

С.И. Савенко

Владимир Тарнопольский: восхождение к зрелости

В сборнике статей «Музыка России», вып. 1. Изд. дом «Композитор», Москва, 2004

В современной музыке России Владимир Тарнопольский – одна из самых заметных фигур. Яркий дебют в начале 1980-х годов положил начало интенсивной эволюции, особенно плодотворной в последнее десятилетие, когда композитор вступил в новую творческую фазу, отмеченную подлинной зрелостью и глубиной. Произведения недавних лет дают возможность говорить о Тарнопольском как о первоклассном таланте не только российского, но и европейского, а может быть, и мирового масштаба. Духовная широта и открытость, отточенность мастерской композиторской техники позволили творчеству Тарнопольского стать своего рода мостом между музыкой России и Запада. Можно сказать, что Тарнопольский встраивает новую отечественную музыку в общеевропейский контекст, помогая ей обрести новый смысл и новое самосознание. Немалое значение при этом имеет кипучая общественная деятельность композитора. Своим примером Тарнопольский опровергает ходящее мнение о чуждости настоящего художника «злобе дня», и хотя организационные проблемы подчас нещадно его донимают, отвлекая от композиторской работы, без них его жизнь, очевидно, была бы гораздо более скудной.

Владимир Григорьевич Тарнопольский родился 30 апреля 1955 года в Днепропетровске (Украина). Отец его – профессиональный музыкант, хоровой дирижер; брат получил специальное образование по классу органа. Владимир окончил в Днепропетровске музыкальное училище как пианист, тогда же начал заниматься и композицией. В 1973 году Владимир Тарнопольский поступил в Московскую консерваторию на композиторское отделение. Этому предшествовало общение с Э.В. Денисовым, к которому,

еще учась в Днепропетровске, начинающий композитор обратился за советом и поддержкой. Денисов высоко оценил дарование Тарнопольского, не изменив своего мнения и позднее, когда продолжал самым лестным образом отзываться о молодом коллеге. В консерватории Тарнопольский учился у Денисова чтению партитур и инструментовке, по специальности его профессором был Н.С. Сидельников, теоретические дисциплины он изучал у Ю.Н. Холопова. В 1978 году Тарнопольский с отличием окончил консерваторию, а два года спустя завершил образование в аспирантуре, представив для выпускного экзамена Концерт для виолончели с оркестром (1980). Еще через два года появилась Симфония (в трех частях), по сию пору единственное у Тарнопольского сочинение этого жанра. Добавив сюда более ранний Симфонический пролог (1978, дипломная работа) можно сделать обоснованный вывод о склонности молодого композитора к масштабным формам вполне традиционного для тогдашней советской музыки облика.

Из трех названных опусов автор отдает предпочтение Виолончельному концерту, произведению с удачно сложившейся концертной судьбой.

Виолончельный концерт представляет собой одночастную симфонию с солирующим инструментом – жанровую разновидность, ставшую в советской музыке почти классической. Восходящая, как известно, к творчеству Шостаковича, она была представлена к началу 1980-х годов весьма значительными образцами – концертами Б.Чайковского, Б.Тищенко, А.Шнитке, С.Губайдулиной (все с солирующими струнными, только у Губайдулиной фагот). Нелишне вспомнить здесь и «прародителя» – Скрипичный концерт А.Берга, а также Виолончельный концерт В.Лютославского, прозвучавший в СССР не без последствий для советских композиторов. Столь солидная почва делала почти неизбежной известную долю эпигонства, присутствующую в концерте Тарнопольского.

Характерно его начало – с монолога-каденции солиста, как практически во всех перечисленных образцах. Каденция оказывается интонационным «портретом героя» и одновременно источником дальнейшего развития. Вслед за экспонированием материала в сонатных соотношениях следует деформирующее развертывание, которое ведет к

кульминационной вершине и драматическому срыву. В переломный момент появляется вторая каденция; два монолога, таким образом, «держат» всю композицию, подчеркивая ее трагедийный смысл. В целом драматургия концерта достаточно традиционна, гораздо индивидуальнее получились детали. Среди них – протянутые звуки солирующего инструмента с маленькой динамической волной внутри: кристалл *lamento*, микроинтонация вздоха-стона, очень важная для будущей лексики Тарнопольского. «Своя» здесь и микрополифония, в целом лигетиевско-денисовского толка, однако мелодически более активная, не столь импрессионистски-декоративная, интонационно-насыщенная в духе нововенского экспрессионизма. Тень Берга особенно явственна в побочной партии; среди впечатляющих моментов выделяется и оригинальное завершение композиции: уход вверх, в напряженно-сияющий спектр звучаний, словно втягиваемых световым вихрем.

Виолончельный концерт обратил на себя внимание Г.Н. Рождественского, под управлением которого сочинение впервые прозвучало в 1982 году в цикле «Из истории советской музыки»¹. Премьера в Большом зале Московской консерватории, в почетном соседстве с известными именами стала большой удачей совсем еще молодого композитора. Рождественский, очевидно, не раскаялся в своем выборе, поскольку его сотрудничество с Тарнопольским получило продолжение: по инициативе маститого музыканта возникло несколько сочинений Тарнопольского 1980-х годов, в том числе и для музыкального театра.

Рождественский, несомненно, ощутил в Тарнопольском дар стилиста – хотя Виолончельный концерт давал для подобного мнения мало оснований. К середине 1980-х полистилистика еще не совсем утратила силу, по крайней мере для Рождественского она еще сохраняла свое обаяние. Так возник первый опус Тарнопольского, связанный с этим направлением: «Музыка памяти Шостаковича» для чтеца, камерного оркестра и двух магнитофонов, колаж на стихи А.Ахматовой, Дж.Паттерсона, М.Матусовского, А.Межирова (1983). Мемориальный опус был исполнен под управлением Рождественского, выступавшего также в партии чтеца.

«Музыка памяти Шостаковича» – настоящий коллаж в чистом, беспримесном виде: в нем практически нет внецитатного материала. Стихи, посвященные Шостаковичу, звучат на фоне монтажа из его собственной музыки, а также извлечений из Бетховена,

Вагнера, Чайковского и Малера – композиторов, наиболее близких Шостаковичу и им почитаемых. Приношение Шостаковичу, таким образом, превращается в *hommage* целой великой традиции. Чуткий стилистический слух Тарнопольского позволяет ему композиторски реализовать связи между материалом Шостаковича и его предшественников, представив музыку великого современника как необходимую часть европейской художественной истории. Так, он соединяет монограмму DSCN и тему судьбы из «Кольца Нибелунга» /как известно, использованную самим Шостаковичем/ – причем делает это таким образом, что вторая «досказывает» первую². На подобных, подчас весьма неожиданных интонационно-стилистических модуляциях основана вся партитура, включающая в сумме более ста цитат.

Другой опус подобного рода также возник по инициативе Г.Н. Рождественского. Озаглавленный «По прочтении музыкальных набросков Мусоргского», концерт для хора, солистов, чтеца и камерного оркестра, он был поставлен Б.А.Покровским в Камерном музыкальном театре как часть спектакля к 150-летию со дня рождения великого русского композитора (1980). Это уже не цитирование, а свободная обработка в стиле русского духовного концерта, но сопровождаемого инструментами. В заключительном разделе, основанном на незаконченном романсе Мусоргского «Злая смерть», вокальный и инструментальный пласты соединяются, образуя своего рода стилистический каданс.

Самое, пожалуй, яркое сочинение Тарнопольского «стилизаторского» рода тоже связано с музыкальным театром: это опера-пародия «Три грации» (1987 на либретто К.М. Вебера, извлеченное из его автобиографического романа «Жизнь музыканта» (1818).

Трудно сказать, почему сам Вебер не воспользовался своим блестящим материалом, и еще труднее ответить на вопрос, почему, насколько известно, ни один другой композитор не сделал этого до Тарнопольского. Три грации олицетворяют три главные разновидности современной Веберу оперы – итальянскую, французскую и немецкую романтическую. Если первые две уже имели во времена Вебера солидное прошлое, то третья сохраняла жгучую актуальность. И тут композитор-драматург разгулялся во всю, осмеяв не только современников и свои собственные, еще не написанные оперы, но и будущую историю немецкого театра до Вагнера и Орфа включительно. Достаточно вслушаться в название третьей части: «Агнесса Бернауэрин,

отечественная романтическая опера», действие которой происходит в «сердце Германии». Следуя указанному Вебером пути, Тарнопольский соединяет в третьей части чертовщину Волчьей долины и прочие гармонические таинства с бодрыми джазовыми созвучиями и синкопированными ритмами. Пространственная полифония тоже выполнена точно по веберовскому рецепту – превзойти либретто здесь было бы трудно самому рьяному авангардисту³.

Предшествующие два акта не менее изобретательны.

Колоратуры с нелепым расчленением слов, нелестные комментарии героя по адресу примадонны, мелодичное ржание в каденции вместе с валторной, «мусор» в гармонии – это сладостная Италия. Величественный шаг увертюры, то и дело спотыкающейся к ужасу дирижера, визгливый малый кларнет вместо высокой трубы, действие «от двенадцати до полудня» (классицистское единство времени), хор «мы пляшем и поем» по любому поводу – это царственная Франция. Все вместе – театр-балаган, где распоряжается Гансвурст из немецкого кукольного театра (в записи, к сожалению, не выпущенной в свет, он разговаривает голосом Г.Рождественского). Пародия, которую с изобретательностью и молодым озорством сочиняет Тарнопольский, превращается в признание в любви, ею движет не столько насмешка, сколько желание уберечь от забвения обреченные исчезнуть черты. Так три героини превращаются в трех граций – богинь красоты, изящества и радости.

Стилистические опыты 1980-х годов имели последствия и для более позднего творчества композитора, хотя в столь откровенной форме, как в «Трех грациях» или «Музыке памяти Шостаковича», они потом не встречаются. Исключением можно считать небольшую пьесу для кларнета, скрипки, альты, виолончели и фортепиано «О, Pärt – Op art» (1992), относящуюся к роду *hommage*, посвящения, воспроизводящего стилистику адресата.

Материалом десятиминутной композиции служит единственное трезвучие *c-moll*, тоны которого различными способами распределяются между инструментами при сохранении постоянной тихой динамики (*sempre pp*). Варьирование затрагивает штриховые и артикуляционные детали, но главным образом сосредоточено в сфере фактуры: отдельные тоны-точки сменяются протянутыми звуками и все более удлиняющимися мотивами, образующими вертикаль. В результате получаются темброво-фактурные вариации на трезвучие, завершающиеся контрастным звуковым «жестом»: после глубоких фермат, останавливающих течение музыки, исполнители шепотом

произносят имя Пярта, звучащее здесь подобно тихому заклинанию. Внешний вид партитуры действительно напоминает стилистику поп-арта; более того, визуальная, пластическая характерность пьесы ощущается и при слушании без нот.

«Стилизаторская» линия 1980-х годов⁴ была важна для Тарнопольского не только потому, что с ней связаны яркие достижения молодого композитора. «Стилистические задания», исходившие от Рождественского, способствовали, кроме того, творческому самоопределению Тарнопольского. Работа «по канве» в результате вызвала к жизни более свободные замыслы, материализовавшиеся в триптихе того же щедрого десятилетия – Покаянном псалме (*Psalmus poenitentialis*). Хоральной прелюдии «*Jesu, deine tiefen Wunden*» и фортепианном трио «Троїсті музики» (соответственно 1986, 1987, 1989).

Сочинения эти не образуют цикла в строгом смысле этого слова, однако их связывает единый замысел, о котором позволяет судить авторский комментарий. Тарнопольский говорит о желании написать музыку в русле трех христианских традиций – католической, протестантской и православной. Продолжая его мысль, можно определить триптих как опыт практического экуменизма. Композитор обращается к важнейшим образам и символам христианства, свободно, на своем языке претворяя присущие сакральной традиции формы и жанры. Для католической разновидности опорой становится респонсорий, для протестантской – хоральная обработка, для православной – фольклорный духовный стих в украинском варианте. Кроме этих общих жанровых ориентиров в пьесах присутствует и иного рода символика, в частности, связанная с звуковысотной организацией. Опорным тоном Псалма служит звук *es*, тональным центром – *Es-dur*: три бемоля, по замыслу автора, аллегорически изображают Троицу. В Хоральной прелюдии подобную функцию выполняет *fis*, символ креста, а в трио, выдержанном в *g-moll*, – звук *sol*, здесь не только тон, но и слово, ассоциирующееся с «солью земли» и смыслом жизни. В остальной части триптиха совершенно непохожи друг на друга, как непохожи строгое благозвучие Покаянного псалма,

театральная изобразительность Хоральной прелюдии и безбрежная, «бесформенная» квази-импровизационность трио. Может показаться, что сочинения написаны разными авторами.

Psalmus poenitentialis написан на текст 31-го псалма, положенного в основу двух разделов сочинения: собственно псалма с антифоном и арии, причем таким образом, что грань приходится на конец 5-го стиха – в нем совершается переход от покаянного сетования к упованию на милость Бога: «Но я открыл Тебе грех мой и не скрыл беззакония моего.../ и Ты снял с меня вину греха моего». Ария имеет подзаголовок «*Baptisma*», символизируя очищение души, надежду на избавление от тягот греховности и, как венец, «веселие духа»: «торжествуйте, все правые сердцем». Однако идея восхождения не находит в сочинении слишком прямого, буквального драматургического выражения. Личностная экспрессия исключена, господствует строгий, светло-возвышенный тон, хотя и оттененный некоторыми более острыми звучаниями.

Жанровое определение *Psalmus poenitentialis* как концерта для хора с солирующей скрипкой с участием органа и ударных также опирается на старинное значение слова «концерт». Ни в партии скрипки, ни у хора не наблюдается особой виртуозности, тематизм опирается на прототипы-формулы: псалмодирование, распев григорианского типа, мотив креста, кантилену ариозного типа. В соответствии с этими интонационными сферами складывается материал всей композиции: четыре тематических блока комбинируются различными, весьма затейливыми способами на основе старинного респонсорного принципа. Интерпретирован он весьма свободно, превращаясь, согласно авторскому определению, в метареспонорий, обогащенный признаками позднего полифонического мотета и зеркальной канонической конструкции. Ее идея в общих чертах состоит в том, что материал скрипичной партии последовательно отражается у хора, а во второй половине сочинения, напротив, тематизм хора переходит к солисту. В заключительном разделе полифонически объединяются все четыре тематических блока, образуя внушительную смысловую кульминацию – словно шпиль собора, постепенно выросшего перед слушателем. Архитектурные ассоциации *Psalmus poenitentialis* этим не ограничиваются, они провоцируются самим методом построения целого из повторяющихся тематических блоков, подобных архитектурным элементам, аркам и т.п.

Хоральная прелюдия «*Jesu, deine tiefen Wunden*» имеет совершенно иной облик: архитектор уступает место живописцу и скульптору, а возможно и кинорежиссеру. Здесь Тарнопольский опирается на барочную идею комментирования, однако развивает ее в сторону инструментального театра,

на его взгляд, неожиданно родственного барочной изобразительности, подчас весьма натуральной⁵. Как и Псалом, Хоральная прелюдия опирается на старинную форму, канонизированную в музыке И.С. Баха и других мастеров.

В ее основе лежит подлинный лютеранский хорал страстного содержания, из которого Тарнопольский цитирует лишь мелодию, снабжая ее собственной гармонизацией, сильно отличающейся от первоисточника. Так, в оригинале хорал гармонизирован в мажоре, у Тарнопольского – в миноре (в первой фразе h-moll). Первоначальная тональная определенность постепенно расшатывается диссонантными вкраплениями, вплоть до четвертой строки, самой острой по звучанию. «Неологизмы» гармонизации имеют при этом модально-диатоническую природу (присущие хоралу особенности голосоведения везде сохранены), и таким образом хорал словно возвращен к гипотетическому «добаховскому» звучанию, к некоему архаическому прообразу.

Хоральные фразы (в целом складывающиеся в форму бар, на которую, следовательно, опирается вся прелюдия), подобно береговым скалам, омываются волнами комментирования. Оно осуществляется двояким образом. Первый план, изобразительно-звукоподражательный, рисует пластически зримую картину шествия на Голгофу: цокот копыт, шум толпы, движущейся к месту казни, удары бича. Все это постепенно приближается к слушателю, причем приближается реально: ударники-актеры перемещаются к авансцене, вплоть до финального жеста распятия, предписанного дирижеру.

В противовес почти натуралистической конкретности первого комментария второй имеет символически-экспрессивный характер. Его воплощает струнное трио (символ Троицы), материал которого, как и хорал, ориентирован к звуку *fis*, изображающему крест. В основе мотивов трио лежит полутон, зерно *lamento*, из которого развиваются все более протяженные фразы, имитируемые по принципу строгого зеркального канона. Мелодика свободно-атональна, но не серийна, в вертикали иногда возникают и мягкие консонантные созвучия. В первых двух строках комментарий трио сходен, затем он становится более разветвленным, экспрессия возрастает до максимума, вызывая ассоциации с романтическими кульминациями (даже с Чайковским). Но зеркальный канон сохраняется неукоснительно⁶. В вершинной точке Тарнопольский включает цитату из *Psalmus roenitentialis* – хореические псалмодийные мотивы. Произведение завершает фактурное и динамическое *crescendo*, отмеченное четвертитоновыми трелями *glissandi*: кроме ритма бичевания, появляются звуки прибавления к кресту – основной ритм заколачивают молоты. Зримая конкретность изображения сходится с символикой в высшей точке экспрессии.

Пластической конкретности и строгой конструктивности западных моделей по всем статьям противостоит «Тріо і музики»⁷ – фортепианное трио с пением на текст Григория Сковороды «Песнь Рождеству Христову о нищете Его».

Состав ансамбля имитирует тип ансамбля украинских народных музыкантов, обычно состоящего из скрипки, виолончели и цимбал. Последние изображают препарированное фортепиано (на струны должны быть положены карандаши). Не только состав, но и материал сочинения ориентирован на фольклорные прототипы. В нем господствует модальная диатоника, ходы по звукам минорной гаммы с центром g (соль – о символике тона-слова упоминалось выше). Музыканты должны играть в особой манере (у струнных инструментов желательны более мягкие жильные струны), как бы недостаточно совершенно, допуская случайные призвуки от слишком легкого или слишком сильного нажатия струны смычком. Хотя текст трио выписан полностью, интерпретация должна производить впечатление импровизации, как бы нащупывания музыки (в некоторых местах предписано настраивать инструменты; сменяющий в конце скрипку альт тоже некоторое время настраивается). Автор говорит о соединении в трио фольклора и минимализма, выделяя в качестве ключевого слово «нищета», прославление которой венчает сочинение: «О нището, о даре небесный! / Любит тебя всяк муж свят и честный». В устах странствующего философа Григория Сковороды нищета – дар Божий, символ превосходства духовного начала над материальным благоденствием, залог спасения души и небесной радости. Музыкальное решение воплощает это на своем языке. Минимализм здесь иного, не американско-европейского образца, он представлен в своеобразном редуцированном виде. Нет жестких ячеек-паттернов, как нет и оформленных мотивов вообще: взамен них плавающие, с размытыми контурами обороты-наигрыши, повторяемые свободно, не так, как это свойственно «настоящей» репетитивной технике. О технике композиции в традиционном понимании здесь вообще говорить не приходится – скорее это состояние-процесс, лишь условно помещенный в рамки традиционного концертного музицирования.

Итак, главные творческие достижения Тарнопольского 1980-х годов воплотились в очень разных по художественному решению и конкретному звуковому облику сочинениях. Однако нетрудно увидеть и то общее, что их связывает. Тарнопольский (сам себе музыковед) называет свой метод 1980-х годов культурологическим, понимая под ним особый род композиторского исследования различных музыкальных «организмов» – прежде всего относящихся к прошлому, к истории музыкального искусства, но не

обязательно ограничивающихся только ею. Такое «исследование» может принять форму прямых контактов с подлинным материалом (как в «Посвящении Шостаковичу» и разработке эскизов Мусоргского), либо воплотиться в пародийной стилизации (как в опере «Три грации»). Но, безусловно, гораздо интереснее и специфичнее музыкальная культурология раскрылась в «экуменическом триптихе» – свободных фантазиях на освященные традицией темы, которые композитор оказался способным продолжить на своем собственном языке.

Насколько художественный опыт Тарнопольского был связан с художественной ситуацией 1980-х годов? Сам разброс стилистических источников и жанровых моделей свидетельствует о влияниях, отнюдь не умаляющих индивидуальность молодого композитора, но, напротив, гарантирующих естественность его поисков.

Многообразие культурологических «исследований» Тарнопольского провоцирует определить их как постмодернистскую рефлексию, с равной степенью интереса (или безразличия) направленную на самые разные, подчас несовместимые объекты. Однако такой подход мало что объясняет – как мало что объясняет и сам термин «постмодернизм», своего рода искусствоведческий фантом. При всей широте Тарнопольский достаточно избирателен в своих культурологических интересах, и, что самое главное, каждый новый шаг в этом направлении демонстрирует неподдельную искренность вживания, преодолевающую всякую дистанцию между художником и моделью. И хоральная обработка, и респонсорий, и наигрыши-импровизации народных музыкантов услышаны словно впервые; если уподоблять это театру, то перед нами театр переживания, а не представления, как в неоклассицизме или, особенно, в полистилистике. Дихотомия «своего» и «чужого» слова Тарнопольскому не свойственна, что, возможно, связано с преимуществами молодости, со свежим взглядом на мир и его духовные сокровища. Вряд ли можно описать в категориях диалогических противопоставлений модели и ее интерпретации ту же Хоральную прелюдию

или Покаянный псалом – так, как это делается по отношению ко Второй симфонии-messe или кантате «История доктора Иоганна Фауста» Альфреда Шнитке, к другим полистилистическим композициям. Поэтому, тесно связанная с художественными тенденциями своего времени, музыка Тарнопольского нередко полемически им противостоит. Открытая миру, она порой словно забывает о себе, не боясь утратить идентичность, подлинность индивидуального авторского голоса – при том, что его неповторимость очевидна сразу.

Индивидуальность Тарнопольского неоспоримо сказывается и в более частных моментах его «культурологического стиля». Так, синтез фольклора и минимализма в те же 1980-е годы становится достаточно заметным явлением, не только в русской, но и других музыкальных культурах уходящего СССР. Подобные примеры можно найти у В.Баркаускаса, Л.Грабовского («Орнаменты», тоже, кстати, для трио); у В.Мартынова параллель минимализма и фольклора, как и вообще традиционного искусства, приобретает значение творческой программы.

Вариант Тарнопольского «Тіро і музики» привлекателен своей свободой и полным отсутствием какой-либо заданности – ни со стороны модели, ни со стороны ее интерпретации. Композитор как бы не связывает себя никакими условностями, полностью погружаясь в стихию народного музицирования, он не озабочен тем, чтобы проявить свое отношение к нему, свою реакцию искушенного современного художника. Единственная цель, как и в других «культурологических» опусах, – оказаться по возможности на уровне образца, быть его достойным.

*

*

*

В эволюции Тарнопольского, как это нередко бывает, случались периоды, в которые совмещались разные стилистические тенденции. Такое время настало для него на рубеже 1980-90-х годов, когда наряду с музыкальной «культурологией», композитора начинают занимать иные

творческие проблемы. Свидетельством поворота стала пьеса «Кассандра» для камерного ансамбля, законченная в 1991 году.

«Кассандра», одно из лучших сочинений Тарнопольского, может рассматриваться в известном смысле как квинтэссенция его инструментального письма, сохранившая свое значение и в последующие годы. Отголоски звучаний пьесы можно найти в более поздних опусах композитора – вплоть до оперы, законченной в 1999 году.

Первое, что хотелось бы сказать о «Кассандре», будет вещью простой до банальности. Это выразительная, глубоко впечатляющая музыка, воплотившая состояние смятения, тревожного ожидания катастрофы, окрасившего в зловещие тона начало десятилетия. Пьеса создавалась летом 1991 года, и автор склонен истолковывать ее как действительное пророчество августовских событий (ему самому в таком случае достается роль «героини» сочинения). Но как всякое подлинное произведение искусства, особенно музыкальное, «Кассандра» шире любого событийно-конкретного истолкования – она «пригодна» на многие времена.

Название пьесы, родившееся на стадии завершения сочинения, принадлежит к роду романтически-экспрессионистских, вообще характерных для Тарнопольского в 1990-е годы (примерами могут послужить почти все опусы, о которых речь пойдет ниже). Оно достаточно конкретно и в то же время не предполагает излишней повествовательности, оставляя простор для ассоциаций.

Состояние пророческого транса, в который постепенно впадает героиня, воплощается в свободном росте музыкальной материи, где центральным элементом – и в чисто звуковом, и в драматургическом смысле – оказывается аккорд-лейтобраз пьесы, ее «тема», подвергаемая разнообразному варьированию. Аккорд, формирующийся постепенно (окончательно в ц.7), как результат длительного процесса накопления тонов и шумов, появляется как будто стихийно, и тем сильнее его воздействие. Он представляет собой широко расположенное одиннадцатизвучие, где подчеркнуты мягкие интервалы – консонансы и большие секунды (м.9 и б.7, производные от острой м.2, нейтрализованы аккордовой «начинкой»).

Однако тематическое качество аккорда связано не только и не столько с его звуковысотностью, сколько с темброфактурным и динамическим его обликом. В окраске аккорда подчеркнута семантика тревожной колокольности, почти набатное звучание, он обрушивается как вопль отчаяния – но не индивидуального человеческого существования, а словно самой природы или неких высших сил. Аккорд завораживающе красив, как бывает прекрасно грозное явление стихии. В общем, это настоящий лейтобраз, тематический стержень композиции, интонационно осмысленный (в асафьевском понимании).

Взятая в целом, пьеса представляет собой вариации на аккорд, вначале предшествующие его появлению, а затем видоизменяющие его в процессе разнообразных манипуляций, как и сама тема, основанных на темброфактурных и динамических процессах. Части аккорда и его производные образуют мелодические мотивы, артикулируемые как вздох-стон, микроламенто, знакомое по более ранним произведениям Тарнопольского. «Поверх» вариаций выстраивается крещендирующая форма, образованная двумя волнами нарастания. Первая из них ведет к появлению аккорда и по достижении кульминации ведет к торможению и ритмическому распаду, вторая, напротив, оформляется в остинатную зону, где возникает ощущение сомнамбулического кружения (*tempo di valso*), звона сумасшедших курантов, то ли из Лигети, то ли из Мусоргского (скорее всего обоих) – времени, вышедшего из берегов, если вспомнить будущую оперу Тарнопольского.

В «Кассандре» нет серийности, ни звуковысотной, ни какой-либо иной, нет и признаков строгого рационального расчета – при том, что драматургически пьеса выстроена безукоризненно. На первый взгляд, Тарнопольский возвращается к технике свободной автотональности, тем более что в «Кассандре» ощущаются вполне явственные отголоски Шёнберга⁸. В частности, тема-аккорд, как уже отмечалось, одновременно является и звукорядом, и центральным элементом системы (ЦЭС). Однако возврат этот весьма далек от подражательной буквальности. Вместо замкнутой системы из 12 тонов, имеющих строго фиксированную высотную характеристику, в «Кассандре» возникает звуковая зона с зыбкими, размытыми границами, где 12 тонов дополнены четвертитоновой микроинтерваликой, в свою очередь плавно переходящей в шумы. Высотность и сонорность здесь не суть два качества звука, существующие в известной степени сепаратно, как бы

накладывающиеся друг на друга: в «Кассандре» они находятся в пределах одной шкалы, не имеющей четких границ. Так обстоит дело не только в этой пьесе, но и в других сочинениях Тарнопольского.

Это свойство звуковой материи (наблюдаемое, естественно, не только у Тарнопольского, но у него, надо признать, приобретающее очень индивидуальный вид), как кажется, допускает выводы более широкого философско-эстетического плана. Идея шкалы, зоны, пришедшая на смену четкой структурности элементов, подразумевает недиалектическую размытость представлений о мире. Вместо закрепленной иерархии – уходящий в бесконечность спектр значений. Здесь можно 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 вариантном, вероятностном характере исторического процесса, понятого как цепь равновеликих возможностей: осуществившаяся возможность лишь постфактум осознается как закономерность.

Возвращаясь к Тарнопольскому, заметим, что сам композитор считает главным для себя строительство звука, где высотный параметр – лишь одно, и отнюдь не главное его измерение. Вообще, говорит композитор, «звуковысотная сторона очень 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». Очень важна при этом физиология инструментов, даже их несовершенства, за которыми угадываются целые пласты исторических ассоциаций. Электроника, по мнению Тарнопольского, может сыграть здесь важную, но вспомогательную роль. «Как в натуральной ткани, где 10 процентов искусственного волокна». (В «Кассандре» использован синтезатор, но не как самостоятельный тембр, а

в роли усиливающей педали). Серийная метода – вещь тоже важная, однако «лучше пройти ее по касательной. Важно вовремя уйти с этой орбиты».

Строительство звука, о котором говорит композитор, может значительно варьироваться в разных сочинениях – подобно тому как различается мелодико-гармонический тематизм в традиционной музыке. Спектр звучаний при этом смещается в ту или иную сторону. Если в «Кассандре» тоны и шумы находятся в известном равновесии при относительном главенстве высотных элементов, что и определяет относительную классичность пьесы, то, например, в трио «Отзвуки ушедшего дня» для кларнета, виолончели и фортепиано (1990) шкала резко сдвинута в область шумов и «случайных» звуковых событий. Шумы здесь первичны, и высотные элементы рождаются как производное от них. Связано это с оригинальным художественным замыслом сочинения.

Трио «Отзвуки ушедшего дня» имеет подзаголовок «Фантазия по Джойсу» и, согласно авторскому комментарию, представляет собой музыкальный эквивалент «потока сознания», типичного для Пруста и Джойса. «Композиция решена как иллюзорное quasi-музицирование. Свободный поток ассоциаций подчиняется не «линейной» логике сознания, но утверждает спонтанное действие подсознания».

«Свободный поток ассоциаций» уравнивает в правах элементы самого разного происхождения и смысла. Это и отложившиеся в памяти «звуковые события» повседневности, «жизни мышья беготня» с ее хаосом и непреднамеренностью, и всплывающие в ее мешанине обрывки «готовых объектов» – мотивы-цитаты вроде бетховенской «К Элизе» (трио посвящено английской виолончелистке Элизабет Вильсон). Это выходы в речевую сферу, имеющие и сонорный, и программно-понятийный смысл, в частности, воплощающие разные национальные архетипы. Так, в какой-то момент ткань вдруг организуется в четкие маршевые формулы, на фоне которых музыканты скандируют «rechts-links» – символ немецкого порядка; дальше всплывает русский вопрос «Что делать?», совпадающий с почти полным развалом формы. И, наконец, в завершении-растворении пьесы музыканты шепчут последние слова из «Улисса» Джойса, монолога, исчезающего в паузах и многоточиях.

Текстовые вкрапления образуют один их полюсов композиции, в сонорно-шумовой ее зоне. Но блики семантики, присутствующие в словах, пусть даже и остранных потоком сознания, сближают их с высотно определенным материалом, тоже

семантическим по своей природе. Однако господствующим в Трио является все же спектр шумов, номенклатура которых выписана в партитуре в виде своеобразного предисловия. Перевес шумов, а также элементы коллажа сближают «Отзвуки ушедшего дня» с авангардными композициями 1960-х годов – для Тарнопольского это один из случаев музыкальной «левизны», в подобной степени для него не характерной.

Немного задержимся на этой теме.

Тарнопольский начал свой творческий путь на рубеже 1970–80-х годов, когда вторая волна авангарда, достигшая пика за два десятилетия до того, пошла на спад, когда новую актуальность приобрели традиционные элементы, проникающие в новую музыку то в полистилистических контрастах-столкновениях, то в синтезированном, «симбиотическом» виде. В этой сфере Тарнопольский тоже услышал некие возможности: его «культурологическое» десятилетие свидетельствует об этом достаточно ясно. К началу 1990-х годов определилась и его позиция по отношению к авангарду – да и сам авангард, превратившийся в историю музыки XX столетия, более определенно обозначился в своих границах. Стало ясно, что авангард и первой, и второй волны неоднороден и что в нем можно различить по крайней мере две тенденции. Одна из них подразумевала инстенсивное, взрывообразное развитие в сфере художественной выразительности и языка искусства, в данном случае музыкального. Первый такой взрыв, как известно, имел место на рубеже 1900–1910-х годов, когда возникло то, что принято называть Новой музыкой XX столетия (новая венская школа, Стравинский, Барток и др.), второй – в 1950-е годы, когда сложилась доктрина сериализма и электронной музыки (Штокхаузен, Булез, Ноно и др.). Но наряду с этим в музыке XX века оформился и второй вариант авангарда, который и можно считать авангардом в собственном смысле слова. Это новый тип творчества, предполагающий выход за пределы сложившихся представлений о музыкальном произведении и его материале – вариант, наиболее последовательно осуществившийся в футуризме и, позднее, в деятельности Джона Кейджа. «Чистый» авангард существует в некоей зоне, переходной между искусством и не-искусством, произведение

стремится стать экзистенциальной акцией, звуковым жестом, каждый раз – в идеале – предлагая новые «правила игры».

Со временем стало ясно, что первый вариант был, в сущности, новым для искусства, но характерным для XX века способом продолжения традиции – именно в связи с ним приходится применять логически противоречивое словосочетание «традиция авангарда». Более того, эта эволюционная линия стала в той или иной форме определять главное течение, мейнстрим музыки XX века – в той степени, в которой последний продолжал существовать. И Тарнопольский, судя по всему, выработал достаточно твердую позицию по отношению к авангарду (точнее, «авангардам») в музыке XX века. Он определенно говорит об этом, подчеркивая, что хочет быть связанным с традицией Новой музыки в ее сущностных, главных проявлениях, с *Zeitgeist*, говоря философским языком. «Я хочу быть новым, но не хочу быть маргиналом. Я не хочу шипеть на скрипках, кричать, стучать ногами – и этим ограничиться». Его творчество внедряет авангардную традицию в том виде, в котором она сложилась к концу столетия, но внедряет без подражания, осуществляя сложный синтез местного, общеевропейского и чисто индивидуального происхождения.

Сама композиторская натура Тарнопольского предрасполагает к синтезу. Открытая экспрессивность, присущая его музыке, не превращает его творчество в монолог – оно существует «по ту сторону» монолога, исповедальности и прочих форм субъективного психологизма в прежнем смысле слова. Лирическое живет в новом виде, как в «Кассандре»: с сильной примесью объективного изображения, пластической выпуклости объекта. Большую роль играет здесь и театральное начало, природно присущее дарованию Тарнопольского.

Благодаря этому свойству многие композиции, предназначенные не для сцены, а для концертной эстрады, воспринимаются несколько шире своих жанровых рамок. Признаки театральности очевидны в хоральной прелюдии, в «Трѣстї музики», в «Отзвуках ушедшего дня», если ограничиваться уже

упомянутыми сочинениями. В некоторых случаях театральное начало даже выступает на первый план; прежде всего это касается произведений с текстом.

Примером может служить циклическая композиция под названием «Бруклинский мост, или Мое открытие Америки» (1988), написанная для фестиваля «Делаем музыку вместе», состоявшегося в Бостоне на заре перестройки. «Бруклинский мост» завершал программу фестиваля, причем самым эффектным образом. В его основу положены стихи Вл. Маяковского, написанные под впечатлением поездки в Америку: вслед за поэтом композитор открывает для себя незнакомую страну, подобно новому Колумбу. Оставляя за бортом социально-критический пафос Маяковского, вряд ли актуальный во время создания музыки, Тарнопольский акцентирует другие темы, более созвучные той атмосфере всеобщего единения, эйфории обрушенных барьеров, которая вдруг возникла в конце 1980-х годов. В кантате Тарнопольский вслед за поэтом живописует урбанистические чудеса Америки, ее быт времен сухого закона, колоритные фигуры эмигрантов, американских русских, изъясняющихся на чудовищной смеси русско-еврейского и английского. Во всем этом ощущается оттенок ретро, подчеркнутый третьей, инструментальной частью – «Гудки вместо колоколов». Это настоящий урбанистический пленэр, «симфония гудков» на новый лад, где индустриальные звучания контрастно сопоставлены с оборотами, выдержанными в духе русской православной службы. «Ноктюрн на флейте водосточных труб», как сказал поэт.

«Бруклинский мост» написан в плакатной манере, крупным мазком. Так, в первой части цитируются два гимна, американский и советский (ныне ставший российским), составляющие одно целое: они прилажены друг к другу разными способами, по горизонтали и вертикали (Тарнопольский оказался следующим после Стравинского русским композитором, решившим поупражняться с американским гимном). Во второй части и дальше стилизован ранний джаз, в инструментальной третьей, кроме вышеупомянутого, вводится «конкретная музыка» – стук пишущей машинки, молоты, эффекты эхо, в других местах – полицейский свисток. Оркестранты кое-где помогают

солистам, произнося и выкрикивая текст. В финале появляются подозрительные мотивчики а ля рюсс, ложки, бубны, трещотки сопутствуют эффектно солирующему баяну и балалайке, буквально, то есть на сцене сталкивающимся с группой саксофонов. К концу инструментальный театр крепнет, но готовая вспыхнуть потасовка русской и американской «команд» разрешается к общему удовольствию мирным образом: в конце музыканты выстраиваются фронтально, как в цирковом параде-алле.

«Бруклинский мост» – сочинение «на случай». Но данное обстоятельство никак не умаляет его достоинств. Это яркий образец музыкального соцарта – направления, пережившего в 1980-е годы свой недолгий расцвет, больше в изобразительных искусствах, в музыке же не богатом достижениями. Особую убедительность опусу Тарнопольского сообщает его укорененность как в советской, так и в американской культурной традиции. С одной стороны, «Бруклинский мост» – далекий потомок массовых площадных действий первых послереволюционных лет, с другой, – здесь не обошлось и без влияния Айвза, особенно слышного в «вариациях на гимны».

Примерно та же стилистика, но трактованная в ином, гротескно-ироническом ключе, вновь всплыла через пять лет, в сочинении на стихи Курта Швиттерса «Полный безумия мир» (Welt voll Irrsinn, 1993). Курт Швиттерс, немецкий художник и поэт-дадаист, создал в своем творчестве своеобразный вариант минимализма, оперирующего заданными, жестко отобранными элементами. Они включают и фонетические конструкции в духе футуристов, однако больше заметны грамматические формулы на манер букваря.

Так, обрамление первого стихотворения, выбранного Тарнопольским (оно дало название всей композиции) составляет склонение местоимений (Я/Ты/Он она оно/ Мы вы они), второе, озаглавленное «Двенадцать», состоит из числительных в разном порядке, от одного до одиннадцати, в основу третьего положены фразы, тоже напоминающие прописи – избитые истины, которые, впрочем, подчас лишь притворяются таковыми: «Красная малина красна / Конец есть начало каждого конца/... Умное всегда еще и глупо / Глупец умен / Умный остается глупым».

Это последнее в цикле стихотворение, озаглавленное «Банальности из китайского» с подзаголовком «La Maо Цзе Дун» вносит резкий контраст. До этого речь идет – и в тексте, и в музыке – о безумии как об онтологической реальности, действительной для всех времен и народов. В музыке возникает свой параллельный слой изображения безумия: резкие срывы-переключения материала, чередование протянутых аккордов и «тычков», вдруг всплывающие сомнамбулистические остинато на слове «кладбище», которое, со своим спектром значений, прорезает поток сознания. Еще есть внезапные вторжения джаза, неожиданно высывающиеся *sol* и эффектный классический каданс с трелью, сменяющийся иллюзорной каденцией (игра на клапанах). Все вместе звучит полновесно, красиво, с особой инструментальной «вкусностью», присущей духовому ансамблю с саксофонами. То есть: безумие не выходит за рамки эстетически приемлемого, украшенного проскальзывающим оттенком ретро-стилистики. Не то в финальной части. Там врываются звуки улицы, стадионных митингов с захлебывающимися криками очередного диктатора, покрываемыми аплодисментами одуроченной толпы. Плакатно-резкое письмо финала (с участием фонограммы), как и в кантате «Бруклинский мост», вызвано к жизни эстетикой соцарта, но здесь оно имеет другой смысл, вызывая прямые ассоциации с событиями 1993 года в Москве.

Об этом говорит и сам композитор, кстати, человек, погруженный в события дня, неспособный существовать без телевизионных новостей.

«Полный безумия мир» был создан по заказу голландского оркестра «Эрепрайз», имеющего специфический духовой состав, промежуточный между академическим и джазовым (плюс электрогитара). Западные заказы к этому времени становятся обычными для Тарнопольского: почти все его сочинения возникают подобным образом. Но не только его собственные – он всячески стремится продвигать своих коллег, и благодаря творческому авторитету, а также исключительной коммуникабельности ему удается это делать с немалым успехом. Распространяется его забота и на студентов-композиторов. В 1992 году Тарнопольский начинает работать на кафедре композиции Московской консерватории, где по его настоянию открывается аспирантский класс, готовящий исполнителей современной музыки. На его основе под художественным руководством Тарнопольского возникает ансамбль «Студия новой музыки», основной концертный коллектив фестивалей «Московский форум», с 1995 года регулярно проводимых в

Московской консерватории. Со временем фестиваль набрал силу, и теперь его концерты пользуются значительной популярностью. Для российских музыкантов и слушателей «Московский форум» – настоящее «окно в Европу». Каждый фестиваль предполагает присутствие сочинений и исполнителей из какой-либо зарубежной страны (Германия, Австрия, Голландия, Франция).

Один из опусов Тарнопольского выглядит несколько необычно в списке его сочинений. Композитор, как правило, не возвращается к своим прежним произведениям, лишь внося при повторных исполнениях некоторые редакционные изменения. Сочинение, о котором идет речь, вначале было написано как сольная фортепианная пьеса «Eindruck –Ausdruck» («Впечатление – выражение», 1989). В 1992 году Тарнопольский сделал его версию для камерного ансамбля и солирующего фортепиано, переименовав в «Hommage à Kandinsky» и подчеркнув таким образом живописные ассоциации своего замысла. Первое название, однако, можно считать в известном смысле ключевым для творческой натуры Тарнопольского, сочетающей «на равных» интровертность и экстравертность. Подобную двойственность когда-то отмечал за собой, например, Эрнст Кршенек, говоря о противоречивом соединении стремления к чистому самоуглубленному творчеству и заинтересованности «зlobой дня».

В любом случае оба варианта заглавия имеют право на существование, с разных сторон открывая смысл сочинения. В нем действительно есть сходство с пространственной композицией, несколько напоминающее «пяртовский» опус, о котором шла речь выше. Но если там в основе лежала техника минимализма, то здесь дело обстоит иначе: разнообразные звуковые фигуры в самом деле напоминают полотна Кандинского, скорее всего среднего периода, с их живописными и геометрическими контрастами, сохраняющими память о более раннем экспрессионистском этапе.

Основные типы рисунков, представленные в «Hommage à Kandinsky», – это точки, линии и объемы, общим числом двенадцать, согласно указанию автора. Представленные также в виде вариантов, они образуют довольно сложные конфигурации. Пространственный характер композиции подчеркнут также структурными моментами, например, присутствием репризы, хотя и варьированной, но ясно распознаваемой, что у Тарнопольского встречается нечасто. Экспозиция основных элементов выглядит почти статично, они сопоставляются в разреженном пространстве пауз, варьируясь при возвращениях. Плывущие звучности, тембровые и фактурные модуляции соседствуют со звуками-точками и резко очерченными контурами. Обращает на себя внимание один из рисунков у солирующего фортепиано – почти романтические фигурации.

Статичная композиция постепенно меняется: мотивы приходят в движение, соединяются и завихряются, как будто живопись преодолевает свою пространственную фиксированность, – подобно тому, как это происходит в процессе восприятия, когда пространство картины словно расширяется временем созерцающего индивидуума, его эмоциональной реакцией. Впечатление постепенно переходит в выражение (Eindruck – Ausdruck). В репризном разделе возвращение к начальному состоянию сочетается с элементами синтеза.

«Hommage à Kandinsky» – одна из самых тонких в тембровом отношении композиций Тарнопольского. Модуляции типов звучаний объединяют группы инструментов в тембровую шкалу. Например, репетиции фортепиано в высоком регистре переходят в такой же рисунок ксилофона почти незаметно; в другом месте благодаря динамическому контрасту «из-под» звучания фортепиано без всякого «шва» появляются аккорды духовых.

Если «Hommage à Kandinsky» можно считать разновидностью концерта, то совсем иной образец жанра представляет концерт для виолончели с оркестром, озаглавленный поэтической строкой Стефана Малларме: «...le vent des mots qu'il n'a pas dits» (... ветер слов, что не были сказаны», из «Надгробной песни»). Сочинение было написано в 1996 году в память об Олеге Кагане, солирующая виолончель – «знак соболезнования вдове, Наталье Гутман», как комментирует свой замысел композитор. В отличие от «визуальных» композиций, ориентированных на пространственность и ассоциации с живописью, Виолончельный концерт представляет собой яркий образец процессуальной формы, подчиненный

динамике волны, постепенно поднимающейся к яркой кульминации и затем довольно быстро затухающей. О «единой волне» упоминает автор, говоря о стремлении создать «самопрорастающую ткань и саморазвивающуюся форму», где ничего не повторялось бы буквально.

Исходным звуковым состоянием в Виолончельном концерте является унисон, звуковой микрокосм, живущий своей напряженной внутренней жизнью: он расслаивается, расплзается, расплывается, обрастая новыми звуковыми побегам, гибко меняя фактурный рисунок. Солирующий инструмент при этом не выделен, он скорее корифей хора (из состава оркестра исключены скрипки). Но при этом сольная линия аффективно-детализированна, насыщена ремарками, уточняющими характер звучания: «меланхолично», «просто», «бесчувственно», «широко», «выразительно» (ремарки по-итальянски), не говоря об избытке штрихов, фигурациях самого разного рисунка, тремоло и остинатном пульсировании, иногда принимающем вид азбуки Морзе (одна из любимых фигур в музыке Тарнопольского). Такое остинато – тип не только движения, сколько состояния, появившийся во времена тембровой композиции и, в частности, характерный для Лютославского. Традиционное регулярное остинато воспринимается на его фоне как остров устойчивости.

Музыка концерта в основном имеет аметрический облик (выписанный размер $\frac{3}{4}$ предназначен прежде всего для координации исполнителей), что связано с текучим характером материала, плавно, без резких швов меняющего свою конфигурацию. Это настоящая сонористическая композиция, где высотность представляет собой производное качество от темброфактуры и динамики и где мелодические линии-мотивы как бы случайны, «несущественны». Зато кантиленность, кантабильность берет реванш на микроуровне, в мотивах, рождающихся и угасающих, в темброфактурных слоях, сгущениях и разрежениях, в кульминационной зоне, «распетой» через тембр. «Ветер слов» веет здесь в музыкальных фонах, ассоциируясь с «допонятийным» бытием музыкальной материи, на редкость пластичной и изменчивой.

Сравнительно немного пока у Тарнопольского вокальных сочинений в собственном смысле слова (как говорилось выше, текстовый слой нередко присутствует в его инструментальных произведениях, но на особых основаниях). Одна из подобных композиций была закончена в 1992 году: «Amoretto» для сопрано и ансамбля (2 кларнета, 2 бас-кларнета, альт,

виолончель и контрабас), на стихи Эдмунда Спенсера в английском оригинале⁹.

Это изящная пастораль с «птичьими» голосами кларнетов и флажолетами струнных: мотив кларнетов с большой терцией служит лейтмотивной опорой. У голоса интервалика более свободна, но и там постепенно выделяются опорные звуки и интервалы, вплоть до появления остинатности, тоже «птичьей» природы. В третьем катрене, где речь идет о глухой к призывам весны и любви красавице, возникает суммирующая кантиленная фраза: четкие прежде ямбы распеты в ней в длинной нисходящей линии. Заключительное двустиишие отделено ритурнелем, появляется тембр бас-кларнета, колорит темнеет, «птичьи» интонации окончательно суммируются в мелодической линии.

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. Текст имеет некоторое родство со стихами Курта Швиттерса и вообще с дадаистской поэтикой. Преемственность 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 абсурдном скрещивании частей случайных слов, вторая, в отличие от остальных, включает философский афоризм, выраженный в чистой смысловой форме. Однако следует заметить, что и в остальных частях семантика отнюдь не уничтожена, она лишь существует в парадоксальном, резко остранинном виде.

При этом как раз во второй части музыкальная интерпретация максимально вуалирует текст, превращая его в почти чистый фонетический элемент, сонорное облако, где голос полностью сливается с инструментальным звучанием. Вокальная партия «встроена» в чисто музыкальную композицию и в других частях, зато текстовый слой в них трактуется в почти барочной манере аффектов и риторических фигур, правда, отчасти новых по смыслу. В первой части повторяющиеся с вариантами формулы артикулированы с легким оттенком стилистических контрастов (рудименты романтической лирики и патетики, скороговорка-сecco и т.п.). В третьей части, где в интонирование текста включаются также инструменталисты, обыгрываются различные речевые маски: вокзальные объявления, шепот партизан-заговорщиков, лирически-мечтательный распев.

В «Сценах», как и в других сочинениях Тарнопольского близкого времени, присутствует тонко разработанная шкала звучаний, вокальных и инструментальных, возможно, особенно ясная благодаря камерности состава. При этом наблюдается не только более обычная инструментализация пения (распевание согласных, пение пополам с выдохом, речитация в инструментальной манере), но и обратное – вокализация инструментальных звучаний (пение в инструмент, острая атака языком и губами у духовых и т.п.).

При всей радикальности своего внешнего облика «Сцены из действительной жизни» представляют собой достаточно ясное подобие сонатно-симфонического цикла с традиционными амплуа частей: нечто аналогичное сонате (впрочем, с формальными признаками этой структуры), скерцо, медитация и моторный финал, *à la minimal rock*, согласно авторскому обозначению. В финале, с его рэповой скороговоркой, механическая «заведенность» ситуации текста сочетается с сильным тонизирующим эффектом, подобным токкате и другим музыкальным *perpetuum mobile*.

«Сцены из действительной жизни» вкупе с другим вокальным сочинением Тарнопольского – законченным в том же 1995 году «Пейзажем после битвы» на стихи Р.М. Рильке – прямо вели к крупнейшему по сию пору созданию Тарнопольского – опере «Когда время выходит из берегов» (1999). Во всяком случае, финал «Сцен» стал основой одного из эпизодов оперы – кульминации второй картины¹⁰.

Опера «Когда время выходит из берегов», создававшаяся на протяжении нескольких лет, сыграла роль стилистического суммирования того, что было накоплено композитором в последнее десятилетие. С другой стороны, прежние черты приобрели новый масштаб, новое измерение, присущее большой композиции, и таким образом наметили путь в будущее.

Примечания

¹ Комментарий Г.Рожественского см. в статье: Ценова Валерия. Культурология Владимира Тарнопольского. // Музыка из бывшего СССР, вып. I. М., 1994. С. 283.

² Нечто аналогичное в камерном варианте сделал ранее Шнитке в прелюдии памяти Шостаковича для двух скрипок (1975).

³ «Финал: Отшельник /входит, поет молитву/, Агнесса /поет в замке арию/, Хор женщин /работающих на винограднике/, Альбрехт, в беседке /сквозь сон напевает отдельные звуки/, Каспер /в дупле дерева, поет от страха полонез/, Разбойники /в пещере поют дикий и свирепый хор/, Гении /прячут над Альбрехтом, охраняя его/. За спиной шум битвы. Вдалеке, с другой стороны, марш /разумеется, все это одновременно/. Две молнии с противоположных сторон ударяют в сцену, сокрушая что-то».

⁴ К ней относится также небольшая оркестровая пьеса Wahnfried для хора и ансамбля с участием вагнеровских туб на двустигиие Р.Вагнера (1984) и опера-фарс «Ох, эти русские, или Волшебный напиток» на либретто Ирины Масленниковой (1993).

⁵ См. пояснения композитора на эту тему: Ценова, цит.изд. С. 288.

⁶ Согласно авторского комментария, принцип канона имеет в Хоральной прелюдии универсальное значение. Его действие наблюдается также на тембровом уровне, в партиях дерева и меди: «каноны» шуршащих, стучащих, позвякивающих и трещащих инструментов.

⁷ Произносится: «Тройисти музыки» (укр.).

⁸ Этой теме был посвящен доклад автора данной статьи «Традиции Klangfarbenmelodie в музыке В.Тарнопольского», прочитанный на конференции к 125-летию А.Шёнберга (МГК, ноябрь 1999).

⁹ Эдмунд Спенсер (ок.1552–1599) – английский поэт, создатель, среди прочего, поэмы «Королева фей», новатор в стихосложении (известна так называемая «спенсерова строфа»). Текст заимствован из цикла Amoretti (от amoretto – мимолетная любовь, увлечение), представляющего собой сонеты, по структуре отличающиеся от канонической формы (три катрена венчаются двустигиием).

¹⁰ Подробнее об опере см.: С.Савенко. Сумерки времен. // «Музыкальная академия», 2000, № 2. Там же см. интервью с композитором, освещающее историю ее создания.