

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202402137

КОМПОЗИТОР ЮРИЙ КАСПАРОВ. ЧЕРТЫ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ

Алиса Валерьевна Насибулина

Российский национальный музей музыки
125047, Российская Федерация, Москва, улица Фадеева, 4
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Российская Федерация, Москва, улица Большая Никитская, 13/6
alicecat44@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4110-1196

В статье рассматривается индивидуальный стиль Юрия Сергеевича Каспарова (р. 1955) — российского композитора и педагога, профессора Московской консерватории. Основная область его творчества — камерно-инструментальная музыка; при этом особое значение имеют сочинения для большого ансамбля солистов. В данный момент Каспаров — автор более 80 камерных партитур разных жанров с участием от одного до 17 исполнителей. Композитор выбирает нестандартные музыкальные составы, которые он чаще формирует заново, а не заимствует из классико-романтического словаря. В творчестве композитора встречаются все распространенные техники западноевропейского авангарда XX века: додекафония, сонорика, алеаторика, электронная и конкретная музыка, перформанс, инструментальный театр, коллаж. И все же Каспаров остается достаточно традиционным композитором, не разрушающим границы музыкального. Его музыка красива, эмоциональна, открыта слушателю. Расхожее понятие «красота» в его творчестве становится оригинальной чертой стиля. В музыке композитора слышны красивые мелодии, продолжительные инструментальные соло. Современную музыку Каспаров делит на соноричку и «музыкальную графику». По мнению композитора, в соноричке главную роль играет тембр, а в музыкальной графике — звуковысотность. Соноричка присутствует в большинстве сочинений композитора, однако сегодня его больше привлекает музыкальная графика — «музыка бесцветная, черно-белая», в которой «важны линии».

Ключевые слова: Юрий Каспаров, авангард, додекафония, соноричка, алеаторика, электроакустическая музыка

Для цитирования: Насибулина А. В. Композитор Юрий Каспаров. Черты индивидуального стиля // *Художественное образование и наука*. 2024. № 2 (39). С. 137–146. <https://doi.org/10.36871/hon.202402137>

Original article

THE MUSICAL STYLE OF COMPOSER YURI KASPAROV

Alisa V. Nasibulina

Russian National Museum of Music
4 ul. Fadeeva, Moscow, 125047, Russian Federation
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation
alicecat44@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4110-1196

© Насибулина А. В., 2024

This article is devoted to the musical style of Yuri Kasparov (b. 1955), Russian composer and music teacher, Professor at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, who writes primarily chamber music. Many of his compositions are scored for a chamber orchestra comprising flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, harp, piano, percussion, two violins, viola, cello and double bass (an instrumentation derived from A. Schoenberg's Chamber Symphony No. 1). His works include over 80 chamber compositions of different genres written for one to 17 instruments. He tends to use non-standard instrumentation rather than ensembles typical for classical music such as string quartet, string trio, piano quintet, etc. Most of the techniques common to the avant-garde music are found in Kasparov's works: the twelve-tone technique, sonorism, aleatoric music, electroacoustic music, musique concrète, performance, instrumental theatre, sound collage. Still, he remains quite a traditional composer that does not break down the boundaries of what is considered "musical" and "non-musical" sound. Kasparov's music is beautiful, emotional, easy to understand, full of melodies and continuous instrumental solos. A simple word "beauty" becomes a stylistic innovation in his music. Kasparov believes that contemporary music can be divided into two categories: sonorism and "musical graphics". Sonorism is focused on timbre, while "musical graphics" is distinguished by a greater use of pitch. Most of Kasparov's works can be considered sonoristic, but today he prefers "musical graphics" — "colorless black and white composition" in which "line is important".

Keywords: Yuri Kasparov, avant-garde, twelve-tone technique, sonorism, aleatoric music, electroacoustic music

For citation: Nasibulina A. V. The Musical Style of Composer Yuri Kasparov. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 2 (39). P. 137–146. <https://doi.org/10.36871/hon.202402137> (In Russian)

Юрий Сергеевич Каспаров — российский композитор, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, деятель культуры «Мәдениет саласының үздігі» Казахстана, кавалер ордена «За заслуги в искусстве и литературе» Франции. На сегодняшний день Каспаров является автором пяти симфоний, пяти концертов для солирующего инструмента с оркестром, монооперы «*Nevermore*», пяти камерных симфоний, множества камерных сочинений, оркестровых пьес, музыки к кинофильмам и мультфильмам.

Особое место в творчестве композитора занимают сочинения, написанные для большого ансамбля солистов¹. Для состава из 16 исполнителей им написаны «Дьявольские трели», Камерная симфония № 2 «Прикосновение», «Семь иллюзорных впечатлений памяти» и «*Contro lamento*». Большим ансамблем солистов считаются и меньшие инструментальные составы, если в них есть хотя бы один представитель каждой группы

симфонического оркестра. Таковы Камерная симфония № 1 «Безмолвие» для 14 исполнителей, Камерный концерт «Над вечным покоем» для фагота и 14 исполнителей, «За пределами времени» для 14 исполнителей, «Символы Пикассо» для 12 исполнителей, «Посвящение Онеггеру» для девяти исполнителей, Камерная симфония № 4 «Исчезающий мир» для восьми исполнителей, «Эхо тишины» для десяти исполнителей, «Идиллия параллельной реальности» для десяти исполнителей. Более того, монооперу «*Nevermore*» для баритона и 17 исполнителей и камерную кантату «Ангел катастроф» для баритона и 16 исполнителей Каспаров относит скорее к камерной инструментальной, чем к вокальной музыке, так как в этих сочинениях большой ансамбль солистов оказывается для него более важным, чем вокал².

К настоящему времени Каспаров создал более 80 камерных партитур в разных жанрах для составов от одного до 17 исполнителей. Композитор выбирает нестандартные инструментальные составы, которые «сочиняются» им заново, а не берутся из классико-романтического словаря. В творчестве Каспарова исчезают традиционные жанры струнного

¹ Большой ансамбль солистов — тип современного камерного ансамбля, в котором каждая партия симфонического оркестра представлена только одним инструментом: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, арфа, фортепиано, ударные, две скрипки, альт, виолончель, контрабас. См. об этом: [5].

² Из интервью автора статьи с композитором от 29.02.2020.

квартета и струнного трио; эти составы становятся не стандартными, но одними из многих возможных. Композитор пишет не Струнный квартет № 1, но Инвенцию для струнного квартета, не Струнное трио № 1, но «Четыре графических рисунка в стиле ретро» для струнного трио, не Фортепианное трио № 1, но «Шенберг-пространство» для фортепиано, скрипки и виолончели. Необычный состав одного из сочинений вынесен композитором в название: «12 примеров взаимоотношений между фаготом, 8 контрабасами и 8 литаврами» (1995). Здесь Каспаров работает только с низкими, матовыми инструментами; необычно и количество литавр — восемь.

Внемузыкальные инструменты Каспаров практически не использует, но находит внутри привычного состава симфонического оркестра необычные тембровые сочетания. Исключение составляет «*Con moto morto*» (2001) для четырех ведер, 12 струнных, органа и маленькой заводной обезьянки. Появление бытовых предметов на сцене никогда не было самоцелью для композитора. Внемузыкальные инструменты он использует ради «обострения восприятия слушателей» [3, 146].

Иногда редкий состав инструментов обусловлен заказом. Произведение «Воздушные замки» (2003) для 24 флейт было написано для Французского оркестра флейт по заказу парижского флейтиста П.-И. Арто — друга композитора. «Посвящение Онеггеру» создавалось для исполнения в одном концерте с сочинением Э. В. Денисова «Женщина и птица», а потому повторяет его состав: фортепиано, струнный квартет и квартет деревянных духовых. Оба сочинения были исполнены Московским ансамблем современной музыки в 2005 году на фестивале «Варшавская осень».

Партитуры Каспарова узнаются по инструментам, которые придают его музыке особую романтическую красоту. Арфа или челеста звучат во многих сочинениях композитора для большого ансамбля солистов. Встречаются клавишин (моноопера «*Nevermore*»), аккордеон («Идиллия параллельной реальности»), баян («*Something strange out of the cage*»), гитара («*Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle*»), вибрафон («*Ave Maria*»), «Впечатления ночи» и др.).

Многие сочинения Каспарова отличает расширенный состав ударных инструментов. В пьесе «*Something strange out of the cage*» и камерной кантате «Ангел катастроф» 17 ударных инструментов, а в Камерной сим-

фонии № 3 «Свет и тень — сопоставление» их 15. При этом композитор пока еще не написал ни одного сочинения исключительно для перкуссии. Больше всего ударных используется в моноопере «*Nevermore*». Воплощение стихотворения Э. А. По «Ворон» потребовало 24 разных инструментов. Литературный первоисточник начинается с таинственных стуков — то ли в дверь, то ли в окно с решеткой, то ли это просто «завес пурпурных трепет». Благодаря аллитерации, стуки слышны на протяжении всего английского текста стихотворения, поэтому отдельный пласт сценического действия монооперы составляют ударные инструменты. Они делятся на две группы: ударные, на которых играет перкуссионист, и ударные, на которых играют другие оркестранты.

В сочинениях Каспарова применяются редкие ударные инструменты, которые могут служить звукоизобразительности. К примеру, в «Идиллии параллельной реальности» звучит гонг, который наполовину погружается в воду, и инструмент бразильской самбы куика, звук которого напоминает писк опоссума. Серия кантаты «Ангел катастроф» экспонируется под звучание рейнстика, передающего шум дождя. В финальных тактах Камерной симфонии № 3 «Свет и тень — сопоставление» тень появляется благодаря инструменту *ruggio di leone* (итал. «рык льва») — барабану, сквозь кожу которого продет шнур. Последний луч света изображают *crotali*, по которым играют смычком от контрабаса. Для исполнения «Козлиной песни» привлечен инструмент *lastra* — лист железа, который используется в театре для изображения грома. Это соответствует театральному заглавию сочинения, которое названо по переводу слова «трагедия» с греческого языка³.

Один из любимых инструментов Каспарова — кулисная флейта или цуг-флейта. Она известна как детский инструмент и инструмент популярной музыки. На такой флейте отсутствуют клапаны, а высота звука изменяется с помощью выдвигной кулисы, поэтому она всегда немного глиссандирует. В профессиональной музыке этот простой инструмент нередко создает впечатление абсурда или детскости⁴. Цуг-флейта встре-

³ Слово «трагедия» в переводе с греческого языка буквально означает «козлиная песнь».

⁴ Кулисная флейта используется в опере М. Равеля «Дитя и волшебство», опере А. К. Вустина «Влюбленный дьявол»; в «*Passaggio*» Л. Берлио задействовано пять цуг-флейт.

чается в ряде камерных и симфонических партитур Каспарова: Концерте для гобоя с оркестром, секвенции для оркестра «Линкос», моноопере «*Nevermore*», Камерной симфонии № 3 «Свет и тень — сопоставление», «Дьявольских трелях», «*Something strange out of the cage*» и др. Подобный глоссандирующий, странный, жутковатый голос Каспаров воспроизводит также с помощью флексафона или игры на мундштуке⁵ духовых инструментов (кларнета, валторны, трубы, тромбона). Этот странный плач может быть связан с образами потустороннего мира. Таковы насмешки духовых инструментов в «Дьявольских трелях», кладбищенское «Видение скрипки сквозь глазницы черепа» в «Символах Пикассо», жалобные звуки во вступлении к моноопере «*Nevermore*», тень в Камерной симфонии № 3 «Свет и тень — сопоставление», космос в «Линкосе». Этот же голос завершает кантату о «черном ангеле катастроф» и последнюю битву в «*Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle*».

На нотном примере 1 показан фрагмент «Дьявольских трелей». Игра на мундштуке валторны, трубы и тромбона осуществляется здесь на фоне *whistle tones* флейты (как бы ветра), постукивания струнных за подставкой и завывания кулисной флейты. Все вместе создает картину чертовщины, а игра на мундштуке медных передает то ли плач, то ли смех.

Нотный пример 1

Ю. С. Каспаров. «Дьявольские трели» (1990)

Каспаров владеет всеми основными авангардными техниками. В его творчестве встречаем распространенные техники западноевропейского авангарда XX века: додекафонию, сонорику, алеаторику, электронную и конкретную музыку, элементы перформанса, новые инструментальные техники. И все же

⁵ Исполнитель играет на мундштуке, отсоединенном от инструмента.

Каспаров остается достаточно традиционным композитором. Он не разрушает границы музыкального, как не разрушает он и музыкальные инструменты: композитор считает нецелесообразным использовать приемы игры, которые портят инструмент [3, 137].

В 2005 году Каспаров утверждал: «Композиторы перестали изобретать приемы» [9, 5], а в 2020 году он сочиняет «Четыре графических рисунка в стиле ретро», где намеренно уходит от новых инструментальных техник. В Пятой симфонии (2018) композитор использует приемы игры, которые не требуют разучивания и понятны при чтении с листа, например, игру за подставкой: «за подставкой и я вам сыграю» [11]. Вокальная партия монооперы «*Nevermore*» (1992), согласно предисловию к партитуре, должна включать пение «от *bel canto* до хриплой декламации». Между тем партия баритона от первой до последней ноты представляет собой красивую мелодию (сказанное касается и кантаты «Ангел катастроф»).

«Прием для меня возможен только тогда, когда он является носителем какого-то образа», — объясняет Каспаров [3, 120]. В сочинении «*Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle*» (2013) с помощью современных приемов игры изображается натиск вражеских сил (ц. 8). Каспаров применяет здесь игру на флейте с амбушуром трубы (*quasi fanfara*), стук по корпусу гитары (как бы *tamburo militare*), игру за подставкой у струнных, мультифоники кларнета (см. нотный пример 2). Военная музыка изображается без использования ударных и медных духовых инструментов, а потому предстает в искажении.

Современную музыку Каспаров делит на сонорику и «музыкальную графику». По мнению композитора, в сонорике главную роль играет тембр, а в музыкальной графике — звуковысотность. Сонорика присут-

Нотный пример 2

Ю. С. Каспаров. «*Wind, Ash gloomy and Rain After the last battle*» (2013)

ствуется в большинстве сочинений композитора. По аналогии с «музыкальной графикой» ее можно было бы назвать «музыкальной живописью». Многие сонорные сочинения Каспарова связаны с живописью и красками: Симфония № 1 «Герника» по картине П. Пикассо, «Свет и тень — сопоставление», «Над вечным покоем» по картине И. И. Левитана, «Символы Пикассо», «Пейзаж, уходящий в бесконечность». Схожие названия имеют и некоторые сонорные сочинения учителя Каспарова Э. В. Денисова: «Живопись», «Знаки на белом», «Акварель», «Три картины Пауля Клее», «Точки и линии», «На пелене застывшего пруда». Для «Акварели» Денисов избирает состав из 24 струнных. Как известно, однородные инструменты способствуют неразличимости тонов, а значит, могут создать сонорный эффект. Этим же приемом пользуется Каспаров: его «Воздушные замки» написаны для 24 флейт. В сочинении задействованы все разновидности флейты: четыре флейты *piccolo*, шесть больших флейт, шесть альтовых, шесть басовых и две октобасовые.

Сонорика в чистом виде редко встречается в творчестве Каспарова, так как это, по мнению композитора, «штука аморфная»: сонорике «можно уподобить жидкому телу, принимающему форму сосуда, в который ее наливают» [3, 120]. Таким «сосудом» для сонорики Каспарова стала додекафония. Сонорика «окрашивает» такие додекафонные сочинения Каспарова, как Концерт для гобоя с оркестром, «Эпитафия памяти Альбана Берга», секвенция для оркестра «Линкос», моноопера «*Nevermore*», «Воздушные замки».

Сонорное мастерство Каспаров оттачивал во время работы на Центральной студии документальных фильмов. Во второй половине 1980-х годов он написал музыку к более чем 40 кинофильмам. Режиссеры ЦСДФ любили сонорное сопровождение; по словам Каспарова, они называли сонорике «музыкой состояний» [там же, 109]. Действительно, сонорика — техника наиболее зримая, плакатная, а потому доступная широкой аудитории. Но в этом композитор видит и ее главный недостаток. Сонорика представляется Каспарову легким способом сделать себе имя, удачным путем развития композиторской карьеры. Он вспоминает концерты, на которых в один вечер звучали его «Дьявольские трели» для 16 исполнителей и «Ноктюрн» для кларнета, скрипки и фортепиано. Исполнение сонорных «Дьявольских трелей» всегда сопровождалось

овацией, но интеллектуальные нюансы додекафонного «Ноктюрна» не вызвали бурных рукоплесканий [там же, 130].

И все же Каспарова привлекает музыкальная графика, менее открытая публике. «Эта музыка бесцветная, черно-белая, в ней важны линии» [11]; «без графики я буду подобен живописцу, который может работать только с красками» [3, 121], — считает композитор. Для графических сочинений Каспаров избирает другой инструментальный состав. Это небольшие ансамбли, намеренно неяркие, не чреватые сонорикой: «Ноктюрн» для скрипки, кларнета и фортепиано, «Четыре отстраненных взгляда в окно» для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано. С черными линиями ассоциируется у Каспарова аскетичный состав струнного квартета и струнного трио: таковы «*Stabat mater*» для сопрано и струнного квартета и манифест графики — «Четыре графических рисунка в стиле ретро» для скрипки, альты и виолончели.

Понятие музыкальной графики как музыки без внешних эффектов разрабатывалось и композиторами прошлого. В одной из своих критических статей Н. Я. Мясковский рассуждает о линии, графике, рисунке в творчестве Н. К. Метнера, сравнивая его с А. Дюрером [6, 111–112]. Графика — интеллектуальный вид изобразительного искусства, невыигрышный для масс, и в этом Мясковский видит причину неуспеха некоторых сочинений Метнера. Но эта же черта характеризует и музыку самого Мясковского. «Мясковский не красочен. Он ограничен светотенью» [2, 30], — писал Б. В. Асафьев.

Каспаров обращается и к электроакустической музыке. Электроника в его сочинениях всегда взаимодействует с живыми инструментами: у Каспарова нет музыки только для пленки, нет этюдов для поездов и машин⁶. В творчестве композитора встречаются примеры конкретной музыки («*Lontano*» для органа и пленки), *live*-электроники (Чакона для фагота, виолончели и электроники), сэмплированных музыкальных инструментов (Чакона, «Реминисценция» для фортепиано и «фортепиано»⁷, «Волшебная скрипка» для

⁶ См. «Этюд для железных дорог» П. Шеффера.

⁷ Необычная расстановка кавычек в названии сочинения объясняется его составом. «Реминисценция» написана для фортепиано и аудиозаписи, сделанной с помощью компьютера и сэмплированных тембров подготовленного фортепиано; отсюда — фортепиано и «фортепиано».

меццо-сопрано и пленки на стихи Николая Гумилева). В 1992 году композитор работал в знаменитой парижской студии Группы музыкальных исследований (*INA/GRM*) на базе Французского радио (там была написана электронная партия Чаконы). В процессе работы на студии он общался с композиторами Ф. Донато, Ф. Бейлем (директором *GRM* в 1966–1997 годах), Д. Теруджи (директором *GRM* в 1997–2017 годах). «Реминисценция» создавалась в базельской электронной студии. Электронику Каспаров использует для создания особых звуковых эффектов. Некоторые современные приемы игры, которые портят инструменты, он предпочитает заменять на более безопасную электронику [3, 137].

В творчестве Каспарова нередки посвящения другим композиторам, аллюзии на чужой стиль. Каталог его сочинений включает оммажи Л. ван Бетховену (Симфония № 2 «Крейцера»), А. Бергу («Эпитафия памяти Альбана Берга»), А. Шенбергу («Шенберг-пространство»), Д. Д. Шостаковичу («*DSCM-Meditation*»), А. Онеггеру («Посвящение Онеггеру»), Дж. Кейджу («*Something strange out of the cage*»). Симфоническая музыка Каспарова порой являет образцы полистилистики и коллажа, но это — скорее исключение из правила. В четвертом эпизоде одночастной Второй симфонии звучит пошлый салонный вальс, применение которого Каспаров связывает с влиянием Шнитке [там же, 112]. В ней же цитируются темы *Presto* из Сонаты для скрипки и фортепиано № 9 Людвига ван Бетховена, выбивающиеся из диссонантного строя симфонии. Как и соната Бетховена, симфония заканчивается на аккорде *A-dur*. Использование чужого материала здесь отвечает программному замыслу сочинения, написанного по известной повести Л. Н. Толстого. Основная тема первой части бетховенской сонаты звучит в искажении у струнных (нотный пример 3). Ее сопровождает оstinатный ритм ударных, напоминающих о поезде, где и происходит рассказ Позднышева.

В камерной музыке цитаты и аллюзии чаще всего не входят в конфликт с музыкой Каспарова. Это диалог, но «диалог с комментариями», как и называется одно из его сочинений⁸. «Посвящение Онеггеру» для девяти исполнителей начинается с аллюзии на Симфоническое движение № 1 «Pa-

Нотный пример 3

Ю. С. Каспаров. Симфония № 2
«Крейцера» (1987)

The image shows a musical score for the first system of 'Notnyy primer 3'. It includes parts for Cor, Tamburo alba, S. Ten-tor, Bong, Trimp, V-celli, and V-ni II. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns and dynamic markings such as 'mf', 'f', 'p', and 'ppp'. There are also performance instructions like 'solo, marcatoissimo' and 'br.'.

cific 231», а далее возникают «искаженные» темы из всех пяти симфоний Онеггера, что-то вроде эффекта Доплера» [3, 153]. Самый мощный по состоянию на 1923 год паровоз⁹ Каспаров воспроизводит при помощи авангардных приемов. Стук колес изображается игрой за подставкой и по деке струнных, игрой по струнам фортепиано и посредством *slap* деревянных духовых (Каспаров обходится без единого ударного инструмента). Свист локомотива передают мультифоники и игра на трости гобоя, а деревянные духовые инструменты выпускают воздух, словно дым из трубы (нотный пример 4).

Музыкальный материал Онеггера сообщает пьесе оstinатный характер, вообще-то музыке Каспарова не свойственный, зато отличающий «*Pacific 231*». Тональные фрагменты, разбросанные по партитуре, стилю Каспарова не мешают. Мелодии из симфоний Онеггера окружены диссонирющими созвучиями, в сумме дающими почти полную хроматическую гамму. У Онеггера движение локомотива приводит к сгущению хроматизмов и конечному разрешению в *cis*; у Каспарова звуковым результатом становится кластер локтями.

Своеобразным литературным посвящением Онеггеру является и автобиография Кас-

⁸ «Диалог с комментариями» для контрабаса и фортепиано (2005).

⁹ Напомним, что пьеса Онеггера названа в честь паровоза *Pacific 231G 558* — самого мощного и быстрого на тот момент.

Нотный пример 4

Ю. С. Каспаров. «Посвящение Онеггеру» (2005)

парова. Французский композитор назвал свою книгу «Я — композитор», а российский свою — «...И я — композитор!». Обе книги построены в виде развернутых интервью; в ходе бесед нередко вспоминаются и комментируются высказывания Онеггера.

Одна из констант творчества Каспарова — абсурд, нонсенс, алогичность. Абсурдной тематике посвящено сочинение с парадоксальным названием «Идиллия параллельной реальности». Буклет фестиваля «Московская осень» объясняет название: «После концерта мне задавали, главным образом, два вопроса: почему это идиллия, и какое отношение я имею к параллельной реальности. На второй вопрос я устойчиво отвечал вопросом: “А вы уверены, что мы все еще находимся в ЭТОЙ реальности, а не в параллельной?”» [1, 66]

Для нелепого состава инструментов написано сочинение «*Con moto morto*» (2001). Партитура этой фантазии включает четыре ведра, 12 струнных инструментов, орган и маленькую заводную обезьянку. Сочинение было написано по заказу фестиваля «Московская осень». На одном из концертов исполнялись сочинения, состав которых сочетал традиционные и внемузыкальные инструменты. Ведра на слух мало чем отличаются от особой разновидности барабана — до тех пор, пока в них не начинают бить, как в тарелки. Сочинение заканчивается соло маленькой заводной обезьянки, которая исполняет его под наблюдением дирижера и квартета перкуссионистов. Когда у нее кончается завод, перкуссионист пытается выжать из нее что-то еще, но тщетно. Махнув на это рукой, музыкант накрывает ненужную игрушку ведром. «*Con moto morto*» явилось откликом на теракт 11 сентября 2001 года [3, 145]. Абсурд стал своеобразной реакцией психики, не способной вынести страшную трагедию.

Кульминация абсурда — инструментальный театр монооперы «*Nevermore*» (1992). В произведении всего один герой, от лица которого ведется повествование; в партитуре он обозначен просто как «баритон». Ворон присутствует лишь в воображении героя. Сюжет нельзя назвать типично оперным: в течение получаса герой ничего не делает, только спит и ходит. Настоящий сюжет составляют действия инструменталистов, которые перемещаются по сцене. Музыканты все время мешают баритону и нарушают ход его и без того беспокойных мыслей. Кларнетист будит героя, играя соло ему в спину; валторнист, тромбонист и трубач окружают певца и беспокоят его игрой на деревянных коробочках; колокола на сцене стоят так, что мешают герою пройти; исполнители на духовых играют хорал прямо ему в лицо; фаготист занимает его место в кресле; наконец, инструменталисты берут в руки ударные инструменты и начинают импровизировать, хаотично бегая вокруг баритона. В конце оперы дирижер и тубист пожимают друг другу руки и уходят со сцены обнявшись, как будто только что заключили выгодную сделку. Такая опера легко могла бы выдержать представление без декораций.

Все в опере работает на создание абсурда: «С моей точки зрения, главное в опере — это сочетание трагедии и гротеска, разумный и безумный взгляд на происходящее, строгая конструктивная музыкальная система и импровизация», — пишет композитор в предисловии к партитуре. Все музыканты должны быть одеты в черное, что соответствует концертному дресс-коду, но тубист должен надеть белый или желтый костюм. Инструменталисты играют не только на своих инструментах. Каждому из них приходится освоить еще один ударный инструмент, а также скандировать за ворона слово «*nevermore*». В т. 5 после ц. 38 флейтист, гобоист, кларнетист, арфист, трубач и валторнист окружают фортепиано и импровизируют по клавишам, струнам и корпусу инструмента. Дирижер управляет этой алеаторикой. Согласно ремарке в партитуре, образ отсутствующего ворона создают «поднятая крышка фортепиано, шорох, производимый шестью исполнителями, размашистые руки дирижера и характерный тембр тубы» (нотный пример 5).

Свою дань эстетике абсурда отдал и Денисов — автор «Голубой тетради» на текст А. И. Введенского и Д. И. Хармса, в которой поется о рыжем человеке, у которого

The six performers mentioned in the scene surround the piano. The conductor, though it can seem strange, conducts them. The raised lid of the piano, the visible rebranding by those six performers, the conductor's waving hands and the typical timbre of the tuba create the image of the imaginary reaver.

flutist
To play any motives in quick tempo with right hand in high register slightly pressing the strings of the piano with palm of left hand. *mf*

oboiat
Quick non-rhythmic strokes with military-drum sticks on the body of the piano and the strings in high register. *mf*

clarinetist
To play any motives in quick tempo with right hand in middle register slightly pressing the strings of the piano with palm of left hand. *mf*

hornist
Quick non-rhythmic strokes with military-drum sticks on the body of the piano and the strings in middle register. *mf*

trumpet-flugel
To play any motives in quick tempo with right hand in low register slightly pressing the strings of the piano with palm of left hand. *mf*

horn-flugel
Quick non-rhythmic strokes with military-drum sticks on the body of the piano and the strings in low register. *mf*

Bassoon
mp O - pen here & slung the shut-ter, when, with

«не было и волос, так что рыжим его называли условно».

Пожалуй, самой очевидной чертой стиля Каспарова является красота, эмоциональность, открытость мелодии слушателю. Композитор считает невозможным написать новую мелодию в XXI веке, потому что все они уже написаны [4, 32]. И все же в его сочинениях поет гобой (Концерт для гобоя с оркестром, «Эпитафия памяти Альбана Берга»), пленяет соло фагота («12 примеров взаимоотношений между фаготом, 8 контрабасами и 8 литаврами», «Козлиная песнь»), льется

мелодия фортепиано («Реминисценция» для фортепиано и «фортепиано»). По мнению И. М. Севериной, музыка Каспарова — это «современный романтизм, пользующийся всеми достижениями музыкальной техники XX века» [8, 2]. Но «романтизм» у Каспарова свой. Он отличается от грустной улыбки В. В. Сильвестрова в «Тихих песнях», художественной дистанции В. А. Екимовского в коллажных «Лирических отступлениях», полистилистики А. Г. Шнитке, неоромантизма Г. А. Канчели. Это красота, но красота XX–XXI веков, величие хоралов мульт-

тифоники и флажолетов контрабасов. Его мелодии рождаются из 12-тоновой серии, окруженной флером сонорики.

Стиль камерно-инструментальных сочинений Каспарова нивелирует додекафонию, делает ее неузнаваемой. Додекафония часто предстает в сочетании с другими техниками, в том числе с алеаторикой. Серийные ряды Каспаров маскирует под выразительные инструментальные соло, поэтому его музыка не воспринимается как додекафонная. Мутации и ротации¹⁰ позволяют композитору построить по вертикали практически любой аккорд, поэтому он часто берет трезвучия и септаккорды терцовой структуры. В додекафонных сочинениях встречаются продолжительные тональные аллюзии: таковы хоральные эпизоды в кантате «Ангел катастроф», «*Contro lamento*» памяти Денисова.

Секрет красоты камерных сочинений Каспарова — в полифонической фактуре, которая складывается из певучих мелодических линий. Каждый голос самостоятелен и наделен своей мелодией, в результате чего возникает сеть неточных мелодических имитаций. В поздних сочинениях полифоническая

фактура достигает необычайной плотности, так как на протяжении всего сочинения инструменты не смолкают ни на минуту и не делятся на более мелкие ансамбли внутри избранного состава (таковы «Четыре отстраненных взгляда в окно» и «Четыре графических рисунка в стиле ретро»). Детализированное камерное письмо не только сближает Каспарова с целым рядом зарубежных композиторов XX века, но и роднит его с Денисовым, партитуры которого были утонченными до аристократизма [10, 60-61].

Творчеству Каспарова свойственны зигзаги. В каталоге его сочинений встречаем додекафонию, сонорику, алеаторику, конкретную музыку, электроакустическую музыку, инструментальный театр, музыкальный коллаж, виртуозное владение новыми инструментальными техниками и намеренный отказ от них. «Эпитафия памяти Альбана Берга» (1988) обнаруживает эффектные сонорные выдумки; в «Четырех графических рисунках в стиле ретро» (2020) автор полностью отказывается от современных приемов.

Однако камерно-инструментальные сочинения Каспарова следуют по определенной траектории: от сонористических изысков — к музыкальной графике, от внешней красочности — к утонченному интеллектуализму, порой в ущерб возможной громкости аплодисментов.

¹⁰ О своеобразном додекафонном методе композитора см. статью автора «Додекафонный метод Юрия Каспарова. Традиции и современность» [7].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. ХLI Международный фестиваль современной музыки Московская осень 2019. Российские и мировые премьеры. М., 2019. 111 с.
2. Асафьев Б. В. Мясковский как симфонист // Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания : в 2 т. Т. 2. М. : Советский композитор, 1960. С. 25–35.
3. Каспаров Ю. С. ...И я — композитор! М. : Музиздат, 2011. 200 с.
4. Каспаров Ю. С. Мелодия сегодня // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 30–32.
5. Каспаров Ю. С. Темброфактура в современном камерном ансамбле : учебное пособие. М. : НИЦ Московская консерватория, 2023. 160 с.
6. Мясковский Н. Я. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика // Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания : в 2 т. Т. 2. М. : Советский композитор, 1960. С. 104–113.
7. Насибулина А. В. Додекафонный метод Юрия Каспарова. Традиции и современность // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 125–135.
8. Северина И. М. Романтический поставангард Юрия Каспарова. Диалоги с композитором // Музыка и время. 2007. № 10. С. 2–9.
9. Северина И. М. Юрий Каспаров: «Современная музыка становится все более востребованной...» // Музыка и время. 2005. № 3. С. 2–5.
10. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993. 312 с.
11. Юрий Каспаров: «Сонористика — лучший способ сделать себе имя». URL: <https://www.remusik.org/magazine/interview-20200707/> (дата обращения: 20.09.2020)

REFERENCES

1. XLI Mezhdunarodnyi festival' sovremennoi muzyki. Moskovskaya osen' — 2019. Rossiiskie i mirovye prem'ery [XLIst International Festival of Contemporary Music. Moscow Autumn — 2019. Russian and World Premieres]. Booklet. Moscow, 2019. 111 p. (In Russian)
2. Asaf'ev B. V. Myaskovsky as a Symphonist. *N. Ya. Myaskovsky. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya* [N. Ya. Myaskovsky. Articles. Correspondence. Memories : in 2 vol.]. Moscow, 1960, vol. 2. P. 25–35. (In Russian)
3. Kasparov Yu. S. ... I ya — kompozitor! [... I'm a Composer Too!]. Moscow, 2011. 200 p. (In Russian)
4. Kasparov Yu. S. Melody Today. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2019, no. 2. P. 30–32. (In Russian)
5. Kasparov Yu. S. Tembrofaktura v sovremennom kamernom ansamble [Timbre Texture in Contemporary Chamber Ensemble : textbook]. Moscow, 2011. 160 p. (In Russian)
6. Myaskovsky N. Ya. N. Medtner. My Impression of His Creative Image. *N. Ya. Myaskovsky. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya* [N. Ya. Myaskovsky. Articles. Correspondence. Memories : in 2 vol.]. Moscow, 1960, vol. 2. P. 104–113. (In Russian)
7. Nasibulina A. V. The Twelve-Tone Technique of Yuri Kasparov. Tradition and Modernity. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 4 (37). P. 125–135. (In Russian)
8. Severina I. M. Romantic Post-Avant-Garde Music of Yuri Kasparov: Dialogues with the Composer. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2007, no. 10. P. 2–9. (In Russian)
9. Severina I. M. Yuri Kasparov: "Contemporary Music Is Becoming Increasingly Popular Today...". *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2005, no. 3. P. 2–5. (In Russian)
10. Kholopov Yu. N., Tsenova V. S. Edison Denisov. Moscow, 1993. 312 p. (In Russian)
11. Kasparov Yu. Sonoristika — luchshii sposob sdelat' sebe imya [Sonorism Is the Best Way to Make a Name]. 2020. (In Russian). Available at: <https://www.remusik.org/magazine/interview-20200707/> (accessed: 20.09.2020)

Информация об авторе:

Насибулина А. В. — научный сотрудник Российского национального музея музыки, аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Information about the author:

Nasibulina A. V. — Research Associate at the Russian National Museum of Music; Post-graduate student of the Department of Russian Music History of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Статья поступила в редакцию 10 марта 2024 года; одобрена после рецензирования 17 апреля 2024 года; принята к публикации 19 апреля 2024 года.

The article was submitted March 10, 2024; approved after reviewing April 17, 2024; accepted for publication April 19, 2024.

