

## НОВАЦИЯ – ИНТУИЦИЯ – СМЫСЛ: «МАЯТНИК ФУКО» ДЛЯ АНСАМБЛЯ ВЛАДИМИРА ТАРНОПОЛЬСКОГО

Валентина ХОЛОПОВА (Россия)

Владимир Тарнопольский – одна из самых ярких фигур среди российских и мировых композиторов его поколения. Также и его эстетическое мышление о современной музыке, эрудиция и прямо-таки страсть беспокойства о судьбах российского музыкального творчества привлекают внимание композиторов, музыковедов, педагогов, – всех, кого волнует нынешняя музыкальная жизнь. Задачей данной статьи является анализ одного из показательнейших его инструментальных сочинений. Впечатляющий в художественном отношении, этотopus произвольно ставит множество вопросов: связь с творческими течениями конца 20 - нач. 21 веков, принадлежность русской музыке, сплетение современных техник композиции, оригинальность замысла, особость драматургии, соотношение записанного и слышимого, ratio и intuitio, содержательный смысл всего музыкального материала.

«Маятник Фуко» для большого ансамбля В.Тарнопольского написан в 2004 году, посвящен известнейшему в мире коллективу «Шенберг-ансамбль», который впервые исполнил его под

управлением дирижера Тон де Леув в знаменитом амстердамском зале Концертгебау в том же 2004 году. Название сразу же адресует нас к заглавию романа Умберто Эко «Маятник Фуко». И имеет смысл коснуться самого этого маятника. Изобрел его французский физик и астроном Жан Бернар Леон Фуко, который впервые продемонстрировал его в 1851 году в парижском Пантеоне, подтвердив идею Коперника о вращении земли вокруг своей оси. Это был металлический шар, подвешенный на тросе, который двигался в одной плоскости, но делал смещающиеся отметки на песчаной площадке внизу, и эти смещения были результатом вращения земли. В 20 веке такие маятники разной величины были установлены в разных странах, в том числе в Исаакиевском соборе в Ленинграде-Петербурге, с 1931 года, с антирелигиозными целями. Самой завораживающей была система отклонений при регулярном движении. Ее-то со всеми математическими подробностями, от которых веет фаталистической мистикой космоса, и описывает У.Эко в начале своего романа.

Не программное ли, не сюжетное ли сочинение создано Тарнопольским? Но здесь мы наталкиваемся на практически антисюжетный принцип, исповедуемый этим композитором. Он считает, что в нынешнем музыкальном произведении не должно быть *рассказа* – ни литературного, ни сакрального, этот подход давно исчерпан. Логика должна диктоваться только самой музыкой. Даже когда он пишет оперу, такую как «Время, которое выходит из берегов», по «Трем сестрам» Чехова, то избегает обычного постановочного действия, его анимирует. Примечательно и название оперы – оно открыто говорит о нежелании автора следовать традиционной временной поступательности в сценической и музыкальной драматургии.

И тем не менее, название пьесы Тарнопольского – не внешнее по отношению к музыке. Заметим, что новейшие композиторы (скажем, начала 2000-х годов) вообще стремятся дать каждому произведению какое-то индивидуальное наименование. Оставление только одного жанра – симфония, квартет, квинтет – видится чрезмерно академичным. Когда-то Р.Шуман считал полезным выставлять названия произведений, чтобы они направляли внимание слушателей в русло мысли композитора, вместо их собственных произвольных фантазий. Но там были и программность, и образительность, часто вполне жизненная реальность. У новейших же авторов – это главным образом индивидуальная идея сочинения, подчас глубоко зашифрованная, субъективная, даже абстрактная.

От «Маятника» Эко к «Маятнику» Тарнопольского можно видеть целый ряд протянутых нитей. Композитор вводит в партитуру равномерное щелканье метронома – это довольно явный символ и даже изображение автоматического хода маятника. В произведении есть эпизод с множественной полиритмией голосов – он может ассоциироваться с той множественно разрисованной площадкой смещений на градусы, которая составляет суть физического и математического опыта. Важна и космически-мистическая сторона как самого маятника, так и его описания у Эко. Ведь речь идет об астрономии, устройстве мира, вселенной. И первый звуковой образ в сочинении Тарнопольского – это словно удар гигантских, космических часов или колокола, выходящий из берегов земного течения событий. В нем – таинственность, загадочность, надчеловечность и неопределенность равномерности/неравномерности. А психологию тайн и загадок в этой музыке можно связать с идеей заговоров (о ней говорит композитор), которая проходит в сюжете Эко и символически переплетается с логикой движения маятника Фуко.

Говоря о первооснове музыки сегодня, Тарнопольский постоянно выделяет ЗВУК. И ему чрезвычайно созвучными стали идеи французских композиторов – Жерара Гризе, Тристана Мюроя и др. – о спектральном методе сочинения музыки. И в самом деле: когда стало казаться, что линия музыкальных новаций путем движения по обертоновой вертикали вверх уже полностью исчерпана, вдруг открылся плодотворный параллельный канал – и в связи со все тем же обертоновым спектром. Тарнопольский стал горячим сторонником спектрального метода, утверждая, что

ему доступны абсолютно все образные задачи /1/. Заметим, что привлекла его именно та линия в новейшей музыке, которая устремлена к естественным корням музыки, к ее природной основе.

Еще одно немаловажное свойство личного отношения к творчеству у данного композитора – ставка на интуицию. Когда его спрашивают о процессе сочинения им музыки, он отвечает: беру дыхание – и сочиняю. Ответ, конечно, уклончивый: ведь он – основательный знаток современных композиторов мира, часто – первопроходец для России (взять хотя бы тех же спектралистов). И добавляет: конечно, техника важна.

Но вот о чем следует, наконец, поговорить. Техника – это, прежде всего, теоретические знания о структуре сочинения. И их вырастили в истории музыки – целые Гималаи. Но, при этом, надо спросить – а знает ли теория о музыке все, что нужно для ее сочинения? И тем более, о современной, пост-тональной музыке? Убеждена, что не знает даже многого главного, и не только о современной, но и о классической музыке. Сошлюсь на один опыт – попытку искусственно создавать мелодии. В России (еще в СССР) такой задаче много лет посвятил Р.Х.Зарипов, математик, работавший на ЭВМ, предшественнике компьютера, учившийся в музыкальной школе по виолончели. Он поставил себе целью создать такую музыку, хотя бы мелодию, которую мог бы сочинить и член Союза композиторов. Зарипов синтезировал решительно все существовавшие тогда музыкальные теории, включая учения о ладотональности, гармонических функциях, метроритмике, масштабно-тематических структурах, мелодической линии с ее волнами, вершинами, кульминациями. Результат получился удручающим: мелодии были «топорны», угловаты, странны. Даже в лучшие из них, при полнейшей правильности структур и ладовых разрешений, вызывают смех своей «бесслухостью». Вывод Зарипова оказался совсем в другом аспекте: мелодии классического типа лучше всего создаются (возможно интуитивно) на основе ранее существовавших целостных мелодий. За 20 век он не брался.

Тарнопольский считает себя убежденным интуитивистом. А как же иначе? Ведь если классическую мелодию в 8 тактов без интуиции сочинить нельзя, то большую новаторскую композицию, чтобы она была бы «коммуникабельной» и донесла свой смысл, – и подавно. Поразительная скорость, с которой сочинялись музыкальные шедевры, как, например, «Пиковая дама» П.Чайковского, – результат не только виртуознейшего мастерства, но и сильнейшей интуиции. Одно из «пиковых» сочинений Р.Щедрина – литургия «Запечатленный ангел», и композитор рассказывал, что он писал партитуру словно под «диктовку» какого-то голоса. Что это за голос? Что такое вообще интуиция композитора? На этот вопрос никакая музыкальная теория ответа не дала. Но есть попытки приближения к нему в связи с проблемой врожденных способностей. Лингвист Н.Хомский даже построил теорию «генеративной (врожденной) грамматики» вербального языка. А психологи Ф.Лердал и Р.Джакедоф уже давно «транспонировали» его теорию на музыку в работе «Генеративная теория тональности» (1996). Но на интуицию не может не влиять воспитание (с раннего детства), образование

и приобретенные, как результат, собственные навыки. Таким образом, интуиция музыканта представляется сложным комплексом, синтезирующим врожденные данные со спрессованным опытом (коллективным и личным). И интуиция такой структуры не может не быть весьма мощным «руководителем» композитора.

В связи с движущими силами творчества нельзя обойти и подвижной диалектики: общее знание и личное открытие. Пытливость музыкальных ученых, способность слышимое (для себя) превращать в знакомое (для всех) позволяет им распознавать в логике музыкального произведения даже то, о чем сочинитель теоретически не думал и вносил интуитивно. Например, С.Губайдулина была очень удивлена наблюдением над ее мелодикой, сделанным музыковедом А.Кудряшовым, - об особой роли хода на сексту. Есть еще сопряженность самого феномена творчества с двумя явлениями - индивидуальностью и новизной (эвристикой): индивидуальное - это всегда исторически новое (разработка этого вопроса сделана в моей книге «Музыка как вид искусства», в п. «Индивидуальность и эвристика» главы 9) /2/. В результате того, что теоретическое знание хочет понять индивидуальное и сделать его всеобщим, а создающий произведение хочет уйти от всеобщего, чтобы все время сохраняя лично-индивидуальное, идет закономерная «гонка»: как только теория раскрывает механизм сочинения, сочинитель уходит на незанятые позиции. И ведет его к открытиям во многом собственная художественная интуиция. В этом смысле ставку на интуицию делает и Тарнопольский.

Перейдем к рассмотрению музыкальной композиции «Маятника Фуко» Тарнопольского, с ее индивидуально-новыми, эвристическими особенностями.

Восхищаясь свежими возможностями спектрального метода, Тарнопольский использовал его для «Маятника Фуко», но весьма по-своему. Он не стал опираться на тот аккорд - мажорное трезвучие с добавлением высоких обертонов, который выстроил Гризе, - чтобы не получилось повторения. И вообще не стал высвечивать трезвучие как архитрадиционную гармонию, сразу рушащую стилистику. Когда я показала ему в нотах *до-ми-соль* в соседних тактах, он воскликнул - немедленно переделаю партитуру! Но те ноты вовсе не делали погоды в полном комплексе. Тарнопольский сочинил свой центральный элемент, в котором мажорные трезвучия соединялись в соотношении тритона, с добавлением интервала м.2.

Стремясь к незанятым площадям, автор основал композицию на такой идее, которая еще не была где-либо задействована, - на преобразовании многозвучной темброгармонической вертикали в ритмическую горизонталь. Кажется, что это совсем несоприкасающиеся ипостаси - и в этом дерзновенность замысла. Как дерзновенен и сам маятник Фуко.

Идея названного контраста реализована в выборе формы этого одночастного произведения длительностью в 24 мин. Здесь два крупных раздела: первый (А) исходит из темброгармонической вертикали, второй (Б) - из щелканья ритма у солирующего метронома. При общей сквозной форме, Тарнопольский считает нужным использовать принцип репризности - более явно в местном плане,

во внутреннем строении А и Б, и более завуалировано, воспроизведя некоторые элементы темы А в конце Б. Наиболее общая схема формы «Маятника Фуко» такова:

А				Б		
a	b	a/b		c	d	c(a)

Индивидуальность произведения связана и с инструментальным составом. То, что Тарнопольскому посчастливилось предназначить свое сочинение «Шенберг-ансамблю», уже увело его от академичности симфонического оркестра и предопределило решение сложнейших ансамблевых задач. Присутствуют классические струнные и деревянные. Но в тембровой краске необычно участие, помимо названного метронома, также баяна и аккордеона, с их возможностями фактурно плотной аккордики. Гитара с венгерскими цимбалами и арфой, с их открыто вибрирующими струнами, приносят, наоборот, сравнительно зонный, растекающийся, звенящий звук. И массу оттенков сообщает целый «оркестр» ударных, с разнохарактерностью высотно-точных и высотно-неопределенных инструментов.

Проследим последовательное развертывание «Маятника Фуко».

Психология восприятия музыкального произведения требует, чтобы начало (импульс) приносило его запоминание - и с ним будет сверяться вся дальнейшая перцепция. Тарнопольский придумывает ярчайший импульс этого его сочинения. Он внезапен, оригинален, не похож на какие-либо другие начала в современной музыке, по образу - определен, но не изобразителен, и своеобразен по эмоции. Это и есть тот удар как бы «вселенского колокола», который выводим из идеи постижения тайн вселенной, приносимого маятником Фуко. По эмоции он содержит величественность с оттенком некоторого страха.

При этом композитор вовсе не использует традиционных оркестровых колоколов, а сам «удар» составляет из диссонансирующего аккорда струнных, «россыпи» звуков гитары-арфы-цимбал и - что здесь важно - удара там-тама. Оригинальности аккорда, как и всего звукового письма Тарнопольского, способствует тонкая полифония громкостной динамики по вертикали:

гетерофонная россыпь гитары-арфы-цимбал *crescendo*, аккорд струнных (расслоенный на *saltando* и *legato*) *diminuendo*, там-там с небольшой волной нарастания-спада. ПРИМЕР 1 /с.1/

10 таких «ударов» составляют костяк формы раздела Аа. По времени (ритмически) их периодичность неравномерна, а фактурно составные пласти горизонтально сдвигаются относительно друг друга и варьируются. Так формируется чрезвычайно своеобразная главная тема произведения - тембро-гармоническая и ритмическая, но не мелодическая.

Четко продумана гармония темы. Исходя из спектральных установок на трезвучие, Тарнопольский их использует, но так, чтобы не было ни малейших намеков на традиционализм: трезвучие g-h-d сочетается с тритоновым *des-f-as*, добавляет звук b, чтобы отчетливо прозвучала м.2 b-h (см. ПРИМЕР 1). Конструктивными интервалами становятся квинты

(кварты) и тритоны. Тем самым гармония подключается к достижениям позднего Скрябина и раннего Стравинского. Гармонический комплекс т.1 становится «центральным элементом» (термин Ю.Холопова) в гармонии произведения. Его особенность - эмансипированный диссонанс (термин А.Шенберга), но с консонирующими составными (преломление спектрализма Ж.Гризе и др.). На протяжении 10 «ударов» он варьируется, ни разу не возвращаясь к исходному положению: 2-й удар - обращение, в басу as, 3-й удар и дальнейшие - различные перегруппировки квинт (кварт) и тритонов. Важно подчеркивание у верхних струнных острой м.2 (или б.2-м.2).

В том же экспозиционном разделе Аа Тарнопольский вводит еще одну тему - субтему, контрапунктическую тему. Она настолько необычна, что представляется первым таким случаем в новейшей русской музыке. Сущность ее - асинхронный контрапункт волн-дыханий громкостной динамики. Поскольку в главной теме между ударами делаются паузы, то постепенно они начинают заполняться неким фоном, растущим в тему. Эта тема - не мелодическая, не гармоническая, не ритмическая, она, видимо, контрапунктически-громкостная, или имитационно-громкостная, то есть совершенно новая с точки зрения видов тематизма. Необычность ее эффекта проистекает из того, что появление, начало каждой волны-дыхания происходит очень тихо, незаметно на фоне других голосов, а слышимой она становится в своем продолжении, нарастании (потом спаде) и на динамической вершине. Вот эти крепнущие, умножающиеся голоса, неизвестно откуда взявшиеся, и производят совершенно необычное впечатление. Также и в партитуре: протянутые однозвучия на-глаз кажутся какими-то гармоническими педалями, и тематизма там «как бы нет». Композитор же очень основательно работает с этими «дыханиями». Он строит из однозвучных динамических волн развитую многоголосную полифоническую форму. У одних лишь духовых (от т.9 до т.35):

один голос,  
двухголосная имитация,  
трехголосная имитация,  
четыреголосная имитация,  
шестиголосная имитация.

При этом начала и концы имитаций начинают сливаться, другие голоса ансамбля также принимают форму дыхания-волны, в результате чего образуется невиданная полифония неких асинхронных движущихся энергий, захватывающих все партитурное пространство (т.38-45):

ПРИМЕР 2 /т.38-45/

Кажется, что эта асинхронность становится спонтанной. Но нет: каждый звук вступает ровно по половинным длительностям и упорядочивается этой ритмической равномерностью.

Необычен эмоционально-выразительный эффект такой музыкальной ткани. Нарастания-спады подобны живому человеческому дыханию, и их звучание вызывает готовый человеческий отклик. Но включение таких тембров, как тромбон, валторна, баскларнет, выводят за пределы человеческого.

Следует дальше, будем помнить о задаче композитора в этой пьесе плавно перевести музыку от тембра к ритму. Раздел Аб (т.55) начинается с

появления чисто ритмических элементов - равномерных повторов на м.2. Интервал м.2 нам хорошо помнится от звуков h-b в начале Аа. На фоне асинхронной полифонии «дыханий» теперь развертывается причудливая полифоническая форма ритмов - в разных ритмических делениях, с уменьшением длительностей, наконец, с асимметричными, аperiodичными имитациями ритмо-мотивов с нарастанием числа голосов - от 1 вступления до 11 (в т.143-151). Их выразительность, с импульсом тревожности, имеет легкую аллюзию - на азбуку Морзе или какие-то таинственные сигналы издалека. В контрапункте пластов (термин В.Протопопова) соединяются два рода неустойчивости: асимметрия «дыханий» и асимметрия ритмо-имитаций. Таким напряжением композитор отмечает конец середины (Ab), соблюдая стройность формы.

В местной репризе (А а/б, т.152) композитор и возвращает первоначальный «удар» главной темы, и дополняет его новым развитием ритмо-мотивов. Только ли ради классической стройности формы делается реприза, тем более что весь материал неклассичен? Здесь вспомним об избегании Тарнопольским принципа рассказа: ведь репризы, рефрены, остинатность как раз противостоят повествовательности. Кроме того, реприза стала еще одним звеном в логическом движении формы от вертикали к горизонтали. Здесь «удар» ритмизовался - в «шлейфе» появились ритмы по 6 длительностей в каждом из 12 «ударов». А ритмо-мотивы «гармонизовались» - при помощи вертикальных комплексов. Но подготовка к щелканью метронома еще требуется основательная. И эту модуляцию композитор делает, все более выводя на поверхность ритмо-мотивы и также иссушая звук - в пиццикато струнных и игре арфы, гитары и венгерских цимбал. И все же, когда во втором разделе Б появляется автоматический стук метронома, он кажется неожиданным.

Во втором крупном разделе «Маятника Фуко» Тарнопольский также наращивает полифонические соотношения материала. Теперь он достигает крайней интенсивности в полиритмии. О производности идеи временных смещений от принципа маятника Фуко уже было сказано.

Нагнетание ритмической формы в разделе Бс начинается с минимума - солирующего метронома, с его равномерными ударами четвертными (на 4/4) - и доходит до максимума - полифонии 16 разных ритмо-рисунков и ритмо-мотивов (в области т.327 и сл.). Сначала делаются элементарные деления четвертной - на-2, на-3. Но уже скоро формируется полиметрия - у разных инструментов появляются «микротакты»: s, 6/16, 7/16, 8/16, 4/4, 12/16, 9/16, 2/16. Вот пример полифонии 16 разных ритмо-рисунков (т.327-329):

ПРИМЕР 3 /с.73/т.327-329/

Мотивы повторяются остинатно, благодаря чему разрастается такое полиостинато, которое доходит до предела прослушиваемости. В какой-то момент кажется, что играет целый оркестр маятников. Композитор и исполнители демонстрируют блестящее владение труднейшим ансамблем остиinato.

Дальше музыкальное развитие идет в две различные стороны. Поскольку торжество ритма уже

состоялось, автор чувствует необходимость постепенно вводить гармонию главной темы произведения. И здесь любопытную функцию выполняют баян и аккордеон. Поскольку это гармонические, многоголосные инструменты, то еще в разделе полиостинато в их ритмо-мотивах присутствуют аккорды – с квинтами, квартами, тритонами, м.2 (см. ПРИМЕР 3). Начинается постепенный итоговый синтез материала произведения.

Но художественная мысль композитора устремляется и к новой цели. Поскольку в произведении были активно задействованы гармония (также гармониембр), громкостная динамика, ритмика, то музыкальную полноту может принести еще и введение мелодии. И композитор начинает исподволь выращивать ее, применяя известный со времен Возрождения прием аддиции, которым в 20 веке системно пользовался И.Стравинский. Еще в пределах полиостинато (от т. 316 до т.352) у баскларнета, фагота и саксофонов появляются отрезки восходящей мелодии в 2,3, 4, 5,6 звуков:

T. 316 - cis- e,  
T. 326 - h-d-f,  
T.334 - h-d-f-as,  
T. 343 - cis-e-f-as-b,  
T.352 - ges-b-c-e-g-b.

И именно на мелодии, на мелодическом мотиве строится самый экспрессивный, экспансивный раздел произведения, приводящий в генеральной кульминации, – раздел Bd :

ПРИМЕР 4 т.372 – 376/.

Но мелодия, основанная на оstinato или варьируемом мотиве, имеет и огромный ритмический эффект, тем более что структуры тактов асимметричны и переменны, – 7/16, 8/16, 5/16. Музыка здесь носит лихорадочный, задыхающийся характер, доходя в кульминации до крайности этого состояния. В этот эмоциональный мелодико-ритмический водоворот вовлекается и гармония, с полнозвучными диссонансами. По ритмической работе с краткими мелодическими попевками вкупе со сплошным диссонированием вертикалей и общему характеру кульминационной экзальтации раздел Bd перекликается с финалом «Весны священной» И.Стравинского, уводя от каких-либо аллюзий на У.Эко.

Согласно не сюжетной, а психологической логике, после такого экстатического подъема и кульминации должен последовать постепенный спад. Здесь он выражается в опадании материала, развеивании его как бы некими «ветрами» быстрых фактурных пассажей. Пока не вступит снова сухой ритм бесстрастного метронома (т.527), возвращающего к идее неуклонного хода маятника (местная реприза раздела Б).

К этому моменту заканчивается и еще один сквозной ритмический процесс произведения – постепенное ускорение движения. Начало (главная тема) имело самые большие длительности – каждый «удар» длился 3, 4 или 5 условных тактов. В местной репризе (A a/b) те же «удары» занимали 1-1,5 такта. Удары метронома в начале второго крупного раздела (Б) шли четверными долями. Ритмическое полиостинато двигалось от восьмых долей к шестнадцатым, в задыхающемся мелодическом оstinato твердой счетной единицей стала одна

шестнадцатая. В кульминационном переломе появились тридцать вторые, а следовавшие затем пассажи-«ветры», до которых мы сейчас дошли, достигли скорости секстолей тридцать вторых. Составные же для этих пассажей быстрые «шестерки» длительностей первоначально были заложены в самом первом «ударе» произведения – в «шлейфе» гитары, арфы и цымбал. И в этом сквозном ритмическом движении 24-минутного произведения сказывается психологический закон музыкального восприятия – рост заинтересованности через подъем внутренней активности слушающего.

Остается дорисовать логику окончания произведения. Как мы заметили, Тарнопольский мастерски умеет проводить длинные, постепенные горизонтальные продвижения своего музыкального материала – будь то нарастание асинхронных «дыханий», развитие ритмического полиостинато или выращивание мелодии приемом аддиции. На протяжении контрастного второго раздела Б, для достижения органики целого, он продлевает долгое рассредоточение главной темы из раздела А. Начальный аккорд-удар включает диссонантную гармонию, сам «удар» фактурной вертикали, тембр там-тама и «шлейф» коротких пассажей. В разделе Б многозвучные диссонансы сопровождают всё ритмическое полиостинато – в партиях баяна и аккордеона, не делая его «голым», не превращая в индонезийский гамелан. В мелодическом полиостинато диссонансами гармонизируется каждый звук мелодии! А на фоне всего этого лихорадочного «задыхания» подстегивающее и с нарастанием звучат резкие «удары» фактурно-гармонических вертикалей. Там-там вступает в кульминационной точке, а потом отмечает полет длинных пассажей-«вихрей» и конечное оstinato секстолей мотивов в высочайшей позиции. Осталось уяснить лишь роль «шлейфа» из быстрых «шестерок» длительностей. Им-то композитор и находит место в окончании произведения – в тех секстолях в высочайшей позиции у струнных, которые только что упомянуты (от т.527). Кода не отмечена какой-либо резкой гранью, она – как и всё движение материала, – рассредоточена, вытекает из спада после кульминации. На фоне этого спада возникает реприза щелчков метронома (т.527). И последнее, что слышно в произведении, – это тихий всплеск секстолей у струнных в высочайшем регистре. ПРИМЕР 5 т.539-543/.

Итак, отказавшись от драматургии рассказа, повествования, Тарнопольский в своем «Маятнике Фуко» построил произведение как ряд образов-состояний, движущихся по психологическим законам активизации внутреннего состояния (и слушателя, и исполнителя, и, конечно, самого автора). В образах надо отметить ту особенность, что они и не абстрактны, и не «реалистичны» в смысле какой-либо иллюстративности. Они – аллюзийны, и в этом их большое художественное достоинство. В музыке не изображаются ни ход маятника, ни сюжетные линии романа Эко, но аллюзии на космическое, таинственное, неуловимое, может быть, сверхчеловеческое, возносят содержание этой музыки на уровень пласта искусства самого высокого ранга. Аллюзийны образы и в их повороте к чисто человеческому: есть и страх, и экстаз, и «дыхания», и «задыхания», и автоматическая «бесчувственность».

Но эти эмоциональные «характеры» выходят за пределы той эстетики «подражания», мимесиса, которая господствовала в музыке в течение 17 – 19 веков, они не являются у композитора 21 века целью создания музыки. Но то, что они здесь присутствуют, вносит в музыку живящую жизненность, делают ее желанной для общения человека с искусством.

Композитор находит гармоничный баланс между предметом аллюзий – как внешним космическим, так и внутренним психологическим – и собственно музыкальными веками. Он вплывает силы всех трех великих стихий музыки – гармонии, ритма и мелодии. Возвращение гармонии особенно радует, потому что в сонорике, сонористике, даже в тотальном 12-звучии внутренняя высотная дифференциация на тоны утрачивается. Здесь же, при исходном спектральном методе, не только возвращается «манкость» гармонических полнозвучий, но в вертикалях просвечивают консонансы – в качестве составных элементов – а они и придают созвучиям отсвет благозвучия и приятности. При этом полностью отсутствуют принципы додекафонии, с ее непреложностью использования 12 неповторяющихся звуков, избеганием квинт и трезвучий. А звуковысотная централизация создается при помощи «центрального элемента», имеющего тематическое значение, – главного аккорда с его обращениями, транспозициями и пермутациями. Мощно использован также ритм, включая темпоритм. Мы говорили о последовательном ускорении движения от начала к концу, чем проникнута вся пьеса. Виртуозно найдены сочетания регулярности и нерегулярности, или ритмической симметрии и асимметрии, которые не укладываются в свойства классического метра и классической тактовой системы. Богатые резервы ритма найдены в двух видах оstinato – ритмическом полиостинато и мелодическом оstinato. Использована и мелодика, в то время как многие

новейшие композиции демонстрируют принципиальную амелодичность.

С позиции трех сторон музыкального содержания – эмоциональной, изобразительной и символической – в «Маятнике Фуко» Тарнопольского присутствуют все три. Об эмоциональной мы говорили в связи с оттенком страха и величественности в первом аккорде-ударе, лихорадочном напряжении перед кульминацией и т.д. Изобразительность была охарактеризована как тонко-аллюзийная: «удар» некоего несуществующего космического колокола, ориентация на «дыхание» в асинхронных имитациях совсем неголосового материала. Символика идет от названия произведения, от введения метронома. Таким образом, в музыке представлена полнота всех содержательных сторон, и в произведении нет ни одного такта, который был бы только акустически-звуковым, а не музыкальным явлением.

Немаловажный вопрос – русская ли это музыка, имеет ли новаторское произведение начала 21 века какие-либо национальные свойства? Косвенным свидетельством принадлежности к русской традиции может быть как раз та полная трехсторонность содержания, о которой только что было сказано. Ведь важна и яркая, впечатляющая эмоциональность произведения, и та тончайшая аллюзийность на внешний мир и внутренний мир человека с добавлением символических ассоциаций, дающих простор воображению, что делает ту же эмоциональность более «предметной» и глубокой. Но есть и более очевидная связь с русской традицией. Ведь «Маятник Фуко», с его многозвучным, многозначительным центральным комплексом, начинается в ауре «Прометей» Скрябина, а при подходе к кульминации, с оstinato варьируемых асимметричных мотивов, вступает в аuru «Весны священной» Стравинского. То есть, видна не просто связь с русской музыкой, а – с горными вершинами русской музыкальной культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. О теории Гризе и спектральном методе см.: Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке //Муз.академия. 2000. №4;Соколов А.С.

Спектральный метод //Теория современной композиции. М.,2005. Глава 18.

2. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., СПб, 2000.

Публикация : журнал "Научный вестник Московской консерватории", 2011 №4. С. 160-174.

**Andante assai**

1

Guitar: a little amplified, near the soundboard, *quasi f*, articulate 5, l.v.

Harp: *quasi f*, ord.

Cimbalom: a little amplified, *mf*, articulate 5, l.v.

Percussion I: T-tam, *pp*

Violin I: salt. very fast, slight tone, a lot of noise, *f*, *slow gliss.*, *pp*

Violin II: salt. very fast, slight tone, a lot of noise, *f*, *slow gliss.*, *pp*

Viola: *p*

Violoncello: *p*

Contrabass: *p*

2 **senza misura**

Ob.: *pp*

Cl. I: *p*, *quasi f*

B. Cl.: *pp*, *quasi f*

T. Sax.: *pp*, *mf*

Bsn.: *pp*, *pp*, *quasi f*

Hn.: *pp*, *mf*

Tbn.: *pp*, *mf*

Perc. 1: Plate Bells, *pp*

Perc. 2: Cymb. on Timp., *mp*, *mf*, *gliss.*, *gliss.*, l.v.

Bayan: *pp*

Accord.: *p*, *mf*

Vln. I: SP, ORD, *quasi f*

Vln. II: *pp*, *p*, *quasi f*, SP, PST

Vla.: *pp*, PST

Vc.: PST

3

Ob.  
Cl. I  
B. Cl.  
T. Sax.  
Bsn.  
Tpt.  
Gtr.  
Hp.  
Cym.  
Perc. I  
Wood blocks  
Bayan  
Accord.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

4

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cl. 1  
Cl. 2  
S. Sax.  
Bsn.  
Hn.  
Tpt.  
Tbn.  
con sord.  
ff

5

Metronome

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.