

Берак Ольга Леонидовна
кандидат педагогических наук
профессор кафедры теории музыки
Российской академии музыки им. Гнесиных (г. Москва)
berakol@inbox.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Толковый словарь дает нам несколько возможных трактовок термина «приношение». В основном он понимается как дар, подношение, подарок. Самым известным даже для не слишком просвещенного человека является цикл произведений, созданный И. С. Бахом в 1747 г. на тему, предложенную прусским королём Фридрихом II. Он вошел в историю как «Музыкальное приношение», а также как «Музыкальный дар».

Термин «приношение» широко используется в названиях мероприятий, приуроченных к какому-либо важному событию. «Приношение Петру Чайковскому» – хоровой фестиваль-конкурс, который проводился в связи с 120-летием со дня кончины композитора. Традиционным стал фестиваль классической музыки «Музыкальное приношение» в Мурманске. Существует даже «Музыкальное приношение будущему». Это регулярно проводимый в Петербурге международный фестиваль для детей и юношества (в исполнении учащихся музыкальных школ Ленинградской области). «Приношение Галине Вишневской» – концерт, в программу которого включены арии и сцены из опер, исполнявшиеся в разные годы легендарной певицей. Музыкальный фестиваль «Приношение С.Н. Кнушевицкому» регулярно проводится в Саратове, на родине выдающегося исполнителя. «Приношение Евгению Колобову» – серия концертов, которые с 2006 г. организованы в театре Новая Опера, как дань памяти и уважения своему основателю и выдающемуся дирижеру.

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

Подобного рода мероприятия в нашей стране проводятся и в честь выдающихся композиторов. «Приношение Берлиозу» – грандиозная серия концертов, состоящая из музыки Берлиоза. В течение месяца маэстро Валерий Гергиев и всемирно известные музыкальные коллективы и солисты, начиная с Петербурга, включая Вену, Лондон, Брно и целый ряд других европейских городов и заканчивая серию концертов на родине композитора, отдают дань уважения наследию композитора. Значительно более скромный по масштабам проект – концерт «Приношение Луиджи Боккерини», организованный в Москве, в Петровском Путевом дворце. Он посвящен музыке великого итальянского виолончелиста и является частью фестиваля «Рождество в старой Москве», что подразумевает подобающий уровень организации.

Существует и другие виды «музыкальных приношений». Балет Мориса Бежара в одном действии носит название «Приношение Стравинскому» так как он создан на музыку одной из частей Концерта для скрипки ре мажор Игоря Стравинского. Но не только сам факт использования указанного сочинения стал поводом именно так назвать балет. По всей видимости, замысел Бежара связан с признанием масштаба личности И. Ф. Стравинского, желанием принести мастеру в дар свое творение.

«Музыкальные приношения» Софии Губайдулиной, Альфреду Шнитке, Эдисону Денисову, Георгию Свиридову – так значилось на афишах, что означало приглашение на концерт, поводом для которого является какая-либо круглая дата, причем исполняются, как правило, произведения юбиляра.

Близкими по смыслу идее приношения, в известной степени, являются специально созданные произведения, написанные в память об ушедшем человеке. В соответствии с традицией, закрепленной в культуре многих народов, в Европе формируется круг траурных жанров – реквием, элегия, сарабанда, павана и др. Тема поминовения получает мощное развитие в

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

эпоху возрождения, переходит в сферу интересов композиторов-романтиков. Наряду с произведениями «по случаю», связанными с определенным событием или конкретной личностью, получают жизнь сочинения, не имеющие конкретной адресной привязки, но обладающие определенным кругом интонаций и формой изложения.

Отечественная музыка, начиная с последней четверти XIX столетия, не остается в стороне от данного направления музыкальной мысли. Третий квартет (памяти Ф. Лауба) и Фортепианного трио «Памяти великого художника» П. Чайковского, Второй квартет (памяти П. Чайковского) и Фортепианного трио (памяти К. Давыдова) А. Аренского, Элегическое трио «Памяти великого художника» С. Рахманинова. В своем диссертационном исследовании Н.Соловьяк пишет: «Уже на ранних этапах сложились основные типы поминальных посвящений, идущие от классификации панихид на индивидуальные и вселенские: личностные (где авторами указывались конкретные персоналии) и обобщённые (в которых адресатом объявлялся некий собирательный образ артиста, художника, героя и т. д.)» [12, с. 5].

Обращаясь к музыкальным произведениям как форме дара, приношения живому человеку, мы вынуждены признать, что они обладают значительным разнообразием средств выражения. Нередко дарение сопровождается секретом, обладает неким подтекстом. Так в «Музыкальном приношении» Баха, помимо включенных в него ричеркаров, канонов, канонической фуги, трио-сонаты с участием флейты, на которой играл Фридрих II, можно обнаружить еще один, внемузыкальный пласт. Как это часто бывает у И.- С. Баха, в тексте содержится тайнопись. Суть заключается в том, что для части канонов указывается лишь короткая тема, сопровождаемая текстом на латыни. Эта фраза звучит как своеобразная загадка, поэтому за некоторыми канонами закрепилось название «загадочные каноны». Судя по всему, предполагалось, что если исполнителю удастся «правильно» разгадать загадку, то откроется еще один,

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

заложенный композитором смысл. Поскольку Бах отсылал весь цикл королю в три приема, то до сих пор остается неясным, «каким представлял себе свое сочинение Бах и вообще имеется ли здесь какая-нибудь закономерность или же это просто набор увлекательных музыкальных головоломок» [5].

Существуют ли аналоги такому подходу к сочинению в наше время? Безусловно. В преддверии 300-летнего юбилея И.- С. Баха Родион Щедрин создает "Музыкальное приношение" для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов. Это не только дань преклонения перед великим композитором (кстати, в 2009 г, когда мировая общественность отмечала 200-летие смерти И. Гайдна, Щедрин создает «Поездку в Эйзенштадт» для скрипки и фортепиано). Диалог с Бахом композитор реализует, как минимум, в трех своих произведениях, написанных в 1983-84 годах: «Эхсонате» для скрипки соло и «Музыке для города Кётена».

Название, которое дал своему произведению Р. Щедрин, вызывает безусловную ассоциацию с «Музыкальным приношением» И.- С.Баха, а «секрет» состоит в том, что помимо прямых цитата из органных прелюдий И.- С.Баха, имитаций различных типов полифонических приемов, «ракоходной формы», в нем зашифрованы имена Bach, Berg и Shchedrin, дата рождения и рост композитора, процитирована мелодия хорала Р. Але, использованная и Бахом, и Бергом, содержится даже ремарка фаготистам и тромбонистам «поцеловать инструмент» [9].

Надо сказать, что примеров диалога с другими композиторами у Щедрина немало: «Прелюдия к 9 симфонии Бетховена», симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем», «Гейлигенштадское завещание», «Чайковский-этюд». В «Диалогах с Шостаковичем» помимо монограммы DSCN использованы приемы, связанные со стилистикой музыки Шостаковича.

Наш современник, композитор А. Муравлёв написал трио с названием "Музыкальное приношение". По его словам это произведение содержит

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

«закодированную программу», в которой преломляются его личные переживания, связанные с отношением к родине [7].

Весьма интересное мероприятие, датированное 1971 годом, связано с выпуском грампластинки под названием «Музыкальное приношение». А.Шнитке, Э.Денисов, С.Губайдулина, О.Булошкин, Э.Артемьев исполняют свои сочинения на синтезаторе "АНС" – первом универсальном синтезаторе звуков, названным его создателем Е.Мурзиным в честь Александра Николаевича Скрябина «АНС». В числе первых композиторов АНС осваивали Н. Никольский и П. Мещанинов. Установленный в конце 60-х годов в доме-музее Скрябина, АНС послужил базой для создания в нашей стране знаменитой студии электронной музыки. На ней работали, в том числе, Шнитке, Губайдулина, Артемьев, Крейчи, Немтин, Мещанинов. Поэтому свои сочинения (перечислим их в том порядке, как они записаны на пластинке) они исполнили именно на АНСе: Олег Булошкин – Таинство, София Губайдулина – Vivente-Non Vivente, Эдуард Артемьев – Мозаика, Эдуард Артемьев – Двенадцать взглядов на мир звука, Эдисон Денисов – Пение птиц, Альфред Шнитке – Поток.

Интереснейший вид музыкальных приношений связан с проектами Студии новой музыки. Один из них был реализован в 2006 г. под названием «Moz-Art. Игры с Моцартом» (к 250-летию со дня рождения композитора) и состоял из четырех концертов из сочинений Моцарта и о Моцарте. В пресс-релизе говорится следующее: «Главное, что завещал нам Моцарт — это свою божественную игру, легкость и непосредственность которой заставляет забывать о сложности вещей. Разгадать его загадку невозможно! В нашем проекте мы исполняли музыку Моцарта вместе с сочинениями композиторов XX века, написавших ему своего рода «посвящения». Кроме того, каждый концерт включал в себя премьеры произведения молодых австрийских и русских композиторов, написанных специально для этого проекта. В завершение каждого концерта слушатели вместе с солистами ансамбля играли в знаменитую «Музыкальную игру Моцарта, уложенную в

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

элегантный футляр, представляющую простой способ сочинения вальсов, рондо» с помощью двух игральные костей. Каждый должен попытаться почувствовать себя хоть на мгновение Моцартом!» [13,14].

Отталкиваясь от мысли, что Моцарт – «вечный ребенок муз» – оставил нам многие игры не доигранными (Ф. Софронов), а реконструкция его незавершенных произведений имеет длинную историю (включая опыты И. Брамса и М. Рegerа), организаторы включили в состав концертов произведения современных композиторов, написанные не только специально для данного проекта, но и сочиненные в прежние годы, непременно связанные с именем Моцарта.

Было исполнено Mozart-Adagio Арво Пярта для скрипки, виолончели и фортепиано (1992), в основу которого положен материал из фортепианной сонаты фа-мажор Моцарта (K 280). Оставив весь текст Моцарта практически неизменным, композитор внедрил в него весьма существенные добавления. Так, к примеру, восьмитактовое вступление струнных, предваряющее тему у фортепиано, создает ощущение «дления», столь типичного для стиля А. Пярта. При этом угадываются лишь контуры моцартовой темы, но звучание струнных настраивает на стилистику музыки XX века.

Альфред Шнитке создал целую серию композиций с названием «MOZ-ART». Первое – для двух скрипок (по эскизам Моцарта) появилось в 1976 г. Шнитке использовал музыкальный материал Моцарта, смешав его и создав из сохранившихся фрагментов нечто новое, стилистически достаточно сложное произведение. Мало того, что были дописаны многие фрагменты с использованием приемов, присущих самому Моцарту, часто Шнитке включал аккорды из арсенала своих композиторских идей, наслаивал изложенное Моцартом в разных номерах и в разных тональностях, добиваясь политональных и полистилистических эффектов. Подчас это создает квази фальшивое звучание, а если учесть, что первому скрипачу предписано изредка насвистывать, обоим скрипачам довлены

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

тембральные блуждания, то становится ясным, что «в целом возникает ощущение некой праздничной атмосферы, чего-то похожего на сельский праздник, на котором звучит много музыки сразу в разных строях и жанрах и все это исполняется по-своему очень остроумными музыкантами-любителями» [14]. Сам А.Г. Шнитке в беседе с Д.И. Шульгиным отмечал: «Если быть откровенным до конца, то это, конечно, и, прежде всего, музыкальная шутка, юмористический коллаж на музыку Моцарта. Мне хотелось тогда "высветить" в нем как раз игровое настроение, которого так много в музыке этого композитора, другими словами, сделать здесь как бы "отражение" этой стороны его материала, этой черты моцартовского Art'a» [19, 78]. Затем последовала версия «Moz-Art à la Haydn» (1977), где к двум скрипкам был добавлен контрабас и два струнных оркестра. Третья версия появилась тремя годами позже, в 1980 г. (именно она была исполнена на фестивале). В 1990 г. был создан «Moz-Art à la Mozart» для восьми флейт и арфы. Что общего во всех четырех опусах, объединенных одним названием? Безусловно, общее – это отношение к тексту Моцарта. Вот что мы читаем в аннотации к концерту. «Эти четыре сочинения – своеобразная лаборатория полистилистики, где моцартовский материал, трактуясь постоянно в одном и том же ключе – иронически-сатирическом – постоянно попадает под разные углы зрения, диктуемые составом инструментов и, наконец, способами обращения автора с этими оригинальными составами. Так, согласно авторской программе к предлагаемой вашему вниманию версии 1980 года, шесть инструментов представляют собой три брачные пары (как в моцартовских операх) – гобой и арфа, скрипка и чембало, виолончель и контрабас. Все они последовательно проходят этапы безмятежных ласк медового месяца, шумной ссоры и разрыва, и, наконец, возвращения в лоно супружества. Все эти перипетии отражены в яркой и эффектной десятиминутной пьесе, насыщенной современными эпохе Шнитке приемами выразительности – мультифониками гобоя, глиссанди струнных, «фирменными» кластерами чембало. При этом в действительности автор не

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

покидает рамок псевдоклассического, «благопристойного» стиля – в чем заключается глубокий художественно-полемический смысл этой инструментальной сатиры» [13].

Еще одно произведение, ставшее российской премьерой – «Вариации на тему Моцарта» для восьми флейт (1990) Эдисона Денисова. Они написаны по заказу Андраша Адорьяна – профессора Мюнхенской Высшей школы музыки, президента Германского общества флейтистов (специально для него писал и А. Шнитке). В качестве основы был взят фрагмент из «Волшебной флейты» – «Марш жрецов» – и созданы вариации совершенно уникального типа. «Денисов действительно зачаровывает своими манипуляциями с моцартовским материалом, совмещая тип классических вариаций, где есть пропорциональное уменьшение длительностей (диминуция), минорная вариация и кода – как, например, в ля-мажорной фортепианной сонате, однако трактует моцартовскую тему как импульс для создания сонорной монотембральной композиции. Создается эффект как бы двойного умножения одного инструмента сначала до квартета, а потом до двойного квартета. Этот прием ассоциировался у Денисова, возможно, с некими волшебными, даже потусторонними силами музыки (ср. его обработку каприсов Никколо Паганини, где тема магии скрипки решена с помощью подобного «умножения» и преломления тембра)» [14].

Воистину украшением фестиваля стало исполнение сочинения Н. Корндорфа «Моцарт-вариации» для струнного секстета (1990). Это так называемое заказное произведение, написанное к 200-летию со дня смерти Моцарта по инициативе Берлинского радио. Композитору сообщили, что музыка не обязательно должна быть печальной. Однако Н.С. Корндорф действовал по своему усмотрению. Он выбрал для главной темы два фрагмента из «Траурной масонской музыки» В.А. Моцарта, существенно преобразив их: поменял минор на мажор и две разные цитаты объединил в одну тему, приблизив ее к хоральному звучанию. В результате написанной самим Моцартом музыки в данном сочинении нет, но есть мастерски

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

преобразованная музыка, звучащая почти как у Моцарта. (Могут засвидетельствовать, что слушатели после концерта допытывались друг у друга: не узнал ли кто-нибудь из какого сочинения Моцарта взята тема, которая прозвучала в конце произведения Корндорфа – настолько чистым и ясным было ее проведение). Вместе с тем стилистика данного сочинения выдержана в столь узнаваемом поэтическом ключе Н. Корндорфа. Несмотря на то, что произведение написано для струнного секстета, понадобилось привлечение дирижера – столь трудным оно было для исполнения.

Итак, проект «Moz-Art. Игры с Моцартом» наглядно продемонстрировал утверждение нового жанра – музыкального приношения. В нем четко проявилось одно существенное качество: преломление стиля Моцарта сквозь призму своего композиторского стиля. Одни аналитики рассматривают данное явление как форму «зеркального отражения» [1, 2], другие как работу на уровне «своего» и «чужого» текста [4, 6], иные – в русле полистилистики [3, 18]. Нам же важно подчеркнуть, что в жанре музыкального приношения со всей очевидностью встречаются две взаимонаправленные тенденции: одна связана с почитанием юбиляра, выделением характерных и узнаваемых в его стиле черт, другая, встречная – с реализацией собственного стиля, умением как бы вплести в венок все то, что характеризует мышление композитора конца XX – начала XXI века.

В определенном плане продолжением данного проекта стал реализованный к 200-летию со дня смерти композитора цикл концертов камерно-оркестровой музыки «Йозеф Гайдн. Игра в классики» (Студия новой музыки, 2009 г.). И вновь авторы, создавая «музыкальное приношение» Гайдну из XXI века, были полны решимости ответить патриарху классического стиля со всей мощью собственных идей.

Что же ставилось во главу угла в Играх с Гайдном? «Композиторам нынешнего дня никогда не передастся та легкая, почти детская радость открытия новых горизонтов, которая сквозит едва ли не в каждом, часто полузабытом гайдновском сочинении. Эта радость и легкость, с которой

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

Гайдн открывает новые законы музыкальной формы и гармонии, тут же нарушая их с тем, чтобы проверить на прочность, навсегда ушла в прошлое. Но мы можем проникнуться духом гайдновской игры, которую он регулярно затевал со своими слушателями в «Прощальной» и Шестидесятой симфонии, стоящих у истоков современного инструментального театра, «Детской симфонии», и даже в зрелых вещах, как в симфонии «Сюрприз». Эта игра — одна из важнейших составляющих огромного мира Гайдна. Она проверяет на прочность только что созданное и провоцирует тех, кто вовлечен в нее, на создание нового» [16].

В концертах прозвучали произведения, ставшие российскими или мировыми премьерами – В. Затулы «...Est, non...», Г. Дорохова «Tempora mutantur, et nos mutamur in illis», Б. Спасова «Невидимые встречи», А. Ромашковой «Recalculating», А. Наджарова «Envision», А. Сысоева «Mit dem Paukenwirbel», Ю. Пургиной «Working with Haydn», Ф. Софронова «Этюд на удар литавр», К. Бодрова «Дивертисмент», А. Михайловой «Extract Haydn [Haydn passion]». Каждое из них показало, какой путь вовлечения в игру с Гайдном он выбирает, какие предпочтения находит и что именно остается и выносится на суд слушателя. Ясно одно: никого из названных композиторов нельзя уличить в простом преклонении перед фигурой Гайдна. В каком бы ключе они не реализовывали свой замысел, он всегда демонстрировал определенное состояние встречи с игрой, затеянной классиком.

И вновь все той же «Студией новой музыки» в феврале 2014 года затеяно «Музыкальное приношение», на этот раз Д.Д. Шостаковичу. В него были включены сочинения двух композиторов-современников – Э. Денисова и А. Шнитке. Прозвучали написанные Э. Денисовым произведения: DSCN для 4-х инструментов (1969), Фортепианное трио (1971), От сумрака к свету для баяна соло (1995). А. Шнитке – Прелюдия памяти Д. Шостаковича для двух скрипок (1975), Фортепианный квинтет (1976).

Остановимся только на одном произведении, созданным А. Шнитке – «Прелюдии памяти Д. Шостаковича» (1975). Известно, что она написана в

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

год смерти Шостаковича по просьбе его друга, скрипача М. Лубоцкого. Оставалось совсем немного времени до концерта, на котором М. Лубоцкий – первый исполнитель многих скрипичных произведений А. Шнитке – хотел представить публике небольшую, как он просил композитора, пьесу. Буквально за один-два дня этот замысел был реализован¹. Из беседы А. Шнитке с Д. Шульгиным. «Пьеса задумана так: в какой-то момент вступает вторая скрипка, которая не должна быть видна — это либо живой исполнитель за сценой, желательно через микрофон, либо предварительно сделанная запись того же исполнителя, пущенная через магнитофон за сценой. (Во втором варианте ее играет Кремер.) Пьеса вся соткана из инициалов Шостаковича, а затем используется и монограмма BACH — у этих мотивов есть два общих звука — до и си. От седьмой цифры идет канон, где разрабатываются оба мотива, и есть моменты, где они проходят одновременно (10, 11, 9 цифра — третий такт), создавая, отчасти, иллюзию двойного канона» [19, 72].

Так мы узнаем, что в данном произведении встречаются две монограммы – BACH и DSCH. Причем первая из них фигурирует, по замыслу композитора, «как некий объективный голос», как «голос свыше», в виде В...А...С...Н.... Она способна вобрать в себя и DEsCH. Тем самым композитор намеренно проводит мысль о возвращении к истоку². Какой же оказывается «встреча» композиторов разных эпох? Достаточно сложной: Шнитке – Бах, Бах – Шостакович, Шнитке – Бах – Шостакович. По воле создателя данного опуса произведен выбор персон, определенным образом составлен «план встречи», для которого понадобилось найти соответствующие способы претворения задуманного.

¹ Интересно, что "Канон памяти Стравинского" – произведение, так же из области «музыкальных приношений» – был сочинен всего за один день.

² Из высказываний С. Губайдулиной становится ясным, что и для нее личность Баха является всепоглощающей, своего рода основой основ.

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

Близкими по решению, по крайней мере, по подходу к реализации замысла в жанре «музыкального приношения», оказываются и некоторые другие произведения А. Шнитке и, прежде всего, «Канон памяти Игоря Стравинского» для струнного квартета (1971). Принцип, заложенный в основу крайне прост: на протяжении всего произведения звучит тема, составленная из «букв»: Игорь Федорович Стравинский.

«Канон памяти Игоря Стравинского» для флейты, кларнета и арфы есть и у Э. Денисова (написан в том же 1971 г., год смерти Стравинского). Дело в том, что издательство обратилось к большой группе композиторов «первого ряда» с предложением сочинить именно каноны в его память, оговорив состав инструментов (правда, у композиторов было право выбора: либо такой же, как в «Памяти Дилана Томаса», либо из эпитафии – оба сочинения И. Стравинского). Впоследствии эти произведения были изданы в качестве приложения к журналу «Тетро». Сам Э. Денисов признавался, что он достаточно серьезно отнесся к сочинению, стремился использовать приемы, перекликающиеся с музыкальным языком Стравинского (колористическое начало, хроматику). Однако и «от себя» он внес немало: различного типа каноническую технику, четвертитоновое звучание, скорбные, «падающие» интонации. Заканчивается «Канон» эффектом троекратного звучания колокола, что создается за счет промежуточного положения педали у арфы, способствующей дребезжанию всех струн.

В сентябре 2012 г., в рамках фестиваля, посвященного столетнему юбилею Джона Кейджа, инициированного А. Любимовым, был организован грандиозный концерт под названием «Приношение Кейджу: Кейдж в России вчера и сегодня». Это было закрытие фестиваля, на высшей точке которого и прозвучали произведения отечественных композиторов-экспериментаторов – ныне живущих и недавно ушедших. Г. Виноградов представил перфоманс «Rotation» («Вращение»), В. Горлинский «Widerhall-2. Перст Бога», И. Соколов «Триптихе о Кейдже», В. Мартынов сочинение «Бах и Шостакович вопрошают Кейджа о смысле Бытия», С. Загний «Метамузыку», В. Тарасов

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

«Алеаторическую музыку для перкуссии и рулетки», А. Батагов мультмедийную композицию «Джон Кейдж жил на углу 6-ой авеню и 18-й улицы» для струнных, фортепиано, аудиозаписи и видео, Н. Корндорф «Танец в металле в честь Джона Кейджа».

Одни произведения носили явно эпатажный характер (перфомансы Виноградова и Горлинского), другие так или иначе были построены с учетом стилистики Кейджа. Было много визуального: Соколов «писал» письмо левой рукой над открытыми струнами рояля, Загний демонстрировал на экране партитуру с незаполненными нотами, Батагов построил свое произведение на фоне видеоряда, зафиксировавшего пересечение 6-ой авеню и 18-й улицы. Разумеется, не обошлось без техники алеаторики (Тарасов), препарированного инструмента, в сочинениях Соколова и Мартынова обильно использовалась анаграмма «C-A-G-E» (у Мартынова «B-A-C-H», «D-E-S-C-H» и «C-A-G-E»). Но, пожалуй, самым ярким было произведение Н. Корндорфа, явившееся мировой премьерой, несмотря на то, что оно было написано в 1986 г.

«Танец в металле в честь Джона Кейджа» сочинен Корндорфом для одного перкуссиониста и обильно использует инструменты из коллекции М. Пекарского. Среди них, помимо большого набора колоколов и тарелок (от самых маленьких до больших по размеру), гонгов (в том числе китайских), включен ассортимент металлических предметов – сковородки, ручномойники, ключи.

В своей основе «Танец в металле в честь Джона Кейджа» зримо содержит переключку с «Композицией в металле» Дж. Кейджа. Помимо «металлических» звучаний, что образует непосредственную связь с композицией Кейджа, Н. Корндорф вводит иные планы, решая при этом отнюдь не только колористические задачи.

В указаниях к партитуре сказано, как именно должен располагаться весь инструментарий (не забудем, что исполнитель на сцене один, а

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

инструментов более пятидесяти). Кроме того, композитор указывает, во что должен быть одет перкуссионист.

Партитура, на первый взгляд, имеет довольно обычный вид. Однако у нее (это обозначено в окончательной версии, но не в том варианте, который был предназначен М. Пекарскому) есть особые знаки: повороты музыканта. Действительно, в определенные фазы исполнения перкуссионист, который двигается как бы по коридору (справа и слева от него находятся инструменты), делает повороты всем корпусом – налево, направо, полный поворот, пол-оборота. Ясно, что использована атрибутика инструментального театра, но не только это. Наряд исполнителя, его движения, «выкидывание» выполнивших свою функцию барабанных палочек на определенной фазе развития пьесы, свидетельствует о замысле-загадке явно философского склада.

В фестивальном варианте исполнитель был одет почти как волшебник: плащ, усыпанный звездами, шляпа с бубенцами. Конец действия был ознаменован сменой «волшебного» одеяния на маску. Но это все относится к атрибутике, а музыка?

Музыкальный план «Танца в металле» совершенно удивителен. Если «Композиция в металле» Кейджа создает эффекты скорее колористического плана, то здесь все построено иначе. Общий план композиции выглядит как постепенное нарастание от высоко звучащих инструментов к более низким. Исполнитель появляется на сцене, можно сказать даже впрыгивает на нее с закрепленными на пальцах обеих рук маленькими тарелочками. Поначалу, не сбрасывая этих тарелочек, он играет на подвешенных на перекладинах нежнейше звучащих колокольчиках самого разного вида, затем освобождается от тарелочек, появляется первый набор барабанных палочек. В игру вступают все новые инструменты, полилог становится все более затейливым, а движения исполнителя, соответственно, более амплитудными. Задействованы инструменты, по виду напоминающие обычные сковороды разного масштаба, рукомойники.

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

В 14-минутной пьесе два раздела. Во втором, наступающем на восьмой минуте, звучание резко меняется и по колориту, и по ритмике: становится более жестким, напористым. Постепенно вовлекаются гонги, три китайских конфуцианских колокола, громадные подвесные тарелка, там-там, издающий оглушительный звук. На последней фазе (конец «коридора» уже близок) задействованы только громадные гонги. Исполнитель с самыми большими колотушками направляется к самому большому гонгу, берет огромную колотушку. Оглушительное звучание дает долгую реверберацию. Пока после троекратного удара звук исчезает, исполнитель прячется за барабан, снимает плащ и головной убор, появляется в маске с лицом крайне странным – не то напуганного человека, не то скомороха. В руках у него два flex-a-tones, движения рук крайне угловаты, даже комичны. Он забрасывает последние инструменты далеко от себя и убегает. Эффект ошеломляющий. При всей самобытности произведения, ярко различимом подчерке Корндорфа – его умении выстраивать сложно звучащий оркестр инструментов, максимально самобытной звукописи и ритмики – отчетливо различимы тенденции, связанные с фигурой Кейджа: все происходящее – театр, и он может быть равен жизни.

За рамками данного сообщения остались многие авторы и произведения, которые со всей очевидностью принадлежат данному жанру. Надо сказать, что он достаточно характерен для Софии Губайдулиной. Ей принадлежит созданная в 1979 г. "Юбилеяция" для четырех ударников с посвящением Марку Пекарскому, "Слышишь ли ты нас, Луиджи, вот танец, который станцует для тебя обыкновенная деревянная трещотка" для ударных инструментов (1991), скрипичный концерт "Offertorium" (буквально – "Приношение"), написанный в 1980 году и дважды подвергавшийся переработке. Одно из них – «Слышишь ли ты нас, Луиджи» – является частью коллективного сочинения, объединенного названием «Волшебный дар Луиджи». Это сочинение имеет свою весьма интересную историю и заслуживает отдельного анализа. В последние годы наблюдается

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

буквально поток сочинений, созданных для самых разнообразных мероприятий. Так, к примеру, только в рамках одного концерта на недавно прошедшем международном фестивале актуальной музыки «Другое пространство» прозвучали: «Ритуал памяти Бруно Мадерны» П. Булеза, «Маленькая торжественная музыка» Д. Куртага (посвящение Пьеру Булезу), «Танцы с умершим другом» В. Мартынова.

Жанр музыкального приношения оказался не таким уж и простым. Это не обычный акт дарения, отдавание должного мастеру, наставнику, творцу. Эстетика музыкального приношения связана с обнаружением эмоционально-драматических связей, возникающих при встрече композитора нового времени с объектом, которому дар предназначен. Это всегда интертекстуальный диалог, часто и полилог, погружаясь в него, мы обнаруживаем необыкновенные возможности данного жанра.

Библиографический список

1. *Григорьева, Г.* Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. - С.23-39.
2. *Катунян, М.* Новый комментарий как стратегия самоидентификации через миф //Искусство XX века; как искусство интерпретации: Сб. статей. — Нижний Новгород, 2006. С.166-180.
3. *Кузьменкова, О. А.* Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х гг. XX века (симфоническая и инструментальная музыка) : дис. канд. искусствоведения / О. А. Кузьменкова. - СПб., 2004. - 190 с. - На правах рукописи.
4. *Лаврова, С. В.* Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века. Автореф. дис. 17.00.02, С.- Пет, 2005

5. *Майкапар, А.* «Музыкальное приношение» Баха. URL: <http://maykapar.ru/articles/musbach.shtml>
6. *Мальченко, А. А.* «Чужое слово» в заглавии художественного текста // Интертекстуальные связи в художественном тексте (Межвузовский сборник научных трудов). СПб.: «Образование», 1993. – С. 76-82.
7. *Пирязева, Е.Н.* Стиль Алексея Муравлёва. - М.: Издательство «Композитор», 2011. - 216 с.
8. *Рогожникова, В.* О композиторской интерпретации Моцарта: диалог на грани веков // Музыковедение. - 2008. - №1. - С.22-28
9. *Синельникова, О.* Слово и смысл в инструментальной музыке Родиона Щедрина // Музыка и время. – 2011. №11. С. 9-13
10. *Синельникова, О. В.* Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля. Автореф. дис. 17.00.02, Москва, 2013
11. *Соколов, А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. -230с.
12. *Сокольвяк, Н.Л.* Мемориальный квартет в русской музыке: история, эволюция, стиль. Автореф. дис. 17.00.02, Магнитогорск, 2014
13. *Софронов, Ф.* Пресс-релиз фестиваля «Moz-Art. Игры с Моцартом» URL: <http://www.cmm.ru/index.php?page=projects&id=maz-art&part=release>
14. *Софронов, Ф.* Аннотация сочинений фестиваля «Moz-Art. Игры с Моцартом». URL: http://www.cmm.ru/index.php?page=composers&composer=denisov&work=maz_art_var
15. *Софронов, Ф.* Аннотация сочинений фестиваля «Moz-Art. Игры с Моцартом». URL: http://www.cmm.ru/index.php?page=composers&composer=schnittke&work=maz_art
16. *Софронов, Ф.* Пресс-релиз фестиваля «Йозеф Гайдн. Игра в классики» URL: http://www.cmm.ru/index.php?page=projects&id=playing_at_classics&part=release

Берак О.Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи

17. *Чередниченко, Т.В.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002 - 578с.
18. *Чигарева, Е.* Полистилистика // Теория современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. - С.431-449.
19. *Шульгин, Д.И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., "Деловая Лига", 1993. – 108 с.
20. *Этвёш, П.* Музыкальное приношение Доменико Скарлатти. URL: <http://www.schott-music.ru/news/archive/show,9676.html>