts (I, II, III, IV). The woodwinds play a sustained chord marked *pp*. The trumpets play a rhythmic pattern marked *ff* with various articulations and slurs. The tempo is marked *Agitato molto* and the time signature is \downarrow ca. 80.

Пример 4. Э. Денисов. Концерт для фортепиано с оркестром, III часть (тт. 1–2)

Принцип «состязательности», соревнования, свободной диалогической игры «спонтанных музыкальных жестов с сильным элементом импровизации» [4, с. 159], воплощенный в Концерте для фортепиано с

оркестром, не характерен для концертов Э. Денисова. «Фортепианный концерт — единственный у Денисова, сохраняющий традиционную специфику жанра. Он в полном смысле слова концертен», — отмечают Ю. Холопов и В. Ценова [6, с. 101]. Новое слышание звука, т. е. восприятие его как материала, материи, из которой можно «кроить», «вырезать», которую можно «переворачивать» как по вертикали, так и по горизонтали (ракоход), позволяет открыть новые для этого жанра горизонты, характеризующиеся активной работой с тембром и звуком.

Поиски путей обновления концертного жанра, протекавшие у Э. Денисова в стороне от внешней виртуозности, привели к нахождению новых принципов организации формы и драматургии цикла, среди которых одним из важнейших является упоминавшаяся выше «тембровая имитация». Этот метод основан на выявлении в тембре солирующего инструмента каких-либо характерных черт звучания, специфических приемов игры, традиционных фактурных формул и «воспроизведение» их в оркестровой ткани. Так, струнные смычковые инструменты обладают двумя основными способами звукоизвлечения — при помощи смычка (*arco*) и щипком (*pizzicato*). Именно этот принцип ложится в основу композиционного строения Концерта для виолончели с оркестром: средняя часть одночастного цикла противопоставлена крайним разделам за счет смены способа звукоизвлечения солиста с *arco* на *pizzicato*, повлекшей за собой и перемены в оркестровой ткани.

Аналогичный принцип, но теперь уже тембрового выделения целой части цикла, лежит в основе Концерта для альты с оркестром. После медленной II части, построенной на *legato* солиста и оркестра, возникают колкие, острые звучности III части (своего рода скерцо), обусловленные сменой способа звукоизвлечения солиста с *arco* на *pizzicato*.

Использование приема «отражений» в Концерте для альта с оркестром достигает поразительных по изобретательности и композиторскому мастерству высот. Так в I части появляется эпизод, в котором происходит «диалог» между солистом и тарелками: короткие фразы солиста звучат на фоне постоянного тремоло ударного инструмента, а в паузах возникают динамические «волны» тарелок, такие же как и у солиста (пример 5). Возникает имитация, только не тематическая, как в традиционном концерте, а динамическая. Дополнительным фактором, позволяющим показать этот «диалог», является то, что тремоло тарелок удивительным образом сочетается с тембром альта: благодаря использованию коротких длительностей и тихой динамики альт лишается характерной певучести и вибрато, вместо которых остается некоторая характерная «шероховатость» звучания.

Далее эту «динамическую игру» с солистом продолжают группы первых и вто-

рых скрипок (*divisi*), флейты с кларнетами, арфа с челестой и т. д.

Выделение выигранных для данного инструмента звучаний и приемов игры и «имитирование» их в оркестровой ткани становится основополагающим методом в Концерте для кларнета с оркестром: гаммообразные пассажи и трели не только звучат у солиста, но и наполняют собой всю оркестровую ткань. Даже вибрафон введен в оркестр не случайно — вибрирующий «след» от звука дополняет картину с преобладанием вибрирующе-тремолирующих звучностей. Как уже отмечалось, в Концерте для фортепиано с оркестром, на первый план выводится ударная природа этого инструмента. Не менее эффектен с этой точки зрения и Концерт для флейты с оркестром: его окончание, основанное на *glissando* флейты и *glissando* квартетными флажолетами струнных, позволяет прийти к некоему тембровому «единству», подводит итог взаимодействию солиста с оркестром.

The image shows a page of musical notation for the first part of the Concerto for Viola and Orchestra by E. Denisov, measures 165-168. The score is arranged in four systems. The first system (measures 165-166) features the P-tto sosp. and V-la sola parts. The P-tto sosp. part has a dynamic marking of *pp* and a time signature of 7:8. The V-la sola part has a dynamic marking of *pp* and a time signature of 9:8. The second system (measures 167-168) features the P-tto sosp. and V-la sola parts. The P-tto sosp. part has a dynamic marking of *pp* and a time signature of 9:8. The V-la sola part has a dynamic marking of *pp* and a time signature of 5:4. The third system (measures 165-168) features the V-ni I div. in 2 and V-ni II div. in 2 parts. The V-ni I div. in 2 part has a dynamic marking of *ppp* and a time signature of 5:4. The V-ni II div. in 2 part has a dynamic marking of *ppp* and a time signature of 5:4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 5. Э. Денисов. Концерт для альта с оркестром, I часть (тт. 165–168)

Таким образом, прием «тембровой имитации» позволил композитору открыть новые перспективы в развитии концертного жанра. Возможно именно этим объясняется интерес композитора к концерту, не угасавший до конца его жизни *****.

«Игра», взаимодействие солиста и оркестра так или иначе присутствует в каждом произведении концертного жанра Э. Денисова. Однако этот диалог осуществляется на уровне тембра и его составляющих (фактуры, артикуляции, динамики и т. д.): выявляются особенности звучания солиста

(и оркестра!) через постановку их в близкие фактурные условия. Композитор мастерски находит схожие звучания совершенно разных инструментов и тембров (и в этом выражается его способность услышать общее в разном), таких как тремоло литавр и трель кларнета, флажолет струнных и флажолет флейты, *pizzicato* виолончели и репетиции деревянных духовых. Находя в каждом концерте уникальные приемы, Э. Денисов открывает новые перспективы в развитии концертного жанра в XX и теперь уже в XXI в.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Э. Денисовым написано более 20 концертов. Спектр инструментов, выступающих в них в роли солиста, необычайно широк: виолончель, фортепиано, флейта, скрипка, гобой, альт, кларнет, гитара. Кроме того, в своем творчестве композитор обращается и к двойному концерту. К числу произведений, написанных для двух солистов, относятся Концерт для флейты и гобоя с оркестром, Концерт для фагота и виолончели с оркестром, Концерт для флейты и арфы с оркестром, Концерт для флейты и кларнета с оркестром. К концертному жанру примыкают также Партита для скрипки с оркестром, вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром («*Tod ist ein langer Schlaf*»), камерная музыка для альты, клавирина и струнных, «*Narru end*» для двух скрипок, виолончели, контрабаса и струнных, пять каприсов Паганини для скрипки и струнных.

** Эксперименты в области электронного и «конкретного» звука были характерны для 50–60-х гг. XX столетия: в 1942 г. П. Шеффер создает Studio d'Essay при французском радио «Radiodiffusion Française» (впоследствии Radio Television Franchise (RTF)), в 1955 г. возникает экспериментальная «Студия музыкальной фонологии» (Studio di Fonologia Musicale) Л. Берио, в 1967 — Московская студия электронной музыки Евгения Мурзина. Таким образом, искания Э. Денисова проходили в русле общемировых тенденций того времени.

*** Протагонист — в древнегреческом театре — первый из трех актеров, исполнитель главных ролей [5, с. 403].

**** Новый подход к солисту, к проблеме концертирования позволяет исследователям говорить о коренном преобразовании концертного жанра в творчестве Э. Денисова и о создании нового его типа — современного лирического концерта [6].

***** Стоит отметить, что во многих своих сочинениях Э. Денисов усиливает «ударность» не только фортепиано (что ранее имело место в творчестве Б. Бартока, И. Стравинского и др.), но и редко до этого выступавших в таком «амплуа» арфы, гитары и даже некоторых духовых. В отношении же ударных инструментов композитор действует противоположным образом, насыщая их партии линейными ходами и раскрывая «мелодическую» сторону этих инструментов, ослабляя, таким образом, их «ударность».

***** Последним сочинением Э. Денисова стал Концерт для флейты и кларнета с оркестром (1996).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бараи Е. В.* Тема катастрофы в поздних концертах Денисова // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996): Материалы научной конференции / Научные труды Московской гос. консерватории. Сб. 23. — М., 1999. С. 88–95.
2. *Денисов Э.* Музыка и машины // Денисов Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники. — М.: Сов. композитор, 1986. С. 149–162.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

3. *Денисов Э.* Музыка и машины // Художественное и научное творчество / Под ред. Б. С. Мейлаха. — Л.: Наука, 1972. С. 286–301.
4. *Орлов Г.* Древо музыки. 2-е изд., испр. — СПб.: Композитор, 2005.
5. Словарь иностранных слов. 15-е изд., испр. — М.: Русский язык, 1988.
6. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. — М.: Композитор, 1993.

REFERENCES

1. *Barash E. V.* Tema katastrofy v pozdних koncertah Denisova // Prostranstvo JEdisona Denisova. K 70-letiju so dnja rozhdenija (1929–1996): Materialy nauchnoj konferencii / Nauchnye trudy Moskovskoj gos. konservatorii. Sb. 23. — М., 1999. S. 88–95.
2. *Denisov JE.* Muzyka i mashiny // Denisov JE. Sovremennaja muzyka i problemy kompozitorskoj tehniki. — М.: Sov. kompozitor, 1986. S. 149–162.
3. *Denisov JE.* Muzyka i mashiny // Hudozhestvennoe i nauchnoe tvorchestvo / Pod red. B. S. Mejlaha. — L.: Nauka, 1972. S. 286–301.
4. *Orlov G.* Drevo muzyki. 2-е изд., испр. — СПб.: Композитор, 2005.
5. Slovar' inostrannyh slov. Izd. 15-е, ispr. — М.: Russkij jazyk, 1988.
6. *Holopov JU., Cenova V.* JEdison Denisov. — М.: Kompozitor, 1993.