

Условиями открытости нашей эпохи как эпохи «дезориентированной» (А. Бадью) становятся:

1) отказ от иллюзии смыслообразующей субъективности в творчестве Беккета, Брехта и Стравинского;

2) критика Адорно постулата развивающей вариации у Шенберга как «устаревшей музыкальной логики», разоблачение им процесса как повторение («искусство должно стыдиться его») [1, 311, 323] (заметим, однако, что явью этой эпохи стали строгий контрапункт А. Веберна, наиболее радикального новатора Нововенской школы, и позже — каноническое письмо во всех его формах, которое укрепляет технику серийных рядов, также *Monoditmica* Берга в сочетании с принципом пасса калии, т.е. остинато);

3) «поэтическая дезобъективация» у Малларме и Рембо, «деперсонализация» (т.е. трактовка числовых отношений как «безличной идеи», «кристаллизованной структуры», создание структурных отношений между различными компонентами звука), разыскиваемая, к примеру, П. Булезом (в «Структурах 1а») и Дж. Кейджем (в диаграммах «Музыки Перемен»);

4) дионисийская «машинная концепция» Ж. Делеза (речь идет о выработанной Делезом «машинерии симулякра» как «отвержении всякого притязания на субъективность» [2, 10, 19] применительно к желанию, воле, выбору, или структуре (как машине по производству смысла).

Вместе с тем «новое» в новой музыке — это естественный закон циклических смен парадигм, значимых и для конца V в., когда христианство противопоставило себя римскому язычеству, и для «Спора о древнем и новом» (XVII в.), отрицающего античный канон и насмехающегося над Гомером, и для романтиков, обращающихся к Средневековью, чтобы легитимировать свое отрицание классического. Сущностным принципом такого «нового времени (*modern times*)» становится то, что «он должен черпать свою нормативность из самого себя» [9, 13]. Прошлое не является нормой и правилом, «современность» (*Modernitat*) является «сейчасностью» (*Jet-treit*).

В статье рассмотрены особенности трактовки жанра, текста, формы и композиторских техник в хоровых композициях «Сопереживание Душе» (1992) А. Изосимова и «*Umbrae Mortis*» (1994) П. Дюсапена. Использован комплексный метод анализа как сочетание музыкально-структурного, текстового, сравнительно-исторического и элементов герменевтического методов.

1. Хоровая композиция «Сопереживание Душе» для 12-ти голосного смешанного хора а cappella написана петербургским композитором Александром Изосимовым в 1992 году. Идея сочинения созвучна образу томящейся в плену Души, описанной в книге Д. Андреева «Роза Мира». Премьера состоялась 21 июня 2013 года в Перми в исполнении Уральского государственного камерного хора под управлением

'О герменевтике как искусстве интерпретации см.: [8].

В. Новика. В 1994 году в студии Дома Композиторов С. Бажовым сделана электронная версия сочинения [3].

В аспекте формы композиция «Сопереживание Душе» содержит два раздела-вокализа: 1) вступление (музыкальный эпиграф) — монодия (соло голоса или инструмента), тематическая основа композиции; 2) хоровой раздел — разработка исходной монодии в технике микрополифонических имитаций. Три строфы монодии — экспозиция исходного материала, его вариантное развитие (в частности, смещение на другую высоту), кульминация и реприза (возвращение на исходную высоту) — определяют трехчастность композиции в целом.

В *трактовке лада* характерна опора на пентахорд, преобладание поступенного движения, обрисовка вводнотоновых тяготений. В примере 1 дана монодия первой строфы (слева) и редукция пентахордов (справа). Здесь четыре пентахорда: от звука *dis* 1.2.1.2 (1-й пентахорд); *ofis* 4.1.2.1 (2-ой); от *dis* 3.2.2.1 (3-я модель); от *f* 4.1.2.1 (2-я модель); от звука *d* 3.2.2.1.4 (4-ый пентахорд — вариант третьего). Несколько устоев первой строфы {*a, fis, dis, f, d*}, терцовая переменность пентахордов (*fis-dis, f-d*) традиционны для народных ладов; малосекундовое смещение (*fis-j*) суммарно репрезентирует хроматическое поле, где каждый последующий пентахорд дополняет другой.

=80

Пример 1. Первая строфа: Пентахорды. Монодия.

Четыре пентахорда второй строфы приведены в примере 2 (вариантность структуры пентахордов указана звуками в скобках). Дополнительной ладовой краской является симметричный лад 2.1 в хоровом разделе (такты 16-32, мужской хор).

Пример 2. Вторая строфа. Пентахорды

По типу *ритмики* монодия композиции «Сопереживание Душе» квантитативна («счетные» единицы — восьмая и шестнадцатая: влияние техники добавочной длительности О. Мессиа́на). При отсутствии тактов членение осуществляется дыханием, паузами и выдержанными длинными нотами (пример 1). Первая строфа включает 13 фраз. Их длина варьируется от 9 восьмых до 64-х шестнадцатых. Так, длина

первой фразы (распев терции) — 19 восьмых, вторая (охватывает звуки первого пентахорда) — 18 восьмых (пример 1). Наименьшую длину имеет фраза, равная трем восьмым, наибольшую — фраза, равная 37-ми восьмым (влияние техники Стравинского). Сравнительная длина всех фраз монодии приведена в схеме 1.

№ фраз	Первая строфа	Вторая строфа;	Третья строфа
1	19 восьмых	31 восьмая	22 восьмые
2	18 восьмых	26 шестнадца- тых	-123 шестнадца- тые
3	16 восьмых	20 восьмых	114 восьмых
4	20 восьмых	27 восьмых	3 <i>ВОСЬМЫЕ</i>
5	64 шестнадца- тых	34 шестнадца- тых	110 восьмых
6	12 восьмых	18 восьмых	23 восьмые
7	23 восьмые	20 восьмых	22 шестнадца-] !
8	12 восьмых	11 восьмых	ЦО восьмых
9	13 восьмых	13 восьмых	3 <i>ВОСЬМЫЕ</i>
10	15 восьмых	37 <i>ВОСЬМЫХ</i>]15 восьмых
и !	9 восьмых		11 восьмых
12 i	21 восьмая		113 восьмых
13 i	21 восьмая		132 восьмые

Схема 1. Длина фраз монодии

В основе композиторской техники хорового раздела—*микрполифония*: техника композиции, заключающаяся в создании сонорной ткани из полифонических имитаций (на основе второй и третьей фраз монодии), канонов (нулевые каноны на материале первой фразы монодии), контрапунктов, изложенных в большом количестве регистрово-близких, тембрально однородных, мелодически нивелированных голосов, с минимальным временным расстоянием во вступлениях между ними. Наложение полифонических структур образует полифонию пластов. Изосимов использует микрохроматику для создания более плотного (микрохроматического) сонора. Часто композитор предписывает исполнять микрохроматический интервал *glissando*, чем достигает эффекта «деформации», «плавления» основного (темперированного) звука. Микрохроматические тоны, как правило, возникают в поступенном мелодическом движении — либо как проходящий внутри полутона (*ля-диез-ля-полуторадиез-си*) либо как вспомогательный (*ми-ми-полудиез-ми*). Встречаются скачки на микрохроматический интервал (такт 4 в партиях S. I, II, A. I, II — скачок *ми-полубемоль1—фа-диез 1*; такт 83 у баса solo — скачок *ля-полудиез—ми*; такт 86 у баса solo — скачок *си-полуторадиез-фа-диез*; такт 100 в партии альты solo — ска-

чок *фа-полуторадиез 1-ми1*; такт 101 у альты solo — ход *ре 1-до-полуторадиез1~силья-полуторадиез-соль*).

Большой регистровый разброс (общий диапазон композиции — *Gisl-h2*) использование крайних участков диапазона голосов на протяжении больших временных отрезков, например, в тактах 69-76 в партии S. III—*h2*; в тактах 71-76 в партии T. I — *h1*; в тактах 79-82 в партии V. III — *H1*) вызывает ассоциации с человеческой душой, мятущейся «между идеальным миром духовного бытия и чувственно-эмпирическим миром временной жизни» [7, 252]. «Голова души, — говорит Плотин, — находится на небе, ноги ее — на земле» [цит. по: 7, 252], и в этом «единстве, связующем необъятную бесконечность, полноту, актуальную прозрачность и единство абсолютного бытия с ограниченностью, темнотой, разобщенностью и изменчивостью эмпирического бытия и состоит, — по Франку, — существо человеческой души» [там же].

П. Паскаль Дюсапен (р. 1955) — один из ведущих композиторов современной Франции. В его каталоге (составляет свыше 80 сочинений) особое место занимают семь опер (пермская премьера написанной в 1990 году оперы «Medea Material» состоялась в мае 2012 года в рамках Дягилевских сезонов), семь «Соло для оркестра», семь струнных квартетов, цикл из семи фортепианных этюдов (четыре из них, посвященные Ванессе Вагнер, были исполнены пианисткой в Перми в 2010 году [см. об этом: 6]). Обладатель множества престижных премий и наград [10], стипендиат Французской Академии в Риме (1981-1983) Дюсапен, ученик Мессиана, Донатони и Ксенакиса, с 2008 года является директором этой академии.

Сочинение «Umbrae Mortis» («Тень смерти», 1997) для смешанного хора, посвященное Франсиско Герреро — испанскому композитору, автору церковной музыки испанского Ренессанса, представляет хоровую композицию, в основе которой лежат четыре строфы. Приведем весь текст композиции.

I. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

(«Вечный покой даруй им, Господи, и вечный свет пусть светит им»).

II. Exaudi orationem meam: ad te omnis caro veniet.

(«Услышь мою молитву: к Тебе да придет всякая плоть»).

III. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. («Господи помилуй. Христос помилуй. Господи помилуй»).

IV. Si ambulem in medio umbrae mortis non timeo mala («Если я пойду и долиною смертной тени, не убоюсь зла»).

Три строфы относятся к традиционной католической мессе (1, 2 и 3), одна строфа (4) взята из четвертого стиха двадцать второго Псалма. Форма произведения определена текстом. Трактую его свободно (многослойность, перестановка строф, свободный повтор слов, перенос слов в другие строфы), композитор, тем не менее, следует структуре текста: здесь четыре свободно трактованные строфы.

Дюсапен применяет разные виды *трактовки голоса*: пение закрытым ртом, традиционное пение, слова, произносимые шепотом, пение на $\frac{3}{4}$ тона выше. Контрапункт текстов артикулирован разными приемами исполнения: традиционное пропевание мелодии, декламация, сонорное микрохроматическое интонирование. Так,

в первом разделе «Umbrae Mortis» сопрано и альт пропевают текст, в то время как тенор текст декламирует. Отдельный микрохроматический пласт составляют сонорные эффекты с использованием малой секунды на $\frac{3}{4}$ тона выше: g-fis трижды # (такты 4-7, 18-20, 21-29, партия альтов), ais-h трижды # (такты 11-12, партия теноров), h-c трижды # (такты 15-16, партия теноров). Следуя традиции новой музыки, вводя нетрадиционные приемы пения (ср. с музыкой Булеза, Штокхаузена, Лахенмана, Шаррино [см. об этом: 4, 163-166; 5, 69]), композитор расширяет тембровые возможности звуковых объектов (голосов), шкалу их динамики.

В первом разделе в партиях разных голосов образуются следующие *звуковые ряды*: в сопрано — gis-h-c-d (в редукции: 3.1.2; счетной единицей является 1 — полутон); в альте — fis-g-gis-c-d (1.1.4.2) с элементами микрохроматики (такты 4-7); в теноре — fis-g (1); в басу — септима f-es (2 в редукции). Контрапункт четырех выше приведенных рядов первой строфы представляет комбинацию трех «звукорядов-фрагментов» (термин Дж. Кейджа) — диатонического, хроматического и микрохроматического (общими интервалами являются малая и большая секунды): суммарно эти «фрагменты» образуют *неоктавный лад* в объеме малой септимы f-es (f-fis-g-gis-h-c-d-es), крайние звуки которого (амбитус) остинато проходят в партии баса.

Приведем высотные ряды второй строфы: в сопрано — gis-c-d (4.2); в альте — gis-g-f трижды # ($1-i^2$); в теноре — a-h-c-dis (2.1.3); в басу — септима f-es (2). Звукоряд лада здесь имеет тот же амбитус, но с добавлением звука «а»: f-g-gis-a-h-c-d-es. Ряды первого и второго разделов суммарно образуют переменную составную опять-таки неоктавный лад. Ряды *третьего* раздела: в сопрано — f-gis-c-d-es (3.4.2.1); альт дублирует партию сопрано; в теноре — a-h-es (2.4); в басу — f-a-h-es (4.2.4). Ряды *четвертого* раздела: в сопрано — fis-gis-h-c-d (2.3.1.2); в альте — h-c-d (1.2); в теноре идет симметричный ряд в диапазоне уменьшенной сексты: gis-a-h-c-d-es (1.2.1.2.1); в басу — f-gis-d-es (3.6.1). В целом, наряду с несимметричными структурами (звукоряд неоктавного лада) появляется фрагмент симметричного лада (полутон-тон).

Выводы. I. Обращение Изосимова в «Сопереживании Душе» к религиозно-философской теме находится в русле характерных для русской музыки конца XX века тенденций роста композиторского интереса к сочинению духовной музыки. В аспекте традиции очевидно влияние «Lux aeterna» Д. Лигети (организация сонорной ткани хорового раздела средствами микрополифонии), О. Мессиаана (квантитативный тип ритмики монодии, техника добавочной длительности) и отчасти И. Стравинского (техника игры неравновеликих мотивов).

Один из главных приемов развития монодии — вариантность пентахордов и постепенный «рост» ладовой структуры, изменение интервальных родов от диатоники к хроматике (в монодии) и далее — к микрохроматике (в основном хоровом разделе). Этот процесс трансформации лада композитор назвал «дышащим ладом»⁴. Рост ладовой структуры (от пентахордов до хроматического и микрохроматического полей) сопровождается ладовой переменностью двух видов: переменную опорную

⁴ О дышащем ладе см.: режим доступа: <http://www.izosimovs.ru/dl.html>.

и переменнo-составной (вспомним «Четыре русские крестьянские песни для хора а cappella» И. Стравинского). Также наблюдается малосекундовое смещение квинтовых *опор fis-cis—>f-c* и *dis-ais—>d-a* (традиция смещенных ладов Д. Шостаковича), в результате чего образуется хроматическое пространство (поле) лада, что в дальнейшем предполагает микрохроматическую ладовую модификацию.

Наряду с А. Изосимовым и П. Дюсапенем к микрополифонии в вокально-хоровых композициях обращались Д. Лигети (Реквием, «Lux aeterna»), П. Булез (кантата «Брачный лик»), Э. Денисов («Легенды подземных вод»), С. Шаррино (вокально-инструментальный цикл «Studi per lintonazione del mare») и др. При этом возможные отклонения от унисона внутри партии «Сопереживание душе» при исполнении микроинтервалов усиливают эффект монолитности звукового поля; оптимальным в исполнении унисона является исполнение каждой партии тремя рядом стоящими певцами, в этом случае они могут сохранить унисон в партии и исполнить микроинтервал единообразно (ориентируясь на центрального).

II. В XX веке произведения, написанные на текст Реквиема, создают Бриттен и Стравинский, Пендерецкий, Шнитке, Денисов (и др.). Дюсапен включает в свое произведение лишь три строфы реквиема и одну строфу из четвертого стиха двадцать второго Псалма. Текст этого стиха еще в XV входил в альтернативный граду-ал Окегема (в отличие от градуала «Requiem aeternam», который входит в базовую структуру реквиема). Обращаясь к тексту заупокойной католической мессы, Дюсапен создает хоровую композицию, которая учитывает особенности хорового звучания (вокальная природа человеческого голоса, тембровая палитра как хоровая инструментовка, связь музыки и текста, совокупность исполнительских средств) и одновременно сохраняет связь с духовным жанром храмового песнопения (стройное, прозрачное квазичетырехголосие а cappella).

Использование неоктавного лада в хоровой композиции Дюсапена характеризует ту критическую дистанцию по отношению к октавным тональным ладам, о которой Пьер Булез писал в трактате «Мыслить музыку сегодня» (1963). (Существует и ренессансная традиция: в 1964 году Лючано Берио в цикле «Народные песни» возрождает традицию Стравинского и Бартока в использовании тональных ладов в синтезе с народными ладами, полистилистикой и фонизмом; в композиции «Umbræ Mortis» эта тенденция проявляется в использовании симметричного лада — влияние Дебюсси).

Хоровая композиция «Umbræ Mortis» с ее многоголосием сонорно-новомодального типа (комбинация рассмотренных выше «звукорядов-фрагментов» с микрохроматикой) имеет текстомusicальную форму: здесь четыре строфы, грани которых завуалированы перестановками, характерным для полифонического мышления напластованием строф исходного текста.

Полимпсест («многотекстовость»), озвученный разнородными приемами звукоизвлечения, вокальными («погнал», «на $\frac{3}{4}$ тона выше», «с закрытым ртом») и декламационным («шепотом»), образует ту самую характерную для музыки Паскаля Дюсапена полифонию текстов, которая имеет давнюю традицию: мотеты позднего Средневековья, Месса си минор Баха, Реквием Моцарта, финал 9 симфонии Бетховена. Новые способы взаимоотношения текста и музыки вписываются в широкий

современный контекст: Штокхаузен («Песнь отроков», «Спираль»), Булез («Молоток без мастера», «Импровизации на Малларме»), Берио («Тема: Приношение Джойсу»), Ноно («Прерванная песнь»), Дж. Кейдж («Арии»), Лахенман (музыка в картинах «Девочка со спичками»). Б. Фернейхоу («Трансцендентальные этюды») и др.

Литература

1. Адорно, Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. — М.: Республика, 2001. — 527 с.
2. Бадью, А. Делез «Шум бытия» / Пер. с франц. и поел. Д. Скопина. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». — М.: Логос-альтера, 2004. — 185 с.
3. Композитор Изосимов, А. М. Каталог сочинений. Режим доступа: <http://www.izosimovs.ru/catalog.html>.
4. Петрусева, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. — М., Пермь: Реал, 2002. — 350 с.
5. Петрусева, Н.А. Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. — 2012. № 6. — С. 64-71.
6. Петрусева, Н.А. Встреча с авангардом // Музыкальная жизнь, 2010. № 12. — С. 24-25.
7. Франк, СМ. Душа человека. Опыт введения в философскую психологию. — М.: Издание Г.А. Лемана и СМ. Сахарова, 1917. — 252 с.
8. Филиппов, СМ. Феноменология и герменевтика искусства (музыка - сознание - время): исследование. — Пермь, 2003. — 300 с.
9. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. — М.: Весь мир, 2003. — 416 с.
10. Pascal Dusapin. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Pascal_Dusapin.

М.В. Пинская

МОБИЛЬНОСТЬ КАК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ПАРАМЕТР АКТУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ СУБКУЛЬТУРЫ

Актуальность нашего обращения к проблематике формирования культуры профессиональной самореализации студентов средствами Интернет-коммуникации продиктована возросшей ролью Интернета в современном российском обществе. Информатизация и бурное развитие информационно-коммуникационных технологий диктует современной высшей школе определенные требования. Среди них — воспитание у студентов навыков профессиональной самореализации, формирующих их профессиональный потенциал. Воспитание это является комплексной задачей, решение которой не возможно без учета новейших средств коммуникации, получающих в молодежной среде широкое распространение.

УДК 78 (091)
ББК 85.313(0)
И868

Российский государственный социальный университет

Издание осуществлено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда: проект № 15-04-14040. Автор проекта Г.Р. Консон.

Под общей научной редакцией *Г.Р. Консона*;
редактор-составитель: *Г.Р. Консон*;
редакторы: *Г.Р. Консон, И.А. Консон*
редакторы сведений об авторах: *А.В. Блинкова, Г.Р. Консон.*

Искусствоведение в **контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия**: Сборник трудов Международной научной конференции 13-18 апреля 2015 года [Текст, илл.] / Ред.-сост. Г.Р. Консон. — М.: Liteo, 2014. — 617 с.

Сборник включает в себя избранные статьи участников Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия», состоявшейся в Российском государственном социальном университете. В книге рассматривается широкий круг вопросов искусствоведения, философии, филологии, культурологии, психологии, педагогики, социологии.

Издание адресовано специалистам в различных областях науки и образования, а также читателям, интересующимся гуманитарной проблематикой.

ISBN 978-5-9391-0334-3

**Российский государственный социальный университет,
2015**