

Ирина Владимировна Копосова – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий
кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
kopira@mail.ru

Irina V. Kuposova – musicologist, Ph.D. (Arts),
Associate Professor, Head of the Music Theory and
Composition Department of the Petrozavodsk
State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
kopira@mail.ru

УДК 78.02 + 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2023.34.2.65-82

ТЕХНИКА МЕЛОДИКО-ПОЛИФОНИЧЕСКОГО КЛАСТЕРА
ПЕРА ХЕНРИКА НУРДГРЕНА: В ДИАЛОГЕ С ЛИГЕТИ

MELODIC-POLYPHONIC CLUSTER TECHNIQUE
BY HENRIK NORDGREN: IN DIALOGUE WITH LIGETI

Аннотация

Статья посвящена одному из индивидуальных вариантов сонорики – технике мелодико-полифонического кластера, которая сформировалась в музыке Пера Хенрика Нурдгрена (1944–2008). Время её систематической разработки было недолгим, охватив период с 1965 года до начала 1970-х, однако опыт финского композитора вызывает исследовательский интерес. Его техника сложилась под влиянием творчества Дьёрдя Лигети и в этом аспекте ещё не изучалась. Особенности данной техники показаны в статье на примере «Euphonie» op. 5 для оркестра, одного из наиболее значительных сочинений тех лет. Выводы о характере рецепции Нурдгреном музыки Лигети делаются на основе анализа особенностей оркестрового письма, типов звуковых единиц и способов фактурной организации, используемых в разных частях сочинения.

Abstract

The article is devoted to an individual version of the sonor technique – the technique of melodic-polyphonic cluster, which was formed in the music of

Pehr Henrik Nordgren (1944–2008). The time of its systematic development was short and covered the period from 1965 to the early 1970s, but the experience of the Finnish composer is of research interest. Nordgren's technique was formed under the influence of Gyorgy Ligeti's oeuvre and has not been studied in this aspect. In the article, the features of this technique are shown by the example of “Euphonie” Op. 5 for orchestra, one of the most significant compositions of those years. Conclusions about the nature of Nordgren's reception of Ligeti's music are drawn on the basis of an analysis of the features of orchestral writing, types of sound units and methods of textural organization used in different parts of the composition.

Ключевые слова: сонорная техника, техника мелодико-полифонического кластера, Дьёрдь Лигети, Пер Хенрик Нурдгрэн, «Euphonie» op. 5

Keywords: sonor technique, melodic-polyphonic cluster technique, Gyorgy Ligeti, Pehr Henrik Nordgren, “Euphonie” Op. 5

Как известно, музыкальное искусство второй половины XX века вывело на одну из ключевых позиций явление авторской техники композиции. Причём в отечественных источниках к настоящему моменту утвердилось представление как об их удивительном разнообразии, неизвестном предшествующим столетиям, так и об индивидуализации внутри каждой из этих техник. Так, Е. Г. Окунева в своих публикациях показала, что композиторы, придерживавшиеся сериальной методы, трактовали её законы по-разному (подробнее см.: [5]); ряд индивидуальных версий алеаторики – метод случайных действий Дж. Кейджа, метод подсказывания Кр. Вульфа и др. – описала М. Переверзева (подробнее см.: [7]). Сонорная техника также не стала исключением: сейчас принято выделять как минимум две линии в трактовке её возможностей – одна связана с музыкой польских сонористов (К. Пендерецкого и В. Лютославского), другая – с творчеством Д. Лигети (например, см.: [3]). Однако принципы сонорного письма в их сочинениях также видоизменялись (например, Лигети эволюционировал от кластерной техники к технике поля); кроме того, опыт каждого из названных авторов становился источником

вдохновения для более молодых композиторов, что вело к индивидуализации способов организации сонорной ткани, к соединению сонорных и иных принципов. В настоящей статье речь пойдёт об одном из авторских вариантов сонорики, *технике мелодико-полифонического кластера*. Она принадлежит современному финскому композитору Перу Хенрику Нурдгрёну (Pehr Henrik Nordgren, 1944–2008) и испытала влияние Лигети.

Нурдгрён – крупный композитор, автор более 140 опусов, среди них 8 симфоний; около 30 концертов для различных инструментов, и академических (скрипка, альт, виолончель, гобой и т. д.), и традиционных (аккордеон, финское кантеле, японские сякухати, сямисен, кото); 11 струнных квартетов; оперы «Черный монах» («*Musta munkki*», либретто композитора по одноименной повести А. П. Чехова) и «Алекс» («*Alex*», либретто Пентти Саарица). На родине он известен как общественный деятель и музыковед, основатель и художественный руководитель фестиваля камерной музыки в Каустинене¹ (*Kaustinen Chamber Music Week*), автор крупнейшего в Финляндии исследования об инструментовке Шостаковича и популяризатор творчества советского мастера².

Зарождение идеи мелодико-полифонического кластера пришлось на начальный этап формирования Нурдгрёна как музыканта. Его систематические занятия музыкой начались только в 14 лет с игры на скрипке³. Тогда же возник интерес к сочинению. Пер Хенрик рос в писательском окружении⁴, к этому моменту юноша уже брался за рассказы и повести, снимал небольшие фильмы. Музицирование побудило превращать в звучание сюжеты, взятые из античных

¹ Этим фестивалем Нурдгрён руководил с 1979 по 1990 год, а затем с 1996 по 2003 год.

² В частности, Нурдгрён обнаружил утерянный автограф «Сюиты на финские темы» и организовал мировую премьеру этого сочинения в Каустинене в 2001 году.

³ Он занимался под руководством двух известных в Хельсинки педагогов-скрипачей: сначала Георга Растенбергера (Georg Rastenberger), затем – Онни Сухонена (Onni Suhonen).

⁴ Мать Нурдгрёна, Айли Салминен, а также её сестра и брат (Салли Салминен и Рунар Салминен) были авторами разнообразных литературных сочинений; стал писателем и брат композитора, Ральф Нурдгрён.

легенд, из сказок⁵ и т. п. Творческий процесс захватил его полностью, багаж написанной музыки стал неуклонно пополняться. Позже не без доли иронии Нурдгрэн заметил, что количество созданного с 1958 по 1963 год «свидетельствовало о незаурядной доле юношеской самонадеянности и большом количестве свободной нотной бумаги» [10, с. 122]. Преимущественно его замыслы были масштабны: «часовая симфония, почти такой же продолжительности концерт для виолончели и большого оркестра, концерт для контрабаса, начало оперы по пьесе Стриндберга...» [там же]. Свою музыку молодой музыкант никому не показывал и по-настоящему не представлял, как она звучит. Это привело к печальным последствиям: его сочинения не были одобрены приёмной комиссией при поступлении в Академию Сибелиуса; став студентом факультета музыкологии Хельсинского университета, Нурдгрэн дважды посылал их на конкурс и оба раза безуспешно⁶.

Поворотным в судьбе стал 1965 год: будучи студентом 2 курса университета, Нурдгрэн стал брать частные уроки композиции у Йоонаса Кокконена (Joonas Kokkonen), крупнейшего на тот момент финского автора и педагога; их занятия продолжались четыре года. Своего учителя Нурдгрэн сравнивал с отцом, благодаря которому обрёл уверенность в собственных силах: «У меня уже была определённая манера, и Кокконен не пытался её изменить. При этом он научил меня некоторым общим принципам, показал мне мои ошибки, особенно в области оркестровки» [там же, с. 124]. Манеру, о которой говорит композитор, определил принцип, найденный в юношеских работах. В них систематически использован оригинальный способ производить многоголосную ткань из одноголосия, который будет совершенствоваться в дальнейшем: «Я позволил отдельным мелодическим линиям двигаться так,

⁵ Композитор назвал некоторые: симфонические поэмы «Геркулес» и «Одиссей», пьесы «Баба Яга», «Per aspera ad Astra» [10, с. 122].

⁶ Это был конкурс в рамках фестиваля *Ung Nordisk music*, который предназначен для молодых композиторов Северных стран. Первая пьеса – «Quartettino» – не выдержала конкурсного отбора, вторая – «Nocturno» для струнного оркестра – хоть и была принята, в концертах фестиваля не исполнялась.

чтобы они накладывались друг на друга, образуя аккорды, содержащие как можно меньше консонирующих созвучий» [10, с. 124].

Как следствие, в 1966–1969 годах Нурдгрэн пережил активный поиск собственного стиля и техника мелодико-полифонического кластера нашла оформление в его музыке. Процесс её кристаллизации отразился в целом ряде сочинений, оркестровых (две «Euphonie» – op. 1 и op. 5, 1966 и 1967, «Euphrase», 1967, Концерт для скрипки, 1969); ансамблевых (Квартеты № 1, 1967 и № 2, 1968); оркестрово-хоровых («Agnus Dei» для солистов, хора и большого оркестра, 1970) и др.

В 1965 году состоялось ещё одно событие, которое повлияло на разработку особенностей «мелодико-полифонического кластера»: вместе с другими финскими студентами Нурдгрэн оказался в Стокгольме на премьере «Реквиема» Д. Лигети. Сочинение произвело на начинающего автора сильнейшее впечатление и Лигети с этого момента стал для Нурдгрэна «одним из самых почитаемых авторов» [там же].

К тому моменту, когда Нурдгрэн впервые услышал Лигети, его творчество в Финляндии уже было известно: с 1961 года Лигети преподавал в Стокгольме, а летом 1964 года по инициативе молодых композиторов, членов общества «Финская музыкальная молодежь», выступал с лекциями на Фестивале искусств в Ювяскюля⁷. Среди финнов у Лигети уже появились ученики и последователи: осенью 1963 года в Вене у него стажировался Эрkki Салменхаара (Erkki Salmenhaara), а чуть позже Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner). На протяжении нескольких лет Салменхаарой был создан ряд сочинений, которые в той или иной степени испытали влияние лигитиевского варианта сонорики. Особое место среди них заняли Элегии I и II, работа над которыми шла

⁷ Фестиваль искусств в Ювяскюля (*Jyväskylä Kesä*) – старейший из постоянно организуемых городских фестивалей стран Северной Европы. Он существует с 1955 года и практически с момента основания является одним из самых значимых летних событий во всей Европе. В Ювяскюля в разные годы побывали ведущие мировые композиторы, архитекторы, музыканты, кинорежиссёры, философы, исследователи, танцоры и театральные деятели.

непосредственно в период учёбы у венгерского автора⁸. Кроме того, Салменхаара вёл изучение творчества и техники Лигети, в результате чего возникла его докторская диссертация⁹, одно из первых серьёзных исследований техники композитора.

Е. Г. Окунева в своих работах о Салменхааре подчёркивает: он был единственным из финских авторов, кто развил метод Лигети на национальной почве. Другие финские авангардисты (например, Доннер), по её словам, «увлеклись достижениями польской школы в лице её лучших представителей К. Пендерецкого и В. Лютославского» [6, с. 69]. В безусловной правоте этих слов заставляет усомниться как утверждение Нурдгрена, что используемый им тип письма «в чём-то похож на решения Лигети» [10, с. 125], так и мнение финских исследователей. Например, К. Ахо пишет: «В сочинениях первого периода он [Нурдгрэн] оригинально сочетает додекафонию со свойственной Лигети тембровой техникой» [2, с. 18]. Аналогичные указания находим и у Э. Салменхаары [10, с. 119].

Сложно сказать, какие сочинения венгерского мастера Нурдгрэн изучал подробно, указаний на это не удалось обнаружить ни в принадлежащих ему текстах, ни в других источниках. Поскольку в конце 1960-х Салменхаара и Нурдгрэн вместе работали в Хельсинском университете – Салменхаара преподавал (с 1966), а Нурдгрэн был ассистентом на кафедре музыкологии (с 1967) – резонно предположить, что он мог хорошо знать сочинения Лигети, описанные Салменхаарой (это «Видения», «Атмосферы», «Авантюры» и Реквием).

⁸ Среди других сочинений – три первых Симфонии (1962, 1963), Духовой квинтет (1964), а также два сочинения, которые позже композитор исключил из списка своих опусов: Фортепианный концерт «Nova improvisazione» (1962–1963) и кантата «...la clarté vibrante...» (1963).

⁹ Работа на тему «Музыкальный материал и его разработка в сочинениях Дьёрдя Лигети “Видения”, “Атмосферы”, “Авантюры” и Реквием» была защищена и опубликована в 1969 году.

Уже беглый взгляд на оркестровые нурдгреновские опусы, возникшие в промежутке с 1966 по 1970, обнаруживает в составе оркестра и общих принципах оркестрового письма очевидное влияние партитур Лигети. Первое сочинение, написанное тогда («Euphonie» op. 1), в этих отношениях более традиционно, а последующие («Euphonie» op. 5, Концерт для скрипки) показывают существенное усиление инструментального состава всех групп, особенно струнных¹⁰. Например, в «Euphonie» op. 1 их количество таково: первых скрипок – 7, вторых – 6, альтов, виолончелей и контрабасов – по 4, а в «Euphonie» op. 5 первых и вторых скрипок – по 14, альтов – 12, виолончелей и контрабасов – по 10 (то есть, становится на порядок выше: 60 исполнителей против 21)¹¹. Изменения вызваны возросшей детализацией музыкальной ткани, опорой на многоголосную и даже сверхмногоголосную вертикаль, связанную с применением дивизи.

Обозначение, которое Нурдгрэн дал своей технике, – «техника мелодико-полифонического кластера» – также настраивает на прямые аналогии с музыкой Лигети. Как известно, ей свойствен особого рода полифонический склад, получивший характеристику «микрполифония», и опора на кластер, как единицу музыкальной ткани. Авторское описание того типа звучания, которое Нурдгрэн пытался запечатлеть в своих сочинениях, углубляет и расширяет обозначенные ассоциации. В нём особенно показательным сравнением звучащей музыки с «гудящим морем», вмещающим в себя линии с неясными очертаниями, что свидетельствует о сонорных ориентирах финского композитора: «различные

¹⁰ В целом, «Euphonie» op. 1 имеет следующий состав: 4 флейты (также 2 пикколо), 2 гобоя, 2 кларнета, фагот; 2 валторны и тромбон, челеста, струнные. Полный состав «Euphonie» op. 5 такой: 4 флейты (из них 2 пикколо и альтовая флейта), 3 гобоя (в том числе английский рожок), 4 кларнета (в том числе кларнет in Es и бас-кларнет), 2 фагота и контрафагот; 4 валторны, 2 трубы, 2 тромбона и туба, ударные (14 инструментов), ксилофон, фортепиано, челеста, 2 арфы; струнные. Для сравнения состав «Видений» следующий: 3 флейты (в том числе пикколо), 3 кларнета (в том числе кларнет in Es), 2 фагота и контрафагот; 6 валторн, 3 трубы, 3 тромбона и туба, ударные (4 группы, 18 инструментов), челеста, арфа, клавесин и фортепиано; струнные.

¹¹ У Лигети в «Видениях» струнные имеют такой состав: по 12 первых и вторых скрипок, по 8 альтов и виолончелей, 6 контрабасов; в «Атмосферах»: 14–14–10–10–8.

материалы, часто основанные на линиях, движущихся полифонически, образуют плотную ткань, которая выглядит как кластер. Иногда какая-то мелодия – или тема – выделяется из этой ткани, однако впечатление о ней остается неясным: слушатель находится посреди гудящего моря, пытаюсь схватить то, что вскоре исчезнет»¹² [10, с. 125].

Однако, как сумел это показать в ходе своего анализа Салменхаара, техника венгерского композитора претерпела трансформации. Сохранив опору на кластерные единицы, она изменила способ фактурной организации и тип процессуальности: от «Видений» к Реквиему микрополифония у Лигети получила строгую структуру в виде канонов с вариантным ритмом, в его музыке стало преобладать одно долго выдерживаемое состояние. По Салменхааре, Лигети от кластерной техники пришёл к технике поля [6, с. 61]. На что из этого ориентировался Нурдгрэн? В поисках ответа на поставленный вопрос обратимся к «Euphonie» op. 5, критики видели в этом произведении «композиторский прорыв», автор указывал, что его техника представлена тут в наиболее сложном виде [10, с. 124].

Сочинение состоит из четырёх частей, заголовки которых указывают на их функцию или конструктивные особенности: I – Vorspiel, II – Episode, III – Kanon, IV – Abgesang. По словам композитора, произведение могло быть названо симфонией [9], но найденное для него наименование более показательно: не так жёстко связано с традицией и указывает на интерес к качествам звучания¹³. Понятие «эвфония» (греч. *euphonia* – благозвучие) фигурирует в области эстетики начиная с Античности, где трактуется как оценочная категория, связанная с музыкой и речью. В литературоведении оно употребляется по сей день, где понимается как «инструментовка, звуковая организация художественной речи

¹² Нурдгрэн признавался, что не чувствовал потребности в точном описании своего метода из-за нелюбви к разного рода теориям и формулам [10, с. 126], поэтому более подробных описаний у него не существует.

¹³ Всего с 1966 по 1981 год композитор создал четыре сочинения с подобным названием. Эвфония III (1975) предназначена для камерного оркестра, Эвфония IV (1981) – для биг-бенда.

(преимущественно стихотворной), основанная на повторяемости звуков» [8, с. 561]. В музыкальной теории с позиций эвфоничности традиционно оценивались те или иные интервалы. Вместе с тем, как считает Л. О. Акопян, интерес к категории эвфонии, которую он интерпретирует не только как «благозвучие», но и «вернозвучие», возрос и получил качественно иную форму в музыке XX века. Анализируя значительный круг примеров (от А. Шёнберга, И. Стравинского, Д. Шостаковича до В. Лютославского и Ж. Гризе), учёный показывает, что логика звукового процесса в них может рассматриваться с позиций работы с уровнем эвфоничности звучания, а также противопоставления категорий эвфонии и парафонии [1].

Наблюдения Акопяна актуальны для опуса Нурдгрена. Основной единицей звуковой ткани в «Euphonia» является кластер, структура всех частей построена на работе со свойствами кластерной вертикали. Например, в Vorspiel базовым является диатоническое 7-ступенное созвучие: $d-e-f-g-a-h-c^1$. Оно открывает крайние разделы и, как итог, звучит в заключительном кадансе. Развитие же связано с постепенным осложнением исходного комплекса. В ключевых точках композиции исходный звукообраз по-разному «затемняется», дополняясь хроматическими звуками: в кульминации первого раздела (т. 24) это тоны dis, fis, gis, b ; в начале второго раздела (т. 39) – тоны dis, fis, gis ; в кульминации третьего раздела (т. 62) – тоны cis, dis, fis, b .

В противовес первой части, где ключевым являлось диатоническое созвучие, вторая часть – Episode – сразу открывается «разливающимся» хроматическим кластером. Его диатонический фундамент – звуки $a-d-h-c-e$ – берётся мощным оркестровым унисоном в первом такте (*sff* у всех инструментов кроме флейт, гобоев, и челесты); в третьем такте присоединяются основная часть (хроматический кластер в диапазоне октавы от e^1 до e^2 у челесты) и переливающаяся «верхушка» (зигзагообразные хроматические пассажи у высокого дерева, пример № 1). В последующих разделах II части диапазон,

плотность и острота вертикали колеблются, по-разному снижаясь, а в конце вновь возвращаются к начальным значениям.

Пример № 1

П. Х. Нурдгрэн. *Euphonie* op. 5, Episode, m. 1–7

The image displays a page of a musical score for the piece 'Euphonie op. 5, Episode, m. 1-7' by P. H. Nordgren. The score is written for a full orchestra, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tuba, euphonium), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (snare drum, cymbals, tom-toms, etc.). The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, creating a rich, textured sound. A box labeled '50' is present in the upper right area of the score, indicating a specific measure or section. The score is presented in a standard musical notation format with various clefs and dynamic markings.

Фактурная организация ткани в частях показывает, что для Нурдгрена актуальны типы, используемые у Лигети в сочинениях разных с точки зрения техники. Фактура лигитиевых опусов, опирающихся на технику поля («Атмосфер», Реквиема), довольно гомогенна в звуковом и ритмическом плане и развивает возможности дифференцированного звукового сплетения и переплетения. Подобный тип есть и у Нурдгрена, он возникает, к примеру, в самом начале «Euphonie». Оно построено на контрапунктическом слиянии пяти волнообразных линий, дополняющих друг друга в звуковысотном и ритмическом плане (пример № 2). Однако в сравнении с Лигети Нурдгрэн

использует контрастную, а не имитационную полифонию с близким, но не тесным прилеганием линий. Из-за этого, а также благодаря использованию в инструментальном составе не только струнных, но кларнета и валторны, звучание балансирует между гомогенным и гетерогенным. Подобное решение способствует созданию эффекта, описанного композитором: «слушатель находится посреди гудящего моря, пытаюсь схватить то, что вскоре исчезнет» [10, с. 125].

Пример № 2

П. Х. Нурдгрэн. *Euphonie* op. 5, Vorspiel, т. 1–10

The musical score shows five staves. The first four are for Clarinet 1, 2, 3, and 4, and the fifth is for Cor 1. The tempo is marked as quarter note = c. 120. The dynamics are mezzo-forte (mf) for the first part and fortissimo (fp) for the second part. The Cor 1 part has the instruction 'mf espr. e tenuto'. The piece ends at measure 10, which is boxed in the original image.

Наряду с фрагментами, вызывающими ассоциации с фактурой Реквиема, Нурдгрэн использует устройство ткани, близкое «Видениям», которые, по Салменхааре, решены в кластерной технике и состоят из кластеров двух видов – состояний и событий. Внутренняя структура кластеров-состояний, как пишет Салменхаара, может быть и статичной, и подвижной, но из-за однородного характера выразительности в них создаётся один длительно выдерживаемый тип звучания. Такие образования могут быть самодостаточны, а могут стать фоном для кластеров-событий, которые имеют акцентную природу в плане динамики, агогики и ритма, и выступают в рельефной функции (подробнее см.: [6, с. 61]).

Кластеры-состояния в «Euphonie» чаще всего образуются путём напластования линий с однородной ритмической пульсацией, изложенной разными длительностями: септолями, секстолями, квинтолями и т. п. (см.: пример № 4). Число таких линий в комплексном звучании может быть незначительным (четыре–пять), но может существенно разрастаться (в отдельных разделах их насчитывается до пятнадцати, см.: II часть, т. 103–110). Кластеры-события, как правило, представляют резко артикулированные созвучия (взятые в громкой динамике *sf*), прорезающие вязь многоголосной фактуры. Союз кластеров-событий и кластеров-состояний наиболее последовательное воплощение получает в III части, построенной в форме фуги¹⁴.

Обращение Нурдгрена к фуге могло быть инспирировано Лигети, поскольку Кугиэ из его Реквиема также опирается на фугу, хотя её трактовка у двух композиторов существенно отличается. Дело здесь не столько в степени сложности формы (фуга Лигети – двойная с совместной экспозицией¹⁵, у Нурдгрена – простая), сколько в глубине её преобразования под влиянием сонорики. Из-за воздействия техники поля и микрополифонии фуговая структура у Лигети почти полностью «уходит вглубь». При восприятии его фуги слуху оказываются доступны лишь отдельные вступления тем, опознаваемые по строкам канонического текста. В большинстве же случаев осознаются лишь общие звуковые объёмы – звуковые поля, создаваемые плетением голосов сверхдетализированной фактуры, а их микрополифоническая организация постигается лишь в процессе анализа. У Нурдгрена же форма фуги и её элементы гораздо ясней и для глаза, и для слуха.

Вспоминая занятия с Кокконеном, он отмечал, что по указанию учителя

¹⁴ Хотя Нурдгрэн назвал эту часть «канон», противоречия в данном случае не возникает. И канон, и фуга являют имитационные формы, причём на ранних этапах эти понятия использовались как синонимичные.

¹⁵ Вероятно, образцом для композитора послужила аналогичная часть из Реквиема Моцарта, также выстроенная как двойная фуга с совместным экспонированием, контрапунктически соединяющая тексты, традиционно лежащие в основе этой части (каждый из них связан со своим тематическим материалом).

много «писал в стиле Палестрины и Баха, причём работа с последним, имела первостепенное значение» [10, с. 124]. Возможно поэтому в его фуге ясно выделяются экспозиционный (три первых проведения), развивающий (три центральных проведения) и заключительный (три последних проведения) разделы, в которых очевидна опора на привычные средства развития: систематическое изменение тембрового облика темы (что характерно оркестровой фуге), удержание и обновление противосложений, наконец, стретты и микстуры¹⁶.

Вместе с тем, отдельные моменты в организации формы говорят о действии сонорной слуховой предустановки. Тема фуги охватывает все 12 хроматических звуков и имеет изломанный волнообразный абрис. Степень рельефности этой мелодической линии меняется, поскольку она поручается то одному, то нескольким инструментам, звучит то в унисон, то канонически, меняет динамический облик и своё окружение. Так, если в первом проведении она отдана трубе и её звучание буквально парит над выдержанной педалью струнных (пример № 3), то уже в следующем своём появлении тема фактически поглощается хроматическим гулом обрушившегося на неё пласта противосложений. Он сложен из переплетения двенадцати линий; некоторые из них представляют собой выдержанные тоны, а большая часть, имея несходный звуковой состав, использует разные типы ритмического деления (см.: пример № 4).

¹⁶ Четырёхголосная стретта с интервалом в один такт возникает в третьем проведении (тему проводят струнные: дважды первые, дважды вторые скрипки); двухголосная стретта складывается в пятом (между гобоем и валторной с расстоянием вступления в 3 такта), шестом (между первой и второй трубой с расстоянием такт) и последнем, девятом (между первыми и вторыми скрипками также в такт) проведениях. Политембровым является четвёртое проведение (его можно расценивать как микстуру), в нём тему проводят фагот и контрабас, в дальнейшем политембровые проведения соединяются со стреттными: в седьмом проведении третий голос в стретте соединяет тембры тромбона, фагота и контрафагота; восьмое проведение, являющееся кульминационным в форме, представляет собой двухголосную стретту, голоса которой суммируют по шесть разнородных инструментов.

Пример № 3

П. Х. Нурдгрэн. *Eurphonie* op. 5, Канон, тема, т. 4–11

Сохранить рельефную функцию в условиях возросшей sonorности ткани теме позволяет лишь выраженный динамический контраст – она проводится у виолончелей на *f*, а противосложения – в градациях от *p* до *ppp*. Само соотношение темы и пласта противосложений в этот момент можно уподобить взаимодействию используемых в ткани Лигети кластеров-состояний (противосложения) и кластеров-событий (тема).

Два проведения, идущие следом, завершают процесс «поглощения» темы контрапунктирующим ей сонорным пластом. В третьем проведении из-за подключения стретты тема рассредоточивается между четырьмя однородными инструментами (*v-ni* I и *v-ni* II) и теряет «фокусировку». В следующем проведении в одной и той же громкой динамике (*f*) звучат одиннадцать монотембровых или политембровых линий (в том числе и тема, излагаемая фаготом и контрабасами), образуя довольно гомогенную звучность, слабо разделяемую на составляющие элементы.

Пример № 4

П. Х. Нурдгрэн. *Eurphonie* op. 5, Канон, ответ, т. 12–17

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed on the left are celesta, violin I (vi I), violin II (vi II), violin C (vi-c), two violas (1. vc and 2. vc), and cello (cb). The score consists of ten staves. The celesta part starts with a piano (p) dynamic. The violin I and II parts are marked ppp and include 'ord.' (ordine) markings. The violin C part is marked ppp. The two violas are marked f espr. and include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' markings. The cello part is marked ppp. The score includes various dynamic markings such as p, ppp, mf, and f, and articulation markings like pizz. and arco. The music features complex rhythmic patterns and dense textures.

Подобное колебание между дифференцируемым и недифференцируемым на слух звучанием свойственно и дальнейшему изложению. В целом, организация фуговых проведений тяготеет либо к кластерам-состояниям, либо к сочетанию кластеров-состояний и кластеров-событий. Фактурная форма первых из-за своих особенностей (детализированности линий, их большого числа, близкого прилегания друг к другу и однородной динамики) близка сонорной полосе, а форма вторых – потоку¹⁷.

Анализ «Eurphonie» op. 5 показывает, что рецепция идей Лигети приобретает у Нурдгрэна своеобразный облик, не давая буквальных совпадений. Музыку двух авторов роднят черты, часть из которых можно считать общими для сонорного направления в целом. Среди них тяготение к расширенным

¹⁷ Напомним, в определении данных фактурных форм акцентируются следующие моменты: для обеих свойственна составная природа, при этом полоса имеет делящуюся континуальную, а поток – делящуюся пульсирующую природу [4, с. 394].

оркестровым составам и дивизи, опора на кластер, как основную единицу музыкальной ткани. Однако одно сходство особо показательно. Финскими музыкантами 1960-х были осознаны разные пути в рамках сонорного направления. Так, Салменхаара в своих публикациях разделял между собой метод Лигети и польских сонористов, в первую очередь, Пендерецкого. Главное различие между ними он видел в подходе к организации материала: в стремлении к тщательной проработке фактуры у Лигети и небрежении к этому уровню в сочинениях Пендерецкого, опиравшихся на графическую нотацию, фиксирующую лишь общую конфигурацию различных звуковых масс, но не их внутреннюю структуру (подробнее об этом: [6, с. 25]). Сочинения Нурдгрена и Лигети связывает опора на сверхдетализированную полифоническую фактуру, хотя принципы её организации различны: у Лигети она строится на имитационном, а у Нурдгрена – на контрапунктическом письме. Финский автор подчёркивал, что особенности мелодико-полифонического кластера сформировались у него ещё до встречи с сочинениями Лигети, а знакомство с его Реквиемом лишь вдохновило «продолжать двигаться по выбранному пути» [10, с. 125].

Погружение в «тип письма», используемый Лигети, существенно повлияло на первые опусы Нурдгрена, расширило представления о способах организации сонорной ткани, об особенностях работы с тембрами, о вариантах построения формы. Решения, найденные в «Euphonie», были опробованы в других сочинениях. В Первом квартете композитор «попытался использовать четыре инструмента так, чтобы создать впечатление игры одного» [там же, с. 125]. В Концерте для скрипки стремился сделать солирующую партию «независимой частью большего целого» [там же].

Этап, связанный с разработкой техники мелодико-полифонического кластера, у финского автора оказался недолгим¹⁸, но оказался значим для его

¹⁸ В 1970-е в творчестве Нурдгрена начнётся период, связанный с адаптацией фольклора, сначала финского, затем японского.

творческой биографии. Совершенствуя под воздействием Лигети когда-то обнаруженный способ образования многоголосия, Нурдгрэн активно самоопределялся как композитор, сочинения, связанные с мелодико-полифоническим кластером, позволили ему заявить о себе и дали уверенность в собственных силах. Этот этап также важен для финской музыки в целом и расширяет наши представления о её связях с актуальными центральноевропейскими течениями.

Литература

1. Акопян Л. О. Эвфония и парафония как музыкально-теоретические категории // Искусство музыки: теория и история. 2017. № 16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evfoniya-i-parafoniya-kak-muzykalno-teoreticheskie-kategorii> (01.04.2023).
2. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. Хельсинки, 1989. 28 с.
3. Крейнина Ю. В. «Зафиксировать процесс»: от мобилей Колдера к мобилям Лигети и Лютославского // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2017. № 3 (22). С. 25–34.
4. Маклыгин А., Ценова В. Сонорика // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 382–411.
5. Окунева Е. Г. Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Петрозаводск, 2021. 538 с.
6. Окунева Е. Г. Эволюция стиля Эрkki Салменхаара в контексте европейской музыки второй половины XX века. Saarbrücken, Deutschland: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 202 с.
7. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2014. 571 с.
8. Эвфония // Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. Изд. 3-е. Т. 29. Чаган – Экс-ле-Бен. М.: Сов. Энциклопедия, 1978.
9. Nordgren P. H. Symphony № 7 op. 124. Available at: <https://core.musicfinland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5> (01.04.2023).
10. Nordgren Pehr Henrik // Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo / toim. E. Salmenhaara. Helsinki: Otava, 1976. S. 119–131.

References

1. Akopjan L. O. Jevfonija i parafonija kak muzykal'no-teoreticheskie kategorii [Euphony and paraphony as musical-theoretical categories]. *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* [The Art of

- music: theory and history]. 2017. No. 16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evfoniya-i-parafoniya-kak-muzykalno-teoreticheskie-kategorii> (01.04.2023).
2. Aho K. *Finskaja muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finljandii: doklad* [Finnish music after Sibelius and the formation of the musical art of Finland: report]. Hel'sinki, 1989. 28 p.
 3. Krejnina Ju. V. "Zafiksirovat' process": ot mobilej Koldera k mobiljam Ligeti i Ljutoslavskogo ["To fix the process": from Calder's mobiles to Ligeti and Lyutoslavsky's mobiles]. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh* [Scientific notes of the Gnesin Russian Academy of Music]. 2017. No. 3 (22), pp. 25–34.
 4. Maklygin A., Cenova V. Sonorika [Sonor technique]. *Teorija sovremennoj kompozicii* [Theory of modern composition]. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 382–411.
 5. Okuneva E. G. *Serial'naja tehnika v Zapadnoj Evrope: istorija i jestetika, teorija i praktika: dis. ... d-ra iskusstvovedenija: 17.00.02* [Serial technique in Western Europe: history and aesthetics, theory and practice: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Petrozavodsk, 2021. 538 p.
 6. Okuneva E. G. *Jevoljucija stilja Jerkki Salmenhaara v kontekste evropejskoj muzyki vtoroj poloviny XX veka* [Evolution of the style of Erkki Salmenhaara in the context of European music of the second half of the XX century]. Saarbrücken, Deutschland: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 202 p.
 7. Pereverzeva M. V. *Aleatorika kak princip kompozicii: dis. ... d-ra iskusstvovedenija: 17.00.02* [Aleatorics as a principle of composition: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2014. 571 p.
 8. Jevfonija [Euphonia]. *Bol'shaja Sovetskaja Jenciklopedija: v 30 t. T. 29. Chagan – Jeks-le-Ben* [The Great Soviet Encyclopedia: in 30 Volumes. Vol. 29. Chagan – Jeks-le-Ben]. 3rd Edition. Moscow: Sov. Jenciklopedija, 1978.
 9. Nordgren P. H. *Symphony No. 7 op. 124*. Available at: <https://core.musicfinland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5> (01.04.2023).
 10. Nordgren Pehr Henrik. *Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. toim. E. Salmenhaara. Helsinki: Otava, 1976. S. 119–131.