

УДК 786.2

«ДВА КРЫЛА, РАЗДЕЛЕННЫЕ БЕЗМОЛВИЕМ»:
НОСТАЛЬГИЧЕСКИЕ МЕТАФОРЫ БУДУЩЕГО В ФОРТЕПИАННЫХ
СОЧИНЕНИЯХ ТОМАСА АДЕСА 1990-Х ГОДОВ

*Красногорова О. А.*¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

Основная задача статьи — исследовать подходы к проблемам интерпретации фортепианных сочинений 1990-х годов британского композитора Томаса Адеса, в которых обобщаются важнейшие тенденции искусства поставангарда. Переходный характер периода создания произведений, их полигенетичность и стилевая диффузность, языковая множественность позволяют автору рассмотреть музыку композитора с нескольких ракурсов для определения индивидуального стиля композитора. В статье подчеркивается значение в фортепианных сочинениях Адеса звука как феномена, подчиняющего себе архитектуру композиции, в чем усматривается преломление традиций пуантилистического осмысления звука и его акустической «ауры». Анализируя особенности фортепианной сонористики, автор обращает внимание на новаторские приемы педализации, используемые композитором. Исследование музыкального языка и выразительных средств приводит к выводу об осмыслении Адесом в фортепианном творчестве вопросов о бессмертии творческой личности, подлинной ценности традиций и новых способах их обобщения, позволяющих композитору устремить пристальный взгляд в будущее искусства.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское искусство, Томас Адес, британская музыка, метафора, звук, туше, педализация.

«TWO WINGS SEPARATED BY SILENCE»:
NOSTALGIC METAPHORS OF THE FUTURE IN THE PIANO
COMPOSITIONS OF THOMAS ADÈS OF THE 1990TH

*Krasnogorova O. A.*¹

¹ Institute of Contemporary Art, 27 A, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The main objective of the article is to explore approaches to the interpretation of piano compositions of the 1990th by the British composer Thomas Adès,

which summarize the most important trends in post-avant-garde art. The transitional nature of the period of creation of works, their polygenetic and stylistic diffuseness, linguistic plurality, allow the author to consider the composer's music from several angles to determine the individual style of the composer. The article emphasizes the importance of sound in Adès' piano compositions as a phenomenon that subordinates the architectonics of composition, which is seen as a refraction of the traditions of pointillistic understanding of sound and its acoustic «aura». Analyzing the features of piano sonoristics, the author draws attention to the innovative pedaling techniques used by the composer. The research of the musical language and means of expression leads to the conclusion that Adès' comprehension in piano work of the questions of the immortality of a creative person, the true value of traditions and new ways of generalizing them, allowing the composer to gaze closely at the future of art.

Keywords: piano, performing arts, Thomas Adès, Britannic music, metaphor, sound, touch, pedalization.

*«Однажды ... музыка
станет универсальным языком».
К. Штокхаузен*

Исследование непостижимой Вселенной сознания человека, на пороге стремительно надвигающейся эры искусственного интеллекта ощущается как ультраактуальная тема в искусстве конца XX – начала XXI века. В музыке британского композитора, пианиста, дирижера Томаса Адеса, деятельность которого занимает одно из центральных мест в искусстве рубежных лет миллениума, осмысление вопросов психологического и чувственного восприятия созидającego разума приобретает особое значение. Композитор фокусирует свое внимание на мысленных и чувственных усилиях человека в моменты познания, духовного совершенствования. Аристократичная звуковая «красота» его фортепианной музыки создает дистанцию, преодоление которой подобно восхождению на вершину, где открывается новый опыт непосредственного чувственного переживания.

Деятельность музыканта на протяжении тридцати лет отмечена феноменальной активностью. Многогранный художник проявил себя во многих ипостасях. Адесом создано около семидесяти сочинений, в том числе масштабные сценические постановки, оркестровая и хоровая музыка, многочис-

ленные камерно-ансамблевые и сольные сочинения¹. Композитор регулярно дирижирует ведущими мировыми оркестрами, сотрудничает с оперными компаниями, руководит фестивалями современной музыки. Выступления Адеса в качестве пианиста включают сольные и ансамблевые концерты в столицах мирового музыкального искусства. Особую ценность представляют авторские записи фортепианных сочинений, позволяющие проникнуть не только в тайны его творческой лаборатории, но и приоткрывающие особенности восприятия им традиций звукового искусства предшествующих эпох.

Фортепианные сочинения занимают значительное место в творчестве Адеса. Атмосфера пьес создается композитором как сокровенное раскрытие таинства «потока» творящего сознания, использующего художественные раздражители внешнего мира для погружения во внутреннее психологическое пространство. Отражение в музыке процессов ее возникновения, возникающих и ускользающих виртуальных образов, отдельных импульсов, множественности впечатлений, суммирующихся в единый мыслительный процесс, позволяет композитору осмысливать вопросы бессмертия созидающей духовной личности и самого искусства.

Хорошо известно, что идея «потока сознания» как процесса, лежащего в основе развертывания художественного произведения, являлась основополагающим элементом эстетики литературного модернизма первой половины XX века (например, в творчестве М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вулф)². Свойственная художественному методу «репрезентации сознания» «множественность», по определению Р. Сондерс, проявляется в использовании «различных техник, их комбинировании и/или палимпсесте» и формирует принципы авторской «игры с художественным временем» нарратива [2].

Изучение в современной когнитивной науке глубины сознания человека позволило ученым выдвинуть гипотезу об объемном сознании, отражающую логику, в которой разные его состояния можно рассматривать как области в многоуровневом пространстве. Мысли о том, что «гораздо интереснее управлять процессами на основе принципа лабиринта, нежели мчаться пря-

¹ Томас Адес (Thomas Adès) родился в 1971 году в Лондоне. Среди крупных сочинений композитора: балет "Dante" (2019); оперы "The Exterminating Angel" (2016), "The Tempest" (2003), "Powder Her Face" (1995). Среди масштабных сочинений композитора для симфонического оркестра — "Asyla" (1997), "Tevot" (2007), "Polaris" (2011), Концерт для скрипки с оркестром (2005), Концерт для фортепиано с оркестром и движущегося изображения "In Seven Days" (2008), "Totentanz" для меццо-сопрано, баритона и оркестра (2013), Концерт для фортепиано с оркестром (2018) и другие сочинения.

² В. Вулф писала: «...человеческое сознание воспринимает мириады впечатлений — ...фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание непрерывающимся потоком бесчисленных атомов <...> из этих впечатлений он (наш мозг — О. К.) выстраивает единый связный нарратив» [1, с. 473].

мыми дорогами», высказывал К. Штокхаузен [3, p. 78].

В эпоху постмодернизма, как отмечает В. П. Чинаев, «...гетерогенность любого, в том числе и музыкального постмодернистского текста, не раз давала повод сравнивать его с мозаикой, инкрустацией, калейдоскопом; он подобен Библиотеке, Лабиринту, Палимпсесту или Ризоме — всем тем метафорам, которые символизируют слоистость, ветвистость и вариативную множественность интеллектуальных странствований...» [4, с. 34]. Идея отражения в музыке психологических «лабиринтов» сознания имеет ключевое значение и для модернизма. В модернизме — «...лабиринт внутри самого человека: это и его тело, и его сознание и подсознание, — пишет Т. В. Цареградская. — Найти выход из лабиринта невозможно, так как человек и лабиринт взаимосвязаны, и одно не может существовать без другого» [5, с. 21].

Характерные для фортепианных сочинений Адеса 1990-х годов полигенетичность и стилевая диффузность, языковая множественность позволяют рассматривать произведения композитора с различных ракурсов с учетом переходного характера периода их создания и определять особенности его фортепианного стиля, в котором обобщаются важные тенденции искусства поставангарда.

С эстетикой постмодерна в произведениях Т. Адеса коррелирует «тема сна, смерти, тишины, инобытия», которая, по определению Е. Я. Лианской, свойственна «медитативному» варианту постмодернизма, обращенному «как бы ни к сознанию, а к подсознанию культуры. Этот пласт постмодерна отличается от “мэйнстрима”, поскольку не отвечает его главным критериям (к примеру, ироническому отношению к прошлому). Однако, вызревая внутри глобального стиля как некий контрастный элемент, он вписывается в его общеэстетические законы» [6, с. 9].

Присущая медитативному постмодерну тематика находит развитие и в направлении «позднего модернизма» («второго модернизма», «метамодернизма») [5]. Как отмечает Т. В. Цареградская, «...поздний модернизм, который отделяет себя от постмодерна, признает право музыки на истинность. Он наследует весь комплекс свойств музыкального модернизма, но с тем условием, что все достижения классического модернизма, авангарда, постмодерна рассматриваются под знаком поиска истинного высказывания. Сохраняя веру в эксперимент и инновации, “поздний модернизм” вновь открыт будущему» [5, с. 22].

Поиски нового, следование в творчестве принципу «*mobilis in mobile*», ставшему главенствующим постулатом современных композиторов, в сочинениях Т. Адеса подчинены индивидуальным концептуальным замыслам. Композитор предстает наследником традиций звуковых открытий М. Фелдмана, К. Штокхаузена и Х. Лахенманна, достигающих во второй половине XX века

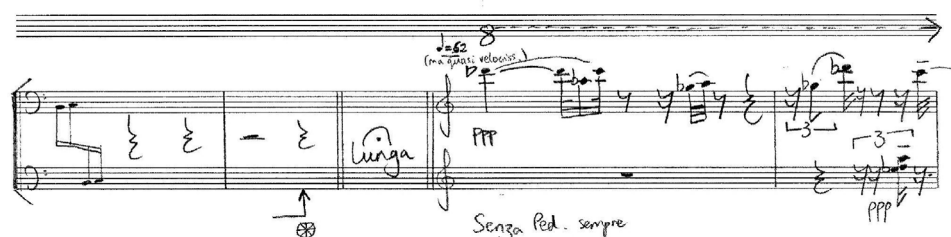
Прим. 1. Traced Overhead. Ч. II «Aetheria». Т. 31–34. Т. Адес

«новых миров» в особенно сложной (в силу особенностей самого инструмента) области фортепианной музыки. «Когда мы говорим о новой музыке, — отмечает Х. Лахенманн, — речь идет не о новом звучании, а о новом слышании. Новое произведение должно открывать новые пределы и новое видение» [7]. Пронизанные философским осмыслением фортепианной сонористики, сочинения композитора расширяют пространство художественных возможностей пианиста как в реальном воплощении, так и в слуховых представлениях непосредственно в процессе исполнения. Преодоление сложностей, возникающих «с инструментами, полученными в наследство из предыдущих эпох», «трансформация звука», наделение каждого звука совершенно особым смыслом и исследование «новых звуковых пространств и нового движения звука» представляло первоочередную художественную задачу, которую ставил перед собой в каждой композиции К. Штокхаузен [8].

В фортепианных сочинениях Адеса звук, понимаемый как сумма одновременного объединения всех параметров, влияющих на акустический результат, как итог взаимодействия функций динамики, метроритма, артикуляции, педализации, приобретает значение феномена, подчиняющего себе архитектуру композиции. В этом проявляется воздействие пуантилистического осмысления самого звука и его акустической «ауры». Подчеркнем, что в данном случае мы говорим не о сериальной технике композиции, а о качественных изменениях звучности, определяющих структуру формы. Примечательно, что, не придерживаясь строгих принципов создания многопараметровых композиций, композитор сохраняет в авторских указаниях своих сочинений признаки «третьего измерения музыки»³ (см.: прим. 1).

Встречающиеся изменения динамических указаний на каждом звуке

³ Определение Ю.Н. Холопова [9].



Прим. 2. Still Sorrowing, Т. 125–129. Т. Адес

(напр., т. 97–98 пьесы “Still Sorrowing”), подтверждающие выводы о звуковых прототипах пуантилистической фортепианной фактуры в сочинениях композитора, создают во взаимодействии с артикуляцией и педалью истонченную звуковую перспективу то смешивающихся, то перекрываемых более высоким уровнем громкости тонов и их обертоновых «ароматов».

Звуковое пространство фортепианных композиций Адеса балансирует подчас на предельных динамических границах *piano* и *pianissimo*. Присутствие в нотных текстах в качестве динамического нюанса термина “*niente*” — «ничто» (*quasi niente, quasi diminuendo al niente*) в сочетании с обилием *diminuendo*, вибрирующими «флуктуационными» педальными эффектами, улавливанием выплывающих звуков третьей педалью *Sostenuto*, указания *sonorissimo ppp*, заставляют исполнителя чувствовать *ppppp* как гораздо более интенсивную концентрацию звука, нежели *fffff*. Стремление к исследованию пределов исчезающего и «безмолвного» звука в фортепианной сонорике генетически продолжает поиски Шопена, Скрябина, Дебюсси, Веберна, Фелдмана. Стремясь «уловить» звук на излете его исчезновения, композитор словно пытается остановить мгновение и подчеркнуть драгоценность настоящего, ускользающего в небытие с каждой секундой. Это приближает художественное мышление Т. Адеса к поэтике «тишины» в творчестве А. Веберна, о чем писал В. П. Чинаев: «...прозрачность ткани здесь соткана из разрозненных тембров, вспыхивающих и мгновенно угасающих интонаций... краткость... переходов... столь минимальна, ...что позволяет характеризовать появляющиеся и тут же исчезающие элементы звуковой ткани именно как мгновения, “обесценивающие одновременно и прошлое и будущее”» [10]. Особенно заметно это проявилось в сфере динамических указаний, тесно связанных в сочинениях Адеса с педализацией. Звучащий результат мы могли бы определить как несериальную параметризацию. В истоках фортепианного стиля, а также в стремлении к интеграции звукового поля, традиции А. Веберна ощущаются отчетливо (прим. 1).

В эпизоде «безмолвия» в фортепианной пьесе «Still Sorrowing» на композиционном уровне происходит «разлом» формы, используемый для пере-

хода в иной «воздушный коридор», как бы «переключения сознания». Продолжительность генеральной ферматы *lunga* в 127-м такте композитор оставляет на усмотрение исполнителя и не обозначает паузой. После премьерного исполнения сочинения композитором в 1993 году музыкальный критик писал: «Адес характеризует форму как “два больших крыла, каждое из которых описывает несколько спускающихся арок, разделенных безмолвием”» [11] (см.: прим. 2).

Неисчерпаемая пустота этой паузы вызывает ассоциации с разрывающей облачное «оперенье», манящей и, словно уплотняющей гравитацию, чернотой на картине Джексона Поллака «Глубина» (рис. 1).

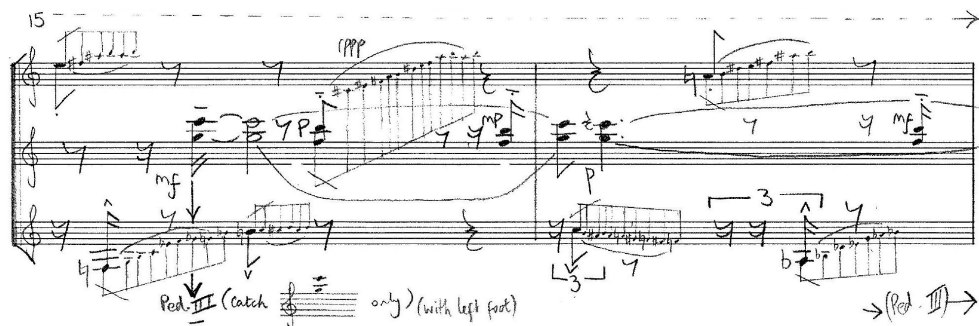


Рис. 1. Глубина. Дж. Поллак

Контрастность на границах двухчастной формы в пьесе Адеса максимально подчеркнута изменением колористики звука и его обертоновой атмосферы за счет сопоставления «иллюзорно-педальной» и беспедальной⁴ манер пианизма. Композитор использует мощное влияние педализации на звук в целях создания формы. В авторском примечании к пьесе композитор пишет, что для первой части приблизительный эффект резонирования струн всегда должен быть «плывущим», даже когда «гармонии проясняются полупедалью» [13, р. 3]. Начало второй части автор предписывает озвучить *senza Ped. sempre*. «Возвращение» правой педали происходит лишь в 154-м такте после педального *sforzando*. Призрачные колориты предшествующего эпизода, начинающегося в 145-м такте, достигаются с помощью третьей педали *Sostenuto* (указание «*senza Ped. Sempre*» для правой педали сохраняется). Композитор

⁴ Термин «иллюзорно-педальная» принадлежит Л. Е. Гаккелю [12]. Определение «реально-беспедальная», предлагаемое ученым, в данном случае мы не используем. Беспедальное звучание Адес часто использует в сочетании с предельно тихим уровнем громкостной динамики (напр., в т. 84 пьесы “Darknesse Visible” композитор указывает “subito assolutamente senza Ped.; e senza Ped. al fine” при динамическом нюансе ppppp). В т. 145–154 пьесы “Still Sorrowing” одновременно с указанием “senza Ped. Sempre” предписывается использование третьей педали рояля *Sostenuto*.

предписывает «улавливать»⁵ из эфемерных облаков пассажей выплывающие звуки уменьшенной и чистой кварт, являющихся инверсией кварт, с которых начинается пьеса (см.: прим. 3).



Прим. 3. Still Sorrowing. T. 145–146. Т. Адес

«Плывущие» зыбкие переходы между интонациями темы, создающей в пьесе фрагментарный образ бледного скользящего призрака, нежно овладевающей душой, относительно ограниченная шкала динамики рояля, которая подчас кажется недостаточной, усиливают архитектурную роль педализации и приводят композитора к необходимости внедрения новых приемов.

Контуры формы подчеркивают педальные акценты и *sffz*, характер исполнения которых композитор разъясняет в авторском комментарии к пьесе: «Педальные *Sforzando* и акценты *не предполагают* (подчеркнуто композитором — О. К.) никакого шума, который можно создать ногой при взятии педали. Их нужно исполнять, взяв, а затем, подняв демпферы достаточно быстро, чтобы каждая струна вибрировала от удара. Это может быть сделано на разных динамических уровнях. В тех случаях, когда это происходит одновременно с взятием одной ноты или нескольких нот, лучше всего делать это чуть раньше» (прим. 4) [13].



Прим. 4. Still Sorrowing. T. 182–184. Т. Адес

⁵ “To catch only” — уловить звуки g – c, Ped. III.

Композиция Адеса “Still Sorrowing”, как и созданная несколько ранее, в 1992 году, пьеса “Darknesse Visible”, вдохновлена обращением к творчеству Джона Дауленда. Объединенные вниманием к музыканту елизаветинского «Золотого века», чье творчество пережило возрождение во второй половине XX века⁶, обе пьесы создают сложный драматический эффект, который воспринимается одновременно и как ностальгическая метафора ушедшего, и как стремление воссоединиться с духовной творческой силой другого художника, чтобы всмотреться в изменчивую материю мира будущего. Умножение энергии устремленного ввысь пристального взгляда ассоциируется с двойным портретом одного из лидеров итальянского неоэкспрессионизма Энцо Кукки «Энцо Кукки и Энрико Давид» (рис. 2).



Рис. 2. Энцо Кукки и Энрико Давид.
Э. Кукки

В фортепианных пьесах Адеса художественный метод уподобления двух чрезвычайно отдаленных в исторической и стилевой перспективе друг от друга художников, не имеющих на первый взгляд ничего общего, родственен традициям использования расширенной метафоры, которая были распространена еще в английской поэзии XVII века и обозначалась понятием «метафора-концепт». «Поэта в данном случае интересовало не столько изображение первого предмета с помощью второго, сколько <...> те ассоциации, которые возникают при их сопоставлении» [14]. В созвучном по настроению пьесам Адеса стихотворении английского поэта-метафизика Дж. Донна «Портрет» мысли о «...зыбкости ярких форм внешнего мира, о близости смерти и тлена» одновременно подчеркивают «полноту каждого момента жизни»⁷ и заставляют задуматься о драгоценности настоящего:

*«Возьми на память мой портрет,
а твой — в груди, как сердце, навсегда со мной.
Дарю лишь тень, но снизойди к даренью,
ведь я умру — и тень сольется с тенью» [16]*

⁶ Во второй половине XX века к музыке Дж. Дауленда неоднократно обращался Б. Бриттен, сделавший два переложения песни “Lacrimae” для альты и фортепиано и для альты с оркестром. В 2009 году Х. Бёртуисл создал композицию “Semper Dowland semper dolens” для тенора и альты. К творчеству Дауленда обращаются исполнители на лютне, а также гитаре. В 2006 году известный поп-певец Стинг вместе с лютнистом Э. Карамазовым выпустил диск с записью песен Дж. Дауленда под названием “Songs from the Labyrinth”.

⁷ Цит. по: [15].

Тема известной паваны «Semper Dowland semper dolens» не объявлена Адесом в пьесе, в отличие от лютневой песни «In Darknesse Let Me Dwell», стихотворный текст которой приводится композитором в предисловии к нотному тексту. Паронимическая близость звучания фамилии «Дауленд» и слова *dolens* (лат. «грустный, печальный») в названии песни красноречиво отражает ее меланхоличное созерцательное настроение.

Несмотря на близость по времени создания и общий для обеих пьес сумрачный подтекст, художественное впечатление и средства выразительности, направленные на его достижение, в каждом случае совершенно различны. Если в пьесе «Darknesse Visible» лютневая песня Дауленда звучит почти цитатно в созданных Адесом гармонических структурах, то мерцающее обрывочное «припоминание» известной элегичной паваны композитора эпохи барокко в композиции «Still Sorrowing», принимающее подчас пугающий фантомный облик, словно служит проводником впечатления через фильтр ощущений другой личности.

«Отчужденность взгляда», эффект пограничного состояния, расслоения сознания достигается Адесом системой колористических средств, в которую в этой пьесе включены тембровые возможности подготовленного фортепиано. Своего рода «зеркалом», искажающим звуковое «изображение», служит лента *Blu-Tac*, наклеиваемая на демпферы рояля и постепенно удаляемая в предписанные моменты ассистентом пианиста в процессе исполнения⁸. Трепетание засурдиненного тембра вызывает чувство опасности. «Блокирование» наиболее близкого к живому голосу тембра среднего регистра словно очищает музыку от примеси человеческих страстей, оставляя лишь некую искаженную в неизвестном измерении ментальную информацию. Узнаваемость интонаций темы Дауленда — момент ее перерождения, когда тема перестает иметь первоначальный смысл и превращается в обрывочные рефрены «навязчивой мелодии». Специалист по музыкальной психологии Лорен Стюарт, изучая феномен «навязчивых мелодий», пришел к выводу, что они играют гомеостатическую роль, не позволяя сознанию в критические моменты слиш-

⁸ В предисловии к пьесе автор указывает: «Фортепиано должно быть подготовлено с помощью наклеивания ленты Blu-Tac (шириной примерно 15 и толщиной 3 мм) на следующие струны от H2 до D5 перед демпферами со стороны исполнителя. Лента должна быть прикреплена достаточно прочно, чтобы обеспечить полноту тона в этом диапазоне без вибрации («дребезжания») Но следует позаботиться о том, чтобы в звуковысотности сохранялась слышимость с точностью до четверти тона. В четвертом разделе на странице 14 требуется ассистент, чтобы удалить ленту Blu-Tac со струн. Это должно быть сделано настолько бережно и незаметно, насколько возможно. Blu-Tac необходимо оставить на двух звуках C1S5 и D5 до конца пьесы. По этой причине, полоса Blu-Tac, покрывающая эти струны, должна быть отделена от той, которая покрывает звуки от H2 до C5, с которых она должна быть удалена» (композитор имеет в виду «от H2 до D5» — О. К.) [13, р. 2].

ком далеко уйти в бессознательное состояние. Этот прием словно отражает фрагментарно мелькающие мысли без стремления композитора придать им «ухаженный» гармоничный вид, будто демонстрируя сомнения в том, что является действительно подлинным в современной реальности.

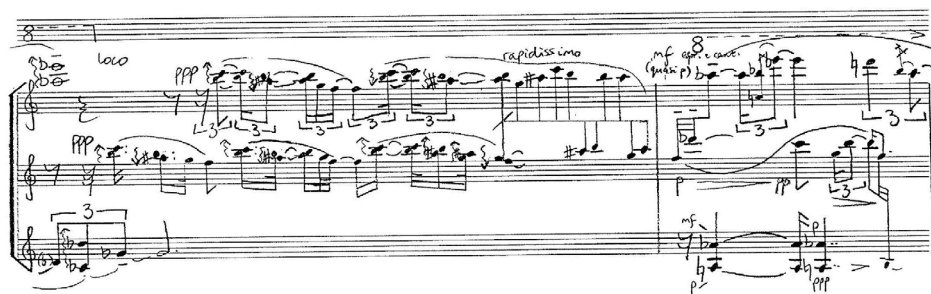
Претворение в пьесе воображаемого напряжения чувственного восприятия для преодоления пределов сознания позволяет композитору отразить попытку уловить имперсональную энергию, иллюзорно существующую за пределами жизни. Композитор создает в пьесе эффект одновременного присутствия как бы живой личности и призрачной субстанции. Зыбкие, подобно каплям ртути постепенно собирающиеся в нечто связанное, интонации некогда знакомой, но стершейся из памяти меланхоличной песни с прихотливым фактурным рисунком погружают в иллюзорную стихию. Мелодический контур интонаций основан на параллельном существовании двух звуковых групп, распределенных в начале пьесы по «белой» и «черной» клавиатурам. Он как бы отсылает нас, с одной стороны, к одному из принципов организации фортепианной фактуры в творчестве К. Дебюсси, а с другой — к ладовому мышлению Мессиана. То в одновременном, то в последовательном звучании эти группы создают колорит непрерывно блуждающих звуков и интервалов. Двойственность образа подчеркивается также ладовыми характеристиками: одна из групп основана на звуках миксолидийского лада, а вторая — на ступенях, соответствующих третьему ладу ограниченной транспозиции О. Мессиа-на, влияние которого проявляется в том, что эти группы «находятся в атмосфере нескольких тональностей сразу, без политональности, — композитор волен <...> оставить тональное впечатление неопределенным» [17, с. 100].

Пьеса записана без указания размера и ключевых знаков; темповые соотношения и метроритм изменчивы. Неуверенность начальным интонациям темы придают арпеджиато ($\hat{\sim}$, $\hat{\sim}$), лишаящие звучание какой-либо устойчивости, фрагментируя и без того пульсирующую фактуру. Большое количество групп перечеркнутых форшлагов, создающих обертоновые шлейфы звуков, Адес предписывает исполнять *rapidissimo* (см.: прим. 5). О характере исполнения сходных перечеркнутых групп форшлагов, создающих «звуковые созвездия» в *Klavierstück № X* К. Штокхаузена, немецкий композитор пишет в предисловии к изданию: «Исполнение мелких нот $\sharp$, $\natural$ не зависит от указанных колебаний темпа и воспроизводится максимально быстро. Мелизмы так же важны, как и крупные ноты, и должны быть четко артикулированы, а не *quasi*-арпеджированы, поэтому их необходимо исполнять медленнее в нижних регистрах, чем в верхних» [18, р. 2].



Прим. 5. Still Sorrowing. Т. 141–142. Т. Адес

Каноническое проведение темы в трении секундовых интервалов в теснейшем сжатом расположении создает звуковой эффект «визуальной» вибрации образа (см.: прим. 6).

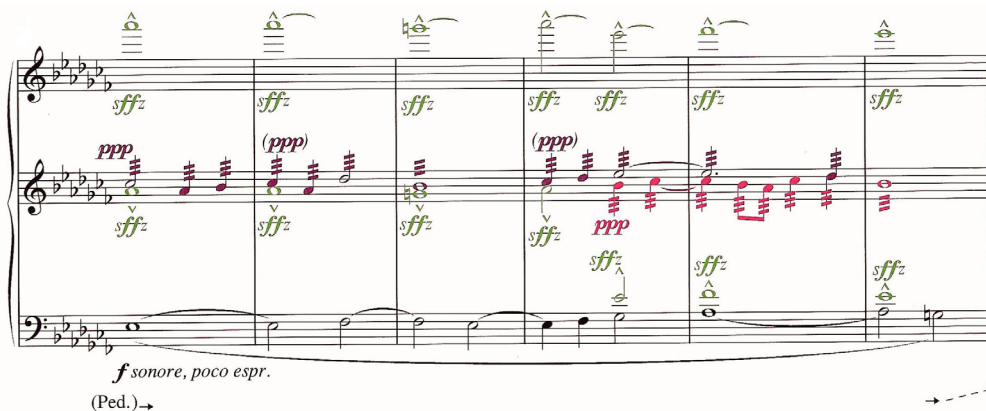


Прим. 6. Still Sorrowing. Т. 25–26. Т. Адес

Во второй части пугающее «пространство страха» постепенно растворяется (авторское указание: “*gradually remove Blu-Tac*”). В конце второй части (т. 176) после удаления ленты со струн рояля (авторское указание: “*all Blu-Tac remove except CIS5-D5*”) прорываются «материальные» очертания темы: в среднем регистре звучат проникновенные интонации живого, человеческого тембра, ассоциирующиеся с пробуждением от кошмарного осознанного сновидения. Визуально ощутимый эффект возникновения образа автора (своеобразного звукового автографа) воссоздается самим Адесом, играющим тему, подчеркивая тихую ласковую теплоту среднего регистра рояля. Заключительное «слово» от автора мы обнаружили и в завершающих тактах пьесы “*Darknesse Visible*”. Возможно, в этом ощущается проявление традиций символизма⁹.

⁹ Расположение названия в конце произведения было свойственно, например, Малларме. Хорошо известно, что Дебюсси также использует этот прием и располагает названия своих прелюдий после пьес.

Если в пьесе «Still Sorrowing» соприкосновение с творчеством Джона Дауланда символизировало преодоление пределов, освобождение творческого сознания, то в пронзительной фортепианной пьесе «Darknesse Visible» Адес помещает архаичную лютневую песню в иной контекст и использует ее в качестве некоего «временного портала». Точность воссоздания темы «In Darknesse Let Me Dwell» («Во тьме позволь остаться мне»), обозначенная Адесом в предисловии¹⁰, а также ее узнаваемость создают предварительный настрой для исполнителя. Необычные гармонические колориты, строгая локализация пластов фактуры, застылость времени композиции, а также цветовые решения партитуры разрушают цитатную прямоту и апеллируют к образной символичности. Композитор избегает условной стилизации, вызывающей в памяти музыку той эпохи. Стремление соотносить свои современные мысли и чувства с теми, которые испытывал музыкант XVI века, обнажает вечный вопрос о жизненной силе творческого процесса. Иллюзия рассмотрения рукописи, записанной как будто полустертыми натуральными красками, использовавшимися в эпоху Ренессанса оттенками кораллового, графитного, призрачно-серого тонов различной интенсивности, придает нотному тексту нереальный «облик» рукописного палимпсеста, который словно всплывает в памяти для того, чтобы раствориться как можно скорее (прим. 7).



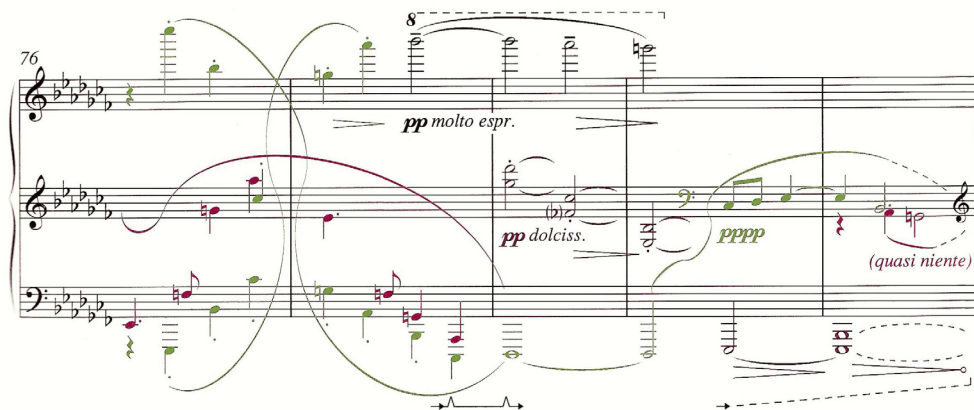
Прим. 7. Darknesse Visible. Т. 8–13. Т. Адес

Изменение насыщенности окраски голосов, некоторые из которых выписаны полутенью и мерцают на пределе исчезновения, словно отображает разворачивание во времени процесса фокусирования сознания композитора на попыт-

¹⁰ Текст авторского предисловия гласит: «Эта пьеса высвечивает лютневую песню Джона Дауланда “In Darknesse Let Me Dwell” (1610). Ни один звук не был добавлен; некоторые были удалены. Фразы, содержащиеся в оригинале, были выделены и перегруппированы с намерением осветить внутренний смысл песни, как будто в процессе исполнения» [19, р. 1].

ке реконструкции, «вспоминания» чувств, переживаемых Даулендом в момент создания песни. Репетиционная техника в мелодической линии, создающая аллюзию лютневых вибраций, используется Адесом как некое «оптическое искажение» звучания, разрушающее цитатную прямоту; репрезентирует психологическое блуждание во внутренней «темноте» многомерных «лабиринтов» человеческого сознания. Ощущение нереальности происходящего достигается Адесом также тембровыми и гармоническими решениями. Разреженная фактура, диапазоны голосов которой локализованы в отдаленных регистрах рояля, передают параметры высоты и глубины пространства (словно современный человек в пространстве гулко резонирующих стен дворца пытается воспроизвести в голове звучание лютневой мелодии).

Колкие тоны гармонического *aes-moll*, создающие вертикальный структурный каркас для звучащей *pianissimo* темы Дауленда, воспринимаются в подобном тембровом решении не в логике функциональных взаимосвязей. Они подобны «вспышкам» «обертоновых аккордов» (определение О. Мессiana) [17, с. 74]. *Attaca* при взятии выдержанных нот (авторское указание — *sfz*), заглушающая резонирующие обертоны предыдущих звуков, позволяет не подминивать правую педаль (как, например, в прим. 8 на протяжении шести тактов).



Прим. 8. Darknesse Visible. Т. 76–80. Т. Адес

Тема Дауленда служит фоном для неозвученного подтекста сочинения, складывающегося в целостное впечатление из различных фрагментов в постижении системы выразительных средств в художественном контексте сочинения. Выстраивание надвременного «диалога» становится центром интерпретации песни композитором. Используемые творческие приемы можно сравнить с «техникой прокладывания туннелей»¹¹. Нотный текст и колорит

¹¹ Определение В. Вулф [1].

звучания, в данном случае словно становятся теми «детальями», сквозь которые композитор прокладывает коридоры в «лабиринтах» времени. Создавая многослойную картину, композитор не предлагает слушателям услышать тему, но создает возможность ощутить проникновение в современную реальность духовной «субстанции» предшествующей эпохи, добиваясь особого иррационального эффекта присутствия в различных временных континуумах.

В 72-м такте «лютневая» вибрация истаивает до *pppp* в басовом регистре и умолкает. Повторяющуюся несколько раз то в восходящем, то в нисходящем варианте интонацию *es-f-g-as*, каждый звук которой перемещается через октаву в трех регистрах, символизирующую последние всплески сознания и угасание жизни, можно сравнить с интонацией *gis-a-h-c* песни Дауленда («*dearth do come till*») (прим. 8; 9).



Прим. 9. In Darkness Let Me Dwell. Т. 37–39. Дж. Дауленд

Трепетная красота и художественная выразительность самого текста отражаются во фразировочных лигах, в тактах 76–77, графически напоминающих контуры исчезающего «мотылька». В тактах 79–80, в указании педали *flutter* прерывистая восходящая линия означает уменьшающуюся амплитуду вибраций педали, своего рода педальное *diminuendo*.

“*The ground, the ground shall sorrow, sorrow be*” («...земля будет печалиться») — интонации темы в 79-м такте вступают в тишайшем динамическом нюансе *pppp*, предполагающем максимальную слуховую концентрацию исполнителя. Композитором создается поразительный по своему иллюзорно-визуальному воздействию образ одиночества человека перед лицом вечности. Внезапное *fffz* на звуке *f* в 81-м такте вдруг, будто в последнем усилии «прорвавшимся» в первую октаву после *dim. quasi niente*, ассоциируется с мгновением «ухода» в небытие. Нисходящее двухголосие обращенных интонаций темы, звучание которого постепенно приближается к нивелированию высотной характеристики звука в «протоплазме» контроктавы при динамическом нюансе *ppp*, лишая их облика связного «живого» пения, воспринимается как угасание сознания. В исполнении композитора в этот момент уровень тончайшего *pianissimo* заставляет слушателя скорее домысливать высотность тонов, чем слышать их реально (прим. 10; 11).

Необыкновенная иллюзия «переключения между сознанием» двух личностей возникает в тактах 84–89 фортепианной пьесы. Последнее повторение начальной фразы песни “*In darkness let me dwell...*” звучит в верхнем голо-

81

fff *pp* *ppp*

ppppp *legatissimo al fine*

ppppp *legatissimo al fine*

(u.c.)

pp *ppp*

subito assolutamente senza Ped; e senza Ped. al fine

Ped. → *Ped. sempre (ossia 1/2 Ped.)*

85

(rit.)

(rit.)

Прим. 10. Darknesse Visible. Т. 81–89. Т. Адес

— dwell The ground, the ground — shall sor - row sor - row — be.

Прим. 11. In darkness let me dwell. Дж. Дауленд

се, как призрачный отголосок (динамический нюанс *ppppp*). В предисловии к пьесе Адес обращает внимание исполнителей на повторение первой строфы в конце песни Дж. Дауленда. В среднем голосе в 84-м такте одновременно вступают интонации второй строфы песни “*the roof despair to bar all, all cheerful light from me*” («...яростное отчаяние застилает весь радостный свет от меня»), которая звучит как высказывание «от автора». Полифоническое проведение двух строф в конце пьесы создает эффект слияния в единое эмоциональное

состояние. Этот художественный прием близок литературному методу, описанному Деборой Гут: «Мы следим за серией художественных моментов, чувств, обретающих форму, выхватываемых из сознания одного персонажа, затем — другого, складывая в единое переживание» [20, р. 234].

Абсолютное преобразование качества звука средствами артикуляции и педализации (авторское указание: *legatissimo; subito assolutamente senza Ped.; e senza Ped. al fine, una corda*) конструктивно выделяет финальный эпизод формы. В виртуально ощущаемом пространстве «зеркала» художественного времени как будто снимается призрачная «пелена», и едва уловимо (динамическое указание *ppppp*) проступает отражение современного композитора. Драматизм завершения пьесы приоткрывает для исполнителя замысел композитора: взгляд в прошлое был необходим для осмысления пределов бессмертия творческой личности, подлинной ценности традиции и нового уровня их обобщения, то есть пристального взгляда в будущее своего искусства. В авторском предисловии Адес приводит стихотворный текст песни, в смысле которого угадываются те же мысли, беспокоившие композитора второй половины XVI – первой четверти XVII века: «...во тьме позволь остаться мне <...> я прикован к моему надгробию. Позвольте мне умереть живым, пока не придет смерть» [19 р. 1]. Воплощая в музыке представление о глубоком переживании процесса чрезвычайно таинственного и интимного угасания жизни другого человека, Адес, как подлинный зрелый художник, наполняет пьесу философским осмыслением жизненной силы творящего сознания, преодолевающего безмолвие смерти¹².

Движение сознания к возвышенному, просветленному состоянию, созерцание «космоса» внутри себя в моменты творчества олицетворяет фортепианное сочинение «*Traced Overhead*», соч. 15 (1995–1996). Развитие в трех частях композиции символизирует виртуальное прохождение сознанием высоких пространственных уровней. Неслучайно в преамбуле к пьесе Адес пишет: «Первая часть берет свое название от латинского наречия “*upward*” — “вверх”, которое также является императивом, подобно тому, как “*sursum corda*” обычно переводится как “Возвысь сердце!”. Восхождение продолжается сквозь вторую часть, отражающую “сущность среднего уровня атмосферы”, и далее, преодолевая слой за слоем в третьей» [21, р. 1]. Соответствие этому замыслу мы можем обнаружить уже в самих названиях частей: I — “*Sursum*” («Вверх», авторское указание: *Velocissimo quasi sense peso*), II — “*Aetheria*” («Эфирный»:

¹² Косвенным подтверждением того, что композитор обращается в творчестве к теме «работы сознания за пределами жизни», является создание им в 1995 году сочинения для камерного ансамбля из семи солистов “*Cardiac Arrest*” («Остановка сердца»).



Рис. 3. Rebirth I. Rebirth II. Rebirth III. Дж. Шнабель

Giusto e chiarissimo), III — “*Chori*” («Хор»)¹³.

В «*Traced Overhead*» находит отражение идея возрождения цикличной композиции и наполнения новым смыслом жанра крупной (свободной сонатной) формы, с которой можно сопоставить трехчастность, отличающуюся внутренним единством, достигаемым сквозным развитием. Если границы разделов первой и второй части подчеркнуты, то переход от второй части к третьей осуществляется *attacca*. Отстраненная, нереалистичная звуковая картина, уход в «высшие» сферы и умиротворенное созерцание, а также тишайшие звучания, тем не менее, не препятствуют процессу становления формы в ее динамическом развитии. Многомерная гармонизация «хаотичности» подчиняется в соответствии с виртуальной программностью задаче развития единого художественного времени сочинения. Трехчастное «духовное возрождение» представлено в серии Джулиана Шнабеля «*Rebirth I*», «*Rebirth II*», «*Rebirth III. The Red Box*» из цикла «*Kabuki Painting*» (рис. 3), в творчестве которого находят отражение мотивы восточноазиатских духовных практик.

Внутреннее переживание опыта постижения истины, словно движение к «состоянию одной мысли», в фортепианных сочинениях Адеса 1990-х годов, близкое эстетическим принципам медитативных практик дзэн-буддизма, было воспринято композитором, вероятно, сквозь призму творческого наследия М. Фелдмана, Дж. Кейджа, на музыку которых оказали влияние труды А. Уоттса, Д. Т. Судзуки, а также О. Мессиана, изучавшего традиции индийской музыки.

Достижение особого состояния души, когда человек обостренно переживает быстротечность и ускользание времени, его бренность, хрупкость и изменчивость каждого момента бытия, было характерно не только для буддизма,

¹³ В названии этой части можно обнаружить несколько переносных значений: «благозвучие», «гармония». В раннехристианских храмах хор — это пространство перед главным престолом.

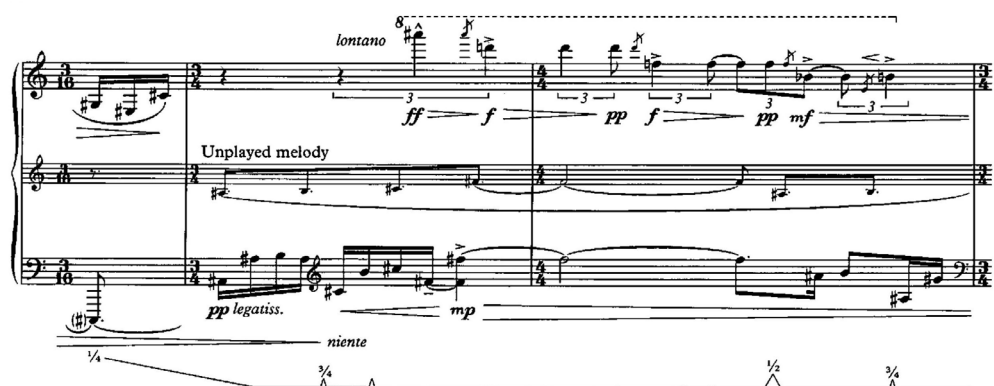
но и для средневековых японских духовных практик. Осознание мимолетности жизни, ее бренности близко эстетике «моно но аварэ» («печального очарования вещей»), проявляющейся в образах меланхоличной созерцательности, отрешенности и в то же время повышенной чувствительности, позволяющей улавливать «шуршание крови, бегущей по жилам» [22]. В японской поэзии XIII века категория сатори («озарение») предполагает, что постижение скрытой красоты («югэн») достигается высочайшей концентрацией духа.

В финальном эпизоде третьей части композиции Адеса метафорой обретения истины, «абсолютной музыки» становится звуковая аллюзия на классико-романтические фигуры, звучащий облик которых вызывает «припоминание» одновременно и бетховенских, и шопеновских прообразов пассажей. Она производит впечатление возвращения к чему-то очень родному, знакомому, теплomu и искреннему, эмоционально-человеческому, но неуловимо изменившемуся за время отсутствия и, возможно, существующему лишь в воображаемом пространстве (такт 61). Близкий художественный образ воплощен А. Тарковским в последнем эпизоде иллюзорного возвращения к дому, материализованному Океаном в сознании главного героя фильма «Солярис». Несмотря на солидную временную дистанцию, разделяющую создание этих сочинений, мысли, высказанные российским режиссером после премьеры фильма, по нашему мнению, очень созвучны идее композиции Адеса: «...не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на Землю. То есть, преодолев какой-то новый рубеж, взглянуть опять на самое начало — в духовном и моральном, нравственном аспекте ... мы не имеем права ... освободиться от самых простых человеческих “вещей”: от любви, от деревьев, от воды..., ... от той Земли, которую мы обязаны нести в себе» [23].

Развитие иллюзорно-колористической манеры пианизма композитором находит продолжение в создании эффектов «дополненной реальности». В 43-м такте второй части возникает виртуальная линия, записанная на среднем нотоносце, обозначенная как «*Unplayed melody*» («неисполняемая мелодия»), которая постепенно проступает в звучащем поле сочинения (в 53-м такте появляется авторское указание «*play*») (прим. 12).

Виртуальная мелодия призвана контролировать сознание пианиста в непосредственном процессе исполнения, она подчеркивает интенсивность представляемых внутренним слухом, мысленно вычленяемых из фактуры пред- или пост-тонов, собирающихся в «управляющую» линию в момент исполнения.

Характерное для Адеса создание поэтического программного подтекста находит выражение в образных, темповых, штриховых пояснениях автора в тексте сочинений: *freddo, inesorabile* («холодно, неумолимо»), *affondato, quasi eco* («затонувший, подобно эху»), *maestoso spettrale* («величественно, призрачно»),



Прим. 12. Traced Overhead. Ч. 2. «Aetheria». Т. 43. Т. Адес

poco dolce, non cantabile («не очень нежно, не певуче»), *avvicinandosi* («приближаясь»), *velocissimo quasi senza peso* («очень быстро, почти невесомо»), *intimissimo* («очень интимно»), *lontanissimo* («совсем отдаленно»), *quasi dim. al niente* («затихая до исчезновения»), *quasi niente* («словно ничто») и других.

Звуковое искусство Адеса, его «новое слышание», дальнейшее развитие идеи *Klangmusik*¹⁴ позволяют достигнуть и новейших возможностей сонорно-колористических ресурсов фортепианного звука. Фактура, рассредоточенная на трех, четырех нотоносцах, — в отличие от аналогично записанного фортепианного изложения К. Дебюсси и позднее у Мессияна — отражает не «полифонию гармонических пластов», обладающих «весьма высокой звуковой плотностью»¹⁵, а локализацию уровней обертоновых верхних шлейфов или выпадающих в басу обертоновых «осадков» мелодии.

Мы можем сделать вывод, что предельно широкое расположение слоев фактуры в сочинениях Т. Адеса, обладающей подчас имматериальной бесплотностью, сопоставление сонорных плотностей приводят к максимально-повышению функционального и интегрирующего значения педализации. Стремление точно отобразить звуковую интенцию в нотном тексте приводит композитора к открытию новых, уникальных обозначений педализации, зафиксированных в тексте подлинным звуковым художником, подчас выводящим исполнителя за пределы привычного.

Композитор вводит обозначение взятия и снятия левой педали на каждый аккорд. В 21-м такте третьей части композиции «*Traced Overhead*» указано: *t.c. – u.c. – t.c. – u.c.* (что предполагает создание дифференцированной «звуковой перспективы»)¹⁶ исполнителем. Указание для правой педали *flutter* («тре-

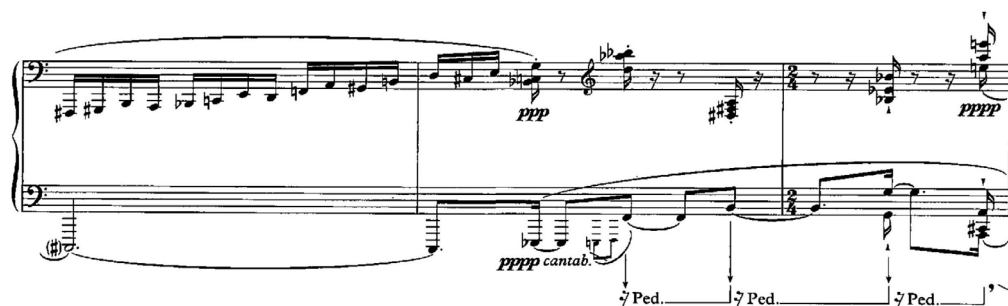
¹⁴ Определение К. Wörner [24, p. 71].

¹⁵ Определение Л. Е. Гаккеля [12, с.31].

¹⁶ Определение К. Н. Игумнова. Цит. по: [25].

пешущая», «вибрирующая»), как и восходящие пунктирные линии в обозначении педализации, позволяют сделать вывод об осмыслении композитором понятия «флуктуационного звука» в творчестве Х. Лахенманна [26]. Примечательно, что указание *laissez vibrer* для правой педали можно обнаружить в вариации VII из «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова. Вибрирующая педаль часто используется Адесом одновременно с *diminuendo*, усиливая постепенность исчезновения звука.

Взаимосвязь между артикуляционными, динамическими и метроритмическими предписаниями автора, определяющими достижение звукового результата, проникает непосредственно в обозначение педализации. Мы можем обнаружить указания: *legatissimo Ped.*, *sfz Ped.*, *Ped. overlap*. В композиции “Traced Overhead” паузы шестнадцатыми в обозначении демпферной педали означают, что от аккордов в партии правой руки в звуковом поле сохраняются лишь обертоновые отзвуки, продолжающие резонировать в ореоле выдержанных нот в басовой линии, но ни в коем случае не сами звуки (прим. 13).



Прим. 13. Traced Overhead. Ч. 2. «Aetheria». Т. 79–81. Т. Адес

Хорошо известно, что обозначение пауз в педали встречается также в фортепианных сочинениях К. Штокхаузена.

Единство мануальной артикуляции и правой педали в достижении звуковых эффектов отмечал И. Браудо: «...пианисты умелым смешиванием тонов посредством педали создают впечатление атмосферы, впечатление отделенного, долетающего до нас через пространство звучания» [27, с. 16]. Постижению и звуковой реализации исполнителем замысла композитора способствуют детально выписанные авторские указания, в которых учитывается градуирование и скорость одновременного и последовательного использования педалей. Искусное сочетание возможностей педалей рояля с динамическими и артикуляционными указаниями производит впечатление созданной композитором целостной художественной системы.

Исследование многих страниц новейшей музыки можно сравнить с постижением скрытой красоты «югэн», которая означает в поэзии пятистиший

танка также истинную глубинную сущность текста, подчас воспринимаемую лишь интуитивно, поскольку она трудно постижима логическим путем. Как отмечает К. В. Зенкин, «...новейшая музыка не дает нам никакой законченной информационной “картины”, но она стимулирует наше сознание в направлении создания такой картины, обнаружения в хаосе проблесков порядка и смысла, и в этом ее величайшая миссия» [28, с. 33].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вулф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. 637 с.
2. Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of to the Lighthouse // A Forum on Fiction. Vol. 26. No. 2. 1993. P. 192–213.
3. Stockhausen K. Toward a Cosmic Music. University of Michigan. Shaftesbury Element Books, 1989. 146 p.
4. Чинаев В. П. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Научный вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. 2014. Вып. 1. С. 30–54.
5. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 3 (38). С. 8–27.
6. Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2003. 216 с.
7. Лахенманн Х. Интервью. Творческая встреча с композитором 16 декабря 2013 года [Электронный ресурс]. URL: https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216 // (дата обращения: 28.04.2020).
8. Stockhausen K. Interview [Wire magazine] URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/28835/> (дата обращения: 05.08.2019).
9. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 25.07.2020).
10. Чинаев В. П. Тишина – границы интерпретации // Проблемы интерпретации современной музыки. М.: МГК, 1999. С. 3–15.
11. Adès Th. Programme Notes. [Fabermusik]. URL: <https://www.fabermusic.com/music/still-sorrowing-2061> (дата обращения: 10.08.2020).
12. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. М.–Л.: Сов. композитор, 1986. 295 с.
13. Ades Th. Still Sorrowing. London: Faber Musik Ltd, 1992. 18 p.
14. Hunter J. The Metaphysical Poets. London, 1965. p. 30.

15. Аствацатуров А. А. Феноменология текста: Игра и репрессия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200788&p=22> (дата обращения: 07.08.2020).
16. Донн Дж. Портрет. Английская поэзия [Электронный ресурс]. URL: <http://eng-poetry.ru/Поem.php?PoemId=271> (дата обращения: 14.07.2020).
17. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-римский кабинет Ю. А. Шичалина. 1995. 127 с.
18. Stockhausen K. Klavierstück X. London: Universal edition, 1965. 38 p.
19. Ades Th. Darknesse Visible (after John Dowland). London: Faber Musik Ltd, 1992. 6 p.
20. Guth D. Virginia Woolf: Myth and to the Lighthouse // College Literature. 1984. Vol. 11. No. 3. P. 233–249.
21. Ades Th. Traced Overhead. London: Faber Musik Ltd, 1995–1996. 26 p.
22. Юмэмакура Баку. Онмедзи. Кн. 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://hikari.narod.ru/onmyoji-1-1.html> (дата обращения: 19.07.2020).
23. Тарковский А. А. Пояснения к фильму «Солярис» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html> (дата обращения: 04.07.2020).
24. Wörner K. Neue Musik in der Eintscheidung. Mainz: Schott, 1956. 317 p.
25. Мильштейн Я. И. Добавления и комментарии к статье К. Н. Игумнова // Советская музыка. 1948. № 4. С. 72–75.
26. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf&Hartel, 1996. 488 p.
27. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии). Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1961. 198 с.
28. Зенкин К. В. О парадигмах музыкальной композиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 1. С. 23–35.

REFERENCES

1. Woolf V. Sovremennaya khudozhestvennaya proza // Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka. M.: Progress, 1986. 637 s.
2. Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of to the Lighthouse // A Forum on Fiction. Vol. 26. No. 2. 1993. R. 192–213.
3. Stockhausen K. Toward a Cosmic Music. University of Michigan. Shaftesbury Element Books, 1989. 146 p.
4. Chinaev V. P. V storonu «novoy tselostnosti»: intertekstual'nost' – postavangard – postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka. SPb.: Nauchnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. 2014. V. 1. S. 30–54.

5. *Tsaregradskaya T. V.* «Pozdnyy modernizm» v muzyke kontsa XX – nachala XXI veka: nekotorye nablyudeniya // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. 2019. № 3 (38). S. 8–27.
6. *Lianskaya E. Ya.* Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhniy Novgorod. 2003. 216 s.
7. *Lakhenmann H.* Interv'yu. Tvorcheskaya vstrecha s kompozitorom 16 dekabrya 2013 goda [Elektronnyy resurs]. URL: https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216 // (data obrashcheniya: 28.04.2020).
8. *Stockhausen K.* Interview [Wire magazine] URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/28835> // (data obrashcheniya: 05.08.2019).
9. *Kholopov Yu. N.* Novye paradigmy muzykal'noy estetiki KhKh veka [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (data obrashcheniya: 25.07.2020).
10. *Chinaev V. P.* Tishina — granitsy interpretatsii // Problemy interpretatsii sovremennoy muzyki. M.: MGK, 1999. S. 3–15.
11. *Adès Th.* Programme Notes. [Fabermusik]. URL: <https://www.fabermusic.com/music/still-sorrowing-2061> (data obrashcheniya: 10.08.2020).
12. *Gakkel' L. E.* Fortepiannaya muzyka XX veka: Ocherki. M.–L.: Sov. kompozitor, 1986. 295 s.
13. *Adès Th.* Still Sorrowing. London: Faber Musik Ltd, 1992. 18 p.
14. *Hunter J.* The Metaphysical Poets. London, 1965. p. 30.
15. *Astvatsaturov A. A.* Fenomenologiya teksta: Igra i repressiya [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200788&p=22> (data obrashcheniya: 07.08.2020).
16. *Donn Dzh.* Portret. Angliyskaya poeziya [Elektronnyy resurs]. URL: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=271> (data obrashcheniya: 14.07.2020).
17. *Messiaen O.* Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka. M.: Greko-rimskiy kabinet Yu. A. Shichalina. 1995. 127 s.
18. *Stockhausen K.* Klavierstück X. London: Universal edition, 1965. 38 p.
19. *Adès Th.* Darknesse Visible (after John Dowland). London: Faber Musik Ltd, 1992. 6 p.
20. *Guth D.* Virginia Woolf: Myth and to the Lighthouse // College Literature. 1984. Vol. 11. No. 3. P. 233–249.
21. *Adès Th.* Traced Overhead. London: Faber Musik Ltd, 1995–1996. 26 p.
22. *Yumetakura Baku.* Onmedzi. Kn. 1 [Elektronnyy resurs]. URL: <http://hikari.narod.ru/onmyoji-1-1.html> (data obrashcheniya: 19.07.2020).
23. *Tarkovskiy A. A.* Poyasneniya k fil'mu «Solyaris» [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html> (data obrashcheniya: 04.07.2020).
24. *Wörner K.* Neue Musik in der Eintscheidung. Mainz: Schott, 1956. 317 p.
25. *Mil'shteyn Ya. I.* Dobavleniya i kommentarii k stat'e K. N. Igumnova // Sovetskaya muzyka. 1948. № 4. S. 72–75.
26. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden:

Breitkopf&Hartel, 1996. 488 p.

27. *Braudo I. A.* Artikulyatsiya (o proiznoshenii melodii). L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izd-vo, 1961. 198 s.
28. *Zenkin K. V.* O paradigmax muzykal'noy kompozitsii // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. 2020. № 1. S. 23–35.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Красногорова О. А. — канд. искусствоведения, доц.; incognitamusika@mail.ru
ORCID 0000-0002-5153-0939

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krasnogorova Olga — Cand. Sci. (Art Criticism), Ass. Prof.; incognitamusika@mail.ru
ORCID 0000-0002-5153-0939