

## В.Г.ТАРНОПОЛЬСКИЙ ПОСЛЕ “КАССАНДРЫ”

Светлана САВЕНКО (Россия)

Поворотным пунктом в композиторской эволюции Владимира Тарнопольского стала законченная в 1991 году пьеса *Кассандра* для большого камерного ансамбля. В ней Тарнопольский нашел *свой звук*, его физиологию и философию – «свою музыку». Плоды этого открытия питают его творчество по сию пору.

Сущность его заключается в том, что на месте строго дифференцированных высотных, ритмических и тембровых характеристик возникает звуковая зона с зыбкими, размытыми внутренними градациями, где двенадцатитоновая шкала расширена в сторону микроинтервалики, в свою очередь плавно пере-

ходящей в шумы<sup>1</sup>. Высотность и сонорность здесь не просто два качества звука, существующие в известной степени сепаратно, хотя и взаимодействующие друг с другом. В *Кассандре*, как и в более поздней музыке Тарнопольского они находятся в пределах единой шкалы, допускающей принципиально бесконечное разнообразие звучаний. Однако сама шкала далеко не произвольна, поскольку она сочиняется как тематический материал произведения, который либо постепенно формируется и затем распадается, либо существует как некая данность, подвергающаяся затем аналитическому «исследованию». Звук уже не

используется в готовом виде, в каждом опусе он создается заново.

В таком строительстве звука высотный параметр оказывается лишь одним, и отнюдь не главным его измерением. Тарнопольский вообще полагает, что «звуковысотная сторона сильно преувеличена и в композиторской практике, и в науке. Полезно прийти к звуку с другой стороны – со стороны Ксенакиса, Айвза. Главное в сочинении – суметь достичь ощущения звукового потока, войти в него. Каждый инструмент что-то вносит в этот поток». Электроника, по мнению Тарнопольского, может сыграть здесь важную, но вспомогательную роль. «Как в натуральной ткани, где 10 процентов искусственного волокна»<sup>2</sup>. Серийный метод – вещь тоже существенная, однако «лучше пройти ее по касательной. Важно вовремя уйти с этой орбиты»<sup>3</sup>.

Подобные свойства музыкальной материи наблюдаются, естественно, не только у Тарнопольского. Среди наиболее близких композиторских фигур сам он называет Лучано Берно, Клауса Хубера, Хайнца Холлигера; к этому перечню можно добавить и более близкого хронологически Беата Фуррера. В философском плане идея шкалы, зоны, пришедшая на смену четкой структурности элементов, подразумевает недиалектическую размытость представлений о мире. Вместо закреплённой иерархии – уходящий в бесконечность спектр значений. Здесь уместно вспомнить некоторые аналогичные явления из других сфер искусства и духовной деятельности. Например, преодоление границы между предметным и беспредметным в живописи, архитектурные композиции, трактованные как часть ландшафта (а не просто вписанные в пейзаж), или – совсем из другой области – представления о варианте, вероятностном характере исторического процесса, понятого как цепь равно-великих возможностей: осуществившаяся возможность лишь постфактум осознается как закономерность.

Однако «строительство звука», как и любой другой принцип сочинения, может остаться сугубо умозрительной идеей, если его не наполнить музыкальным смыслом. В *Кассандре* опасения подобного рода не могут даже возникнуть. Тончайшая звуковая изобретательность служит в пьесе материализации яркой драматургической идеи.

*Кассандра* воплотила состояние смятения, тревожного ожидания катастрофы, окрасившего в зловещие тона начало последнего десятилетия XX века. Пьеса создавалась летом 1991 года, и автор склонен истолковывать ее как пророчество августовского путча<sup>4</sup>. «Конечно, что-то висело в воздухе. Хотя название пьесы я дал несколько позже. Я искал название типа «Предчувствие гражданской войны», и т.п., более банальное, и мне оставалось до конца пьесы совсем немного, когда это название подсказала мне моя супруга. Оказалось, что карта легла в масть»<sup>5</sup>.

*Кассандру*, однако, трудно отнести к программной музыке в точном смысле слова. Ее «сюжет» основывается на чистых музыкальных законах и, разумеется, далек от всякой литературной описательности.

«Что меня интересовало в этой музыке? Формирование каких-то целостных объектов из звуковых элементарных частиц, типа кварков. Крупные образования, полученные таким образом, все время разрушаются. Это очень простая методика –

повторение каких-то элементов с накоплением изменений, подобно генетической мутации, ведущей к гибели. Как только ты их создаешь, они уже начинают распадаться. Вся *Кассандра*, собственно, это несколько стадий одного и того же процесса, где постепенно происходит формирование то квазиэлектронных звучаний, то очень прямой лапидарной вертикали, и их распад»<sup>6</sup>.

Драматургическая идея, о которой говорит композитор, связана с процессом свободного роста музыкальной материи, где центральным элементом – и в чисто конструктивном, и в драматургическом смысле – оказывается лейтаккорд пьесы («прямая лапидарная вертикаль»). В сущности, это ее тема, и вся «Кассандра» представляет собой вариации на аккорд.

Он формируется в результате длительного процесса накопления тонов и шумов, очерчивающего звуковую зону (окончательно в цифре 7 партитуры). Ее верхняя граница определена почти сразу ( $f^3$ ), но разрастание в сторону нижнего регистра происходит постепенно, не прямолинейным путем, вовлекая широкий спектр тончайших призвуков и шумов. Сам аккорд суммарно представляет собой широко расположенное одиннадцатизвучие<sup>7</sup> (отсутствует звук  $a$ , который появится в первой вариации цифра 8). Конструктивным интервалом аккорда является малая нона ( $C-des, f-fis^1, b-h^1, des^1-d^2, es^1-e^2, e^1-f^2$ )<sup>8</sup>. При этом в *Кассандре* нет серийности, ни звуковысотной, ни какой-либо иной, нет и признаков строгого рационального расчета. На первый взгляд, Тарнопольский возвращается к технике свободной атональности, тем более что в пьесе ощущаются вполне явные следы Klangfarbenmelodie Арнольда Шёнберга. Однако зона изменчивых «плывущих» качеств, созданная композитором, не способна вместиться в рамки рациональной системы со строго рассчитанными характеристиками. Естественным объединяющим фактором становится обертоновый спектр с его практически бесконечными акустическими возможностями. Лейтаккорд имеет мягкий quasi-обертоновый характер – это новый род консонирующего созвучия, выстроенного индивидуальным способом.

Тематическое качество аккорда связано не только и не столько с его звуковысотностью, сколько с тембротактурным и динамическим его обликом. В его окраске подчеркнута семантика тревожной колокольности, почти набатное звучание<sup>9</sup> завораживающе красивое, как бывает прекрасно грозное явление стихии.

Части аккорда и его производные образуют мелодические мотивы, артикулируемые как вдох выдох, микроламенто, знакомого по более ранним произведениям Тарнопольского. «Поверх» вариаций выстраивается «форма катастрофы», образованная двумя крупными волнами нарастания. Первая из них ведет к появлению аккорда и по достижении кульминации уходит к торможению и ритмическому распаду. Вторая, напротив, оформляется в остинатную зону сомнамбулическое кружение (tempo di valso), перезвон сумасшедших курантов, то ли из Лигети, то ли из Мусоргского (скорее всего из обоих) – образ времени, вышедшего из берегов, если вспомнить будущую оперу Тарнопольского.

Род звучаний, найденных в *Кассандре*, композитор определяет посредством понятия «новая эвфония»,

т.е. новое благозвучие, не порывающее с прошлым в агрессивной форме, но, в то же время, способное принципиально расширить музыкальный словарь. Именно такой род новаторства предпочитает Тарнопольский, подчеркивая, что хочет быть связанным с традицией Новой музыки в ее сущностных, главных проявлениях, т.е., с духом времени, Zeitgeist: «Я хочу быть новым, но не хочу быть маргиналом. Я не хочу шипеть на скрипках, кричать, стучать ногами – и этим ограничиться»<sup>10</sup>.

Следующий после *Кассандры* вариант сонорной композиции (Klangfarbenkomposition) Тарнопольский создал в пьесе *Дыхание исчерпанного времени* (*Der Atem der erschöpften Zeit*), написанной для большого симфонического оркестра четверного состава (при шести валторнах), включающего два синтезатора, две электрогитары и шесть партий ударных.

Звуковые идеи, найденные в *Кассандре*, достигают в *Дыхании...* нового уровня. Речь идет не просто об умножении приемов и способов письма, естественном в условиях крупного оркестрового аппарата<sup>11</sup>. При всем чисто звуковым сходстве двух опусов в симфонической пьесе присутствует композиционная идея, принципиально отличающаяся от нарративной «Кассандры» с ее «формой катастрофы». Смысл «Дыхания исчерпанного времени» точно передает название пьесы. Это действительно дыхание звуковой материи, живой, но существующей вне человека, олицетворяющей некую космическую субстанцию – музыкальную метафору вселенной. Композитор сравнивает ее с Солярисом – образом романа Станислава Лема и, в особенности, фильма Андрея Тарковского. Вся пьеса, по словам автора, основывается на бесконечном волнообразном ритме подъёмов и спадов, включающем разные состояния звуковой материи – ее зарождение, пульсацию, кристаллизацию, рассеяние и новое рождение. Процесс этот протекает одновременно, но совпадая в различных тембро-фактурных слоях. Он не имеет выраженной цели, и пьесе можно было бы без колебаний отнести к роду статических композиций, если бы не ее завершение. Гигантское нарастание и катастрофический обрыв слышатся как метафора последнего вдоха – выдоха, образ, концентрирующий смысл всего сочинения.

Классические прототипы *Дыхания исчерпанного времени* кажутся очевидными – это оркестровые пьесы Вареза, Ксенакиса и Лигети. Однако для Тарнопольского они скорее отправные точки на собственном пути. Его письмо может показаться не столь строгим и структурно чистым, зато в нем есть живое разнообразие и непредсказуемость, звуки растут и ветвятся согласно прихотливой логике органического явления. По-новому вспоминается опыт «культурологических» опусов Тарнопольского, очевидно, освободивший композитора от пуризма любого рода.

Так, он не колеблется расширить возможности Klangfarbenkomposition в сторону экспрессивной мелодики, естественно возникающей как часть тоношумового спектра (это было уже и в *Кассандре*). Вокально-речевая экспрессия извлекается не только из обычных в этой роли струнных, но добывается также в нетрадиционных звучаниях ударных инструментов: таковы любимые композитором звуки, издаваемые смычком по краю маримбы или тарелки. Привычные тембры тоже с успехом служат Тарнопольскому.

Например, пульсация тембровых полей перетекает в ритмическое остинато по типу «азбуки Морзе», которое особенно выразительно звучит у гулких валторн, добавляющих в этот рисунок эффект пространственности, но не красочной, что более привычно, а экспрессивной.

Движение в обширном поле Klangfarbenkomposition естественно привело Тарнопольского к вокальным звучаниям. Человеческий голос входит в его композиции со стороны тембра, как продолжение инструментального спектра – в этом Тарнопольский солидарен со многими своими коллегами. Однако этим он не ограничивается. Звук Тарнопольский вообще не склонен трактовать в чисто структурном плане, как самодовлеющий объект изобретения. Звук для него – основа целостной композиции, имеющей семантическое наполнение и определенную драматургическую логику. Поэтому ему отнюдь не безразлична та сторона вокального интонирования, в которой воплощается смысл слова.

В некоторых случаях литературное содержание даже выступает на первый план. Такой характер имеет циклическое сочинение на стихи Владимира Маяковского *Бруклинский мост, или Мои открытия Америки* образец музыкального соцарта, направления, пережившего в 1980-е годы свой недолгий расцвет (прежде всего в изобразительных искусствах). Другой подобный пример – пьеса *Welt voll Irrsinn* (*Полный безумия мир*) на стихи немецкого художника и поэта-дадаиста Курта Швиттерса, интерпретированные в публицистической, плакатной манере. В заключающей цикл части *Banalitäten aus dem Chinesischen (a la Mao-Ze-Dung)* (*Банальности из китайского (в духе Маодзе-дун)*) врываются звуки улицы, стадионных митингов с захлебывающимися криками очередного диктатора, покрываемыми аплодисментами ошарашенной толпы (здесь использована фонограмма, в духе конкретной музыки). Для автора всё это резонировало не столько с Китаем, сколько с Россией 1993 года (дата завершения сочинения).

Совсем иной облик имеет опус под названием *Сцены из действительной жизни* (*Szenen aus dem wirklichen Leben*, 1995) для сопрано, флейты, валторны и фортепиано на стихи современного австрийского поэта Эрнста Яндля (Jandl). Текст имеет некоторое родство со стихами Курта Швиттерса и вообще с дадаистской поэтикой. Приемственность особенно ощущается в крайних частях: это «грамматическая поэзия», как бы упражнение на спряжение глаголов (I) и на варьирование существительных в числе и роде (IV). Третья построена на абсурдных гибридах, полученных из частей случайных слов, вторая, в отличие от остальных, заключает философский афоризм, выраженный в безупречной смысловой форме. Однако и в остальных частях семантика отнюдь не уничтожена и даже парадоксально акцентирована в процессе остраивающих манипуляций.

При этом как раз во второй части музыкальная интерпретация максимально вуалирует текст, дробя его и превращая в почти чистый фонетический элемент, сонорное облако, где голос полностью сливается с инструментальным звучанием. Вокальная партия «встроена» в инструментальную композицию и в нечетных частях цикла, но иным способом. Инструменты и голос откликаются друг на друга как гротескное эхо. Кроме того, временами всплывают

почти барочные риторические фигуры и аффекты, рудименты романтической патетики, скороговорка-сecco и т.п. – всё это иронически абстрагировано от «смысла» словесных конструкций. В третьей части, где в интонирование текста включаются также инструменталисты, обыгрываются различные речевые маски: вокзальные объявления, шепот партизан-заговорщиков, лирическая кантилена.

В *Сценах из действительной жизни* музыканты ведут себя как персонажи инструментального театра, не говоря уже о солистке, в партии которой постоянно меняются интонационные амплуа. Здесь нетрудно увидеть зерно настоящего спектакля. И театр не заставил себя долго ждать.

В 1999 году состоялась премьера оперы Тарнопольского *Wenn die Zeit über die Ufer tritt* (Когда время выходит из берегов, или Три времени-сестры) написанной по заказу Мюнхенской биеннале. Заказ на нее композитор получил от Ханса Вернера Хенце (Henze) после исполнения оркестровой пьесы *Дыхание исчерпанного времени*, очень живо принятой на фестивале. В качестве литературной основы Хенце предложил Тарнопольскому пьесу Антона Чехова. Очевидно, ему хотелось получить оперу русского композитора на русский сюжет, то есть обладающую преимуществами аутентичного продукта, при этом на материале, хорошо известном в Германии.

Однако то, что получилось у Тарнопольского, трудно определить как традиционную оперу, основанную на определенном драматургическом источнике. Сам автор подчеркивает свою нелюбовь к подобному типу музыкального спектакля так называемой литературной опере. Тарнопольский считает ее «достоинством истории», пригодным лишь для массовых жанров вроде мюзикла или оперетты<sup>12</sup>. То, что осталось в его опере от Чехова (либреттист Ральф Гюнтер Моннау) – это стремительно убывающая от первой к третьей картине материя слов, бегло намеченные персонажи и атмосфера всеобщего разлада и утраты коммуникации. Осколки чеховских текстов образуют основу некоей субстанции из фраз, слов, фонем и шумов, аналогичную музыкальной ткани, с ее тончайшими градациями разнообразных звуковых элементов.

Наиболее близка Чехову первая картина, где присутствуют три героини по имени Ольга, Маша и Ирина и намеком воспроизводится начальная коллизия «Трех сестер»: «сегодня воскресенье», в дом постепенно собираются гости. Однако во второй картине та же схема воспроизводится уже в ином ключе, жестче и динамичнее, в третьем же от нее остаются лишь руины. Лирическое тепло, тенью присутствовавшее в первой картине, полностью выветривается, уступая место холодным интеллектуальным спорам об искусстве, но и они в конце концов вытесняются всепоглощающей мыслью о смерти. Разрушительный процесс символизирует утрата персонажами собственных имен: во второй картине они обозначены инициалами, в третьей номерами. Меняется и характер вокального интонирования. Кантиленное пение модулирует в *Sprechstimme* (вторая картина) и, наконец, деградирует в разорванные фонемы, хрипы и судорожные горловые выдохи (финал).

Вариативность прокручивающейся трижды сценической ситуации подчеркнута ключевыми словами *amor – ars mors* (любовь искусство смерть). Каждое

из них образует смысловой и конструктивный итог сцены, акцентированный приемом словесно-музыкального *ostinato*. Фонетическая модуляция от первого латинского слова к третьему становится метафорой безнадежной однородности бытия, устремленного к смерти.

Время в опере почти единственный рудимент сюжета в обычном понимании этого слова. Три картины отнесены соответственно к трем *finis de siècle* – XIX, XX и XXI веков, однако «всё остается тем же – в прошлом, настоящем и будущем проблемы не изменяются»<sup>13</sup>. Время – постоянная тема реплик, тоже, по сути, никуда не ведущих и лишь варьирующих одни и те же смыслы. Сопоставление трех эпох, с одной стороны, резко обозначает сдвиги во времени, с другой же – подчеркивает иллюзорность его течения, не несущего качественных изменений. Положить предел дурной бесконечности может только выход за границы человеческого существования: в основу финальной сцены положен текст предсмертного обращения к человечеству членом религиозной секты Sun Gate, «который, вопреки очевидной невозможности, поразительно совпадает с сентенциями некоторых чеховских героев»<sup>14</sup>.

Время, вышедшее из берегов, действительно находится в центре оперы Тарнопольского. Но не только в сюжетном и символическом значении – время становится самой музыкальной субстанцией, обретая вид живой изменчивой звуковой материи, способной, совсем по Эйнштейну, сжиматься и растягиваться, затвердевать в жестком пульсе остинатных рисунков и растекаться в звуковых полях, то прозрачно-сквозистых, то плотных, подобно субстанции сверхтяжелой звезды. Жизнь музыкальной материи определяет драматургию оперы, отнюдь не статичную, но, напротив, по-своему захватывающую. В ней есть и резкие контрасты и тончайшие переходы, преодолевающие границы между разными типами звучаний. Вокальное интонирование сближено с инструментальным, причем взаимным образом. Так, особую роль «посредника» между двумя сферами играет струнное трио, сопутствующее трем женским голосам, поющим исключительно в ансамбле. Сам выбор вокальных участников (два сопрано, высокое и драматическое, меццо-сопрано, контратенор, тенор, баритон и бас) обусловлен не столько сценическими амплуа, сколько чисто музыкальными основаниями. Семь голосов образуют полный тесситурный «аккорд» и вместе с 35 дифференцированными инструментальными партиями формируют звуковой космос оперы.

Новизна *Wenn die Zeit...*, не подлежащая ни малейшему сомнению, обнаруживает также несомненные корни в прошлом. Такова сознательная позиция автора, как и прежде, чуждого «маргинальному» авангарду: «Всё, что не имеет традиций, всё, что абсолютно ново, заканчивается таким пластмассовым дизайном»<sup>15</sup>. По словам композитора, когда он писал *Wenn die Zeit...*, над ним витали тени двух великих русских опер – *Бориса Годунова* и *Ликовой дамы*. Но это именно тени, хотя в его опере есть и вышеупомянутые колокола-куранты, и сцена с картами, и даже слова «Три карты». Кроме того, в первой картине всплывает аллюзия на *Грезы любви* Листа, слышатся отголоски кантилены Рахманинова, маячит призрак женских ансамблей из Кавалера розы Рихарда Штрауса, во второй возникают намеки на блюзовые

гармонии и, в качестве кульминации, минималистский рэп. Однако Тарнопольский очевидным образом не желал создавать контрасты в духе полистилистики, полагая их слишком элементарными. «Я пытался найти некий *метастиль*, в звуковой магне которого любая потенциальная определенность тех или иных идиом размывалась бы сонорными волнами гармонии – тембра – шума»<sup>16</sup>. Подобно чеховскому тексту, стилистические рудименты существуют в опере не сами по себе, а как первичные атомарные структуры музыкальной материи, способные к трансформациям и качественным изменениям. Так, например, постепенно рассеивается ассоциативный спектр колокольных звучаний, столь богатый и многозначный в первой картине: во второй они теряют определенность благодаря эффекту как бы замедленного эхо, а к концу оперы, по словам автора, «колокола» превращаются в «пронзительный металлический скрежет».

Почти сразу после премьеры *Wenn die Zeit...* Тарнопольский заявил о намерении писать следующую оперу – настолько притягательным показался ему жанр, открывший такие богатые творческие возможности. Но прежде чем новый театральный замысел обрел определенность, Тарнопольский обратился к другим проектам. Осенью 2001 года он закончил пьесу *Чевенгур* для голоса и инструментального ансамбля сочинение для концертной эстрады, однако с признаками настоящего драматического действия, разыгрываемого в сфере исключительно звуковых событий.

«Чевенгур» – название романа-антиутопии Андрея Платонова, великого писателя, который как никто другой сумел выразить экзистенциальный смысл катаклизмов, пережитых Россией в XX столетии. В сочинениях Платонова исторические события воспринимаются как глобальная катастрофа, чреватая перерождением самой человеческой природы. Сознание индивидуума словно утрачивает ощущение самого себя, растворяясь в окружающем мире и уравниваясь с бессловесными тварями и неодушевленными предметами. Инструментом этого перерождения становится слово. У Платонова слово лишено личностной окраски и культурно-исторического контекста, оно произносится как будто впервые, человеком «без души и имущества, готового на всё, но не на прошлое»<sup>17</sup>. Музыкальная интерпретация платоновской прозы создает для композитора специфические трудности, и не случайно попытки в этом направлении появились лишь в последние годы<sup>18</sup>.

Как и в опере, Тарнопольский избегает в *Чевенгуре* нарративной логики, не следуя сюжету какого-либо произведения Платонова<sup>19</sup>. Два прозаических фрагмента объединяет мотив движения перемещения в бесконечном пространстве «юго-восточных степей Советского Союза». Движение это как будто имеет цель, однако на деле онтологически бессмысленно. Квазинаивный реализм платоновского абсурда сам по себе действует ошеломляюще: казалось бы, достаточно внятно произнести текст, и сильнейший эффект композиции обеспечен. Но Тарнопольский идет по другому пути – не тавтологии, а контрапункта. Он анатомирует само слово, расчленяя его на фонетические единицы и объединяя вокальное

и инструментальное интонирование в единую тембровую шкалу. Внутри этой шкалы действует тщательно разработанная система тембровых модуляций; по словам автора, ему было важно, чтобы «инструменты говорили, а голос играл. Когда вокалистка говорит «с-нова», «с» за ней повторяет скрипка (*glissando tonlos*), «ва» передается засурдиненному тромбону, и т.д. Каждое слово обособляется, и его музыка приобретает собственный вес»<sup>20</sup>.

Подобная техника не редкость в наше время, и если бы композитор ограничился только ею, то, при всем его мастерстве, сочинение выглядело бы несколько однолинейным по сравнению с бездонной глубиной платоновской прозы. Но, акцентируя фонетику слова, Тарнопольский не уничтожает его семантику. Он создает в самой музыкальной ткани бессловесные эквиваленты платоновских образов. Так, вышеупомянутый мотив абсурдного движения в финальном разделе порождает звуковое видение чуда индустрии – паровоза, у Платонова всегда подобного живому существу. Тарнопольский выходит здесь за пределы буквального содержания пьесы (в использованных им фрагментах паровоз не упоминается), но зато верно следует духу платоновского сюрреализма, вырастающего на почве достовернейшего жизнеподобия. Лязг и скрежет поезда времен разрухи сопровождается хриплую заунывную песню – «такую поют на всех бесчисленных русских войнах, от гражданской до Чечни, само имя которой мистически «предсказано» платоновским Чевенгуром»<sup>21</sup>. Солдатская песня кажется фольклорной цитатой, совершенно чуждой диссонантно-сонорной среде пьесы. Но на самом деле она из нее выросла. Пение *senza vibrato*, на хриплом выдохе, уходящее в шепот, родственно тембрике предшествующих разделов сольной партии; широкие скачки голоса и инструментов тоже с самого начала неоднократно звучат в пьесе<sup>22</sup>. Однако подобные резкие регистровые броски встречаются и в русском фольклоре, причем в таких контрастных жанрах как плач и частушка. Парадоксальные сближения вообще характерны для стиля *Чевенгура*. Многоликим «персонажем» предстает, например, баян. С одной стороны, он источник сугубо тембровых эффектов, с другой – средство почти конкретной звукоизобразительности и, наконец, с третьей стороны – «народный инструмент», согласно традиционной российской номенклатуре<sup>23</sup>. Симпатия к тембру баяна не исчезнет у Тарнопольского и позднее: в *Маятнике Фуко* (о нем речь впереди) ансамбль баяна и аккордеона становится заметной деталью тембровой палитры.

После *Чевенгура* Тарнопольский с некоторым перерывом написал две оркестровые пьесы, обе по заказу именитых коллективов. Первая из них предназначалась для ансамбля *InterContemporain* для концерта «Виртуозность в музыке»: по словам Тарнопольского, его попросили написать максимально сложное технически произведение. Импульсом для него послужил один из Трансцендентных этюдов для фортепиано Листа, отсюда же заимствовано и название пьесы. Концертный этюд для оркестра *Feux follets* (*Блуждающие огни*, 2003) «задуман как одна из четырех частей Концерта для оркестра, посвященного четырем первичным стихиям – огню, воздуху, воде и земле»<sup>24</sup>. Условия заказа предполагали обращение к

симфоническому оркестру, хотя и не такому большому, как в *Дыхании исчерпанного времени*, «всего лишь» парного состава, и композитор блестяще воспользовался открывшимися перед ним возможностями.

Как и подобает этуду, на первом плане здесь фигуративный материал и остигатные паттерны самых разнообразных видов и очертаний. Письмо почти везде довольно плотное, что не мешает пьесе лететь в головокружительном темпе. Каждая из оркестровых групп имеет, как правило, единый фактурный рисунок, но звуковысотность отдельных линий слегка отличается друг от друга. Их микрополифоническая «сумма» создает сонорные сгущения различной конфигурации. При этом композитор предпочитает не смешивать, а сопоставлять чистые тембры оркестровых групп. Его *Feux follets* очевидно наследуют традиции звуковой живописи, прежде всего французской – легкие намеки на нее кажутся в пьесе вполне сознательными. Но стихия огня у Тарнопольского далеко превосходит безобидные фейерверки прошлых времен: огонь в его пьесе не просто сверкает и искрится, но временами бушует, словно вселенский пожар.

Другая инструментальная пьеса была написана по заказу голландского Schönberg Ensemble – для большого камерного состава, любимого Тарнопольским со времен *Кассандры*<sup>25</sup>. Пьеса называется *Foucault's Pendulum* (*Маятник Фуко*, 2004); название ассоциируется в первую очередь с известным романом Умберто Эко.

Согласно автору, «маятник символизирует бинарные оппозиции мироздания, и эта идея лежит в основе сочинения. В пьесе сопоставляются два различных типа музыки, музыка-дыхание и музыка-механизм и, соответственно, два типа времени – континуально-волнообразное и равномерно-механическое. Дыхание персонифицирует здесь «человеческое», механистическое же связано с идеей осуждения»<sup>26</sup>. Итак, «герой» произведения – время, как это было в опере *Когда время выходит из берегов*. Преемственность подчеркнута заметной деталью: подобно опере, «тема времени» ассоциируется с тембром цимбал, главным в лейтмотиве первого раздела пьесы<sup>27</sup>. Лейтмотив повторяется многократно с постепенно накапливающимися изменениями, вплоть до мощной кульминационной зоны – «дыхание времени» мало-помалу «выходит из берегов»<sup>28</sup>. Затем в пульсе этого «человеческого» маятника, в его иррегулярных качаниях постепенно проступает другой, правильный ритм, материализующийся сначала в острых репетиционных фигурах (pizz. струнных и щипки арфы), а потом в щелканье метронома, который является здесь равноправным «инструментом» ансамбля<sup>29</sup>. Начинается второй раздел сочинения. В его основе действительно лежит правильное «механическое» движение, материализованное в остигатных мотивах, точно вписывающихся в метрическую сетку. Но смысл музыки этим далеко не исчерпывается. Наряду с первичной регулярностью с самого начала возникают элементы, расшатывающие «правильные» трех-четвертные такты: синкопы разного рода, метрические контрапункты, приводящие к несовпадению сильных долей. Другими словами, здесь соединяются регулярные паттерны разной величины. Так, отдельные остигатные мотивы имеют четную структуру (двух- и четырехчетвертную), другие

нечетную (семичетвертную) и т.д. Маятник Фуко продолжает действовать и здесь. Иначе говоря историческими моделями этой музыки являются Джакки и Стравинский<sup>30</sup>, а не *Завод Мосолова* или токката (третья часть) Восьмой симфонии Шостаковича. Особенно настойчивыми подобные ассоциации делаются по мере кульминационного нарастания, когда регулярный метр и ритмическая полифония вытесняются акцентированными туттийными мотивами (записанными в тактах на 7/16) – они отчетливо напоминают конец *Великой священной пляски* из знаменитого балета Стравинского. Однако у Тарнопольского кульминация не обрывается, как там, а как бы разваливается и постепенно стихает, рассеиваясь вплоть до почти нематериального арпеджирования струнных. Тут и вступает вновь метроном, равнодушный свидетель разыгравшихся событий. Бинарная оппозиция, в сущности, оказалась преодоленной в процессе медиации (Леви-Стросс) «посредничества», в результате которого полярные качества сблизились, пройдя некий путь навстречу друг другу. Чисто музыкальное, композиторское осуществление этого «ученого» замысла получилось естественным и чрезвычайно увлекательным для слушателя.

20 сентября 2006 года в Бонне состоялась премьера нового сценического опуса Тарнопольского *Jenseits der Schatten* (*По ту сторону тени*), мультимедиа-оперы, как ее определил автор<sup>31</sup>. Она оказалась еще дальше от традиционной «сюжетной» разновидности жанра, нежели ее предшественница семилетней давности. Это было сознательным намерением автора. Тарнопольский, по его собственным словам, «пытался написать не традиционную оперу, пусть и новую по языку, а найти принципиально новые возможности музыкального театра, нащупать его собственный язык, в котором звуковое и визуальное непосредственно переходят друг в друга, минуя слово как посредника»<sup>32</sup>. Так сложилась идея синтеза искусств – иначе говоря, тотального театра, где действуют рассказчик, музыканты, певцы, танцоры, а в оформлении широко используются компьютерные технологии, создающие многоплановый визуальный ряд. Мультимедийный облик спектакля непосредственно связан с глубокой символической идеей оперы.

Основные мотивы созданного композитором сценария *Jenseits der Schatten* заимствованы из двух античных источников: это притча о пещере из *Государства* Платона и миф о происхождении живописи из тени, описанный Плинием Старшим в *Естественной истории*. По Платону, люди видят реальный мир как игру теней на стене пещеры, они всего лишь скованные узники, не способные не только выйти на свет, но даже пошевелиться. Однако любой из них считает теневое отражение истинной реальностью, и если узника освободить, то «он подумает, будто гораздо больше правды в том, что он видел раньше, чем в том, что ему показывают теперь»<sup>33</sup>. Согласно Плинию, человек обвел на стене тень уходящей возлюбленной, и так родилась живопись.

Две мифологические картины объединяет мотив *тени*, трактованный, однако, в различном значении. Для Платона тень – символ эфемерности физического мира, зыбкого и неверного отражения мира идей (эйдосов). У Плиния тень превращается в живопись – в реальность копии.

Тарнопольский придает иной смысл обоим мотивам. Если для Платона искусство всего лишь «тень тени», то в опере именно оно оказывается способным освободить узников из пещеры. И, вопреки Плинию «тень нечто большее, чем просто оптический феномен»<sup>34</sup>. Родившись как подражание, искусство развивается и расцветает подобно живому существу, символизируя творческое начало мира и экзистенциальный порыв к божественному свету. Так в опере появляется еще один мотив, тоже античного происхождения – орфическая идея всемогущества искусства. Но воспринята она в ином, модернизированном варианте, ключ к которому композитор дает, вводя в оперу фрагмент сочинения Фридриха Ницше «По ту сторону добра и зла». В спектакле его произносит рассказчик-Платон перед финальной седьмой картиной. Сам финал<sup>35</sup> проникнут ницшеанской атмосферой дионисийского танца, вихре которого сливаются природные стихии и человеческие искусства, чтобы в конце раствориться и исчезнуть в сиянии божественного пламени<sup>36</sup>.

Радикальное переосмысление античных прототипов сочетается в опере Тарнопольского с новым воплощением уже знакомой по *Foucault's Pendulum* бинарной оппозиции – в сущности, одной из самых архаических смысловых структур, одного из важнейших архетипов мифологического сознания. Все произведение проникнуто этой идеей, раскрывающейся в разных уровнях и в разных планах, трактованной композитором как универсальный закон природы и человеческого бытия.

Пары оппозиций в опере это, прежде всего, участники сценического действия: два вокальных трио, женское и мужское, изображающие Аллегории искусств и Узников пещеры (первые в белом, вторые в черном). Двое танцоров, Он (в черном) и Она (в белом) примыкают к этим двум группам: так возникает оппозиция музыки (пения) и пластики. Белое и черное воплощают противопоставление Света и Тьмы. Далее в мультимедийном пространстве оперы возникают оппозиции Свет – Звук, Видимое – Слышимое, Тень – Эхо. Само звуковое решение подчинено идее антифона: оркестровый состав разделен на два ансамбля, расположенных на балконах справа и слева от зрителя (дирижер находится в центре зала).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> При отсутствии алегории: нотный текст точно фиксирован.

<sup>2</sup> В «Кассандре» использован синтезатор, но не как самостоятельный тембр, а в роли усиливающей педали. Того же принципа композитор придерживается и позднее.

<sup>3</sup> Интервью автору статьи в сентябре 1999 года.

<sup>4</sup> Напомним, что это была попытка низвержения Михаила Горбачева и реставрации коммунистического режима (19 – 21 августа 1991 г.). Следствием путча в конечном итоге стал распад СССР.

<sup>5</sup> Интервью Федору Софронову.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Он складывается из нескольких фактурных слоев.

<sup>8</sup> G и a, образующие большую секунду, дополняют аккорд до одиннадцатизвучия.

<sup>9</sup> Tutti (кроме арфы), с участием piano, vibrafono, campanelli, crotali, campane.

<sup>10</sup> Интервью автору статьи. Литературная газета, 1-7 сентября 1999. С.8.

Антифонные эффекты создают в опере самостоятельное измерение. Это не просто стереофония, способствующая более внятному звучанию сонорной партитуры. Пространство становится общей территорией для звуковых и визуальных событий, местом их пересечения и взаимодействия. Эта идея заявлена уже в первой сцене оперы, озаглавленной *Licht – Klang* (Свет – Звук)<sup>37</sup>. В сущности, это мифологема возникновения и формирования самого звука – метафора рождения мира. От первичного акустического колебания, очерчивающего тоношумовую тембровую зону – к появлению ритма – вертикали – мелодики – разветвленной сонорной ткани, охватывающей в пространстве весь спектр звучаний, достигающей кульминационной полноты и затем постепенно угасающей. В пределах всей оперы в укрупненном виде воспроизводится та же драматургическая идея. Так, вторая сцена (*Узники*) становится «местом действия» ритма и тембра, в третьей (*Три искусства*) формируется спектр вокальных звучаний, от чистой сонорности до кантилены; следующие три картины посвящены развитию и варьированию и, наконец, финальная седьмая картина представляет собой гигантскую кульминационную зону. Она берет начало от уже звучавшего материала и постепенно достигает вершинной стадии – экзистенциальной катастрофы, в результате которой звуковой космос распадается, возвращаясь в первичное аморфное состояние. Круг замыкается, но мифологическое время не знает окончательного уничтожения – торжествует идея вечного возвращения<sup>38</sup>.

Очевидно, что опера Тарнопольского имеет очень много общего с автономной, «чистой» музыкой – в сущности, она выстроена по законам симфонического жанра. Для оперы XX века этот путь, как известно, оказался одним из самых перспективных, от Берга и Шостаковича вплоть до гепталогии «Свет» Штокхаузена. Мультимедийная природа *По ту сторону тени* позволяет представить сочинение в широкой перспективе современных театральных поисков, а также предсказать, с большой степенью вероятности, их продолжение в будущем творчестве Тарнопольского.

<sup>11</sup> *Дыхание исчерпанного времени* остается пока единственным сочинением Тарнопольского для столь мощного состава.

<sup>12</sup> Интервью Марине Нестьевой. // Музыкальная академия, 2000 №2. С. 15.

<sup>13</sup> Там же. С.16.

<sup>14</sup> Там же. С.15.

<sup>15</sup> Интервью автору статьи. Литературная газета, 1-7 сентября 1999. С.8.

<sup>16</sup> Интервью Марине Нестьевой. Указ источник, с.17.

<sup>17</sup> Платонов А. Дневник. Цит. по: Литературная газета, 12.02.1992.


<sup>18</sup> Кроме опуса Тарнопольского здесь можно назвать сочинения Александра Вустина и Дмитрия Курляндского, вошедшие в концертную программу *Чевенгур* Студии новой музыки (исполнялась в Великобритании и Германии (Berliner Festwochen 2003)).

<sup>19</sup> В основу 12-минутной пьесы положены фрагменты повестей *Ювенильное море* и *Река Потудань*, а также песня

из романа *Чевенгур*. Структуру сочинения можно определить в традиционных терминах как *Durchkomponiertes Lied*, где чередование разделов определяется различными способами интонирования текста. Автор трактует форму как род мотета, основанного на имитационном принципе.

<sup>20</sup> Интервью Федору Софронову.

<sup>21</sup> Авторский комментарий. Ассонанс Чечня – Чевенгур специально подчеркнут в пьесе.

<sup>22</sup> Согласно авторскому комментарию, «все ее фрагменты скреплены помимо прочего одним принципом, везде соблюдается одинаковый звуковой графический рисунок: звук – его осцилляция (или обертон) – возвращение, это можно нарисовать примерно так: . Этот рисунок (или его инверсия) лежит в основе и горизонтали и вертикали» (из письма автору статьи).

<sup>23</sup> Остальные участники инструментального ансамбля: флейта (также альтовая и басовая), кларнет (также бас-кларнет), тромбон, ударные, скрипка, альт, виолончель и контрабас.

Кроме того, кульминационная зона усилена благодаря наложению фонограммы (голос и ударные).

<sup>24</sup> Авторский комментарий на официальном сайте композитора: [http://www.tarnopolski.ru/index\\_r.html](http://www.tarnopolski.ru/index_r.html)

<sup>25</sup> Состав: 2.1.1.BCl.Sax.1 – 1.1.1.0 – 2Perc – Pno, Hp, Cymb, Guit – Bajan, Acc – 1.1.1.1

<sup>26</sup> Авторский комментарий см. там же.

<sup>27</sup> Кроме цимбал в нем участвуют арфа и гитара, плюс «реверберация» струнных.

<sup>28</sup> Так и должно быть в пьесе, называющейся *Foucault's Pendulum*: как известно, маятник Фуко, в отличие от маятника часов движется в разных плоскостях, смещение которых соответствует вращению Земли.

<sup>29</sup> Через некоторое время метроном выключается – он вернется в последних тактах пьесы.

<sup>30</sup> Не без оттенка Луи Андриссена, *hommage* которому, как можно предположить, не могли не расслышать здесь голландские музыканты.

<sup>31</sup> Koproduktion Theater Bonn & Beethovenfest Bonn, MusikFabrik ensemble, Musikalische Leitung – Wolfgang Lischke, Konzept und Realisation – Palindrome Dance Company, Inszenierung und Choreographie – Robert Wechsler.

<sup>32</sup> *Российский музыкант* (газета Московской консерватории), №9 (1247) 2006. С.2.

<sup>33</sup> *Платон*. Государство. Кн. VII. – Платон. Сочинения в трех томах. Т.3, часть 1. М.: Мысль. 1971. С.322 (542d).

<sup>34</sup> Из авторского предисловия к партитуре оперы.

<sup>35</sup> Автор текстов финала и третьей картины Ральф Гюнтер Моннау; ему же принадлежит компиляция текстов Платона, Данте, Леонардо да Винчи и Ницше, использованных в других эпизодах оперы.

<sup>36</sup> Еще одна возможная параллель к концепции *Jenseits der Schatten – Желтый звук (Der gelbe Klang)* Василия Кандинского, с его символикой цвета – света – звука и идеей синтеза искусств – предшественника современных мультимедийных композиций.

<sup>37</sup> В боннском спектакле здесь экспонировалась тема Узников пещеры, сначала в словесной (рассказчик-Платон), затем в пластической форме. Однако музыка сцены гораздо более многозначна. В спектакле особенно вредит ей (и опере в целом) словесная роль Платона (драматический актер), введенная «очень назидательно, дидактически и безвкусно» (из письма композитора автору статьи).

<sup>38</sup> В сюжете спектакля этому соответствует мотив выхода из пещеры, который дано осуществить лишь одному из Узников – танцовщику.