

Научная статья

УДК 78.021

DOI: 10.36871/hon.202304125

ДОДЕКАФОННЫЙ МЕТОД ЮРИЯ КАСПАРОВА. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Алиса Валерьевна Насибулина

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

Статья посвящена индивидуальному додекафонному методу Юрия Сергеевича Каспарова (р. 1955) — российского композитора и педагога, профессора Московской консерватории. Додекафония вписывается в эстетические взгляды композитора, получившего специальность инженера в Московском энергетическом институте. Большая часть сочинений Каспарова написана в додекафонной технике. В XXI веке складывается додекафонный метод композитора, который заключается в использовании серии и ее мутаций и ротаций. В сочинениях Каспарова число серийных рядов дорастает до 1200 вариантов, которые автор называет «близкими родственницами» основной серии. Серия перестает оказывать значительное влияние на интонационный облик сочинения, а иногда ее основной вид не появляется в сочинении совсем. Несмотря на это Каспаров внимательно подходит к сочинению серии. Его серии мелодичны и красивы, часто содержат трезвучия и секвенции. Додекафонную технику Каспарова можно отнести к постдодекафонии, или серийной технике II ступени. Свободное обращение с додекафонией характеризует творчество композиторов-участников объединения АСМ-2, к которому принадлежит и Каспаров. На примере «Эпитафии памяти Альбана Берга» (1988) и «Шенберг-пространства» (1993) в статье рассматривается диалог Каспарова с классической додекафонией. Представляя оммажи нововенским классикам, Каспаров сохраняет свой индивидуальный стиль и применяет собственный додекафонный метод.

Ключевые слова: Юрий Каспаров, додекафония, постдодекафония, авангард, поставангард, Альбан Берг, Арнольд Шенберг

Для цитирования: Насибулина А. В. Додекафонный метод Юрия Каспарова. Традиции и современность // *Художественное образование и наука*. 2023. № 4 (37). С. 125–135. <https://doi.org/10.36871/hon.202304125>

Original article

THE TWELVE-TONE TECHNIQUE OF YURI KASPAROV. TRADITION AND MODERNITY

Alisa V. Nasibulina

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

© Насибулина А. В., 2023

The article is devoted to the unique twelve-tone technique of Yuri Kasparov (b. 1955), Russian composer and music teacher, Professor at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Kasparov's own version of Schoenberg's twelve-tone technique shows his personal interest in mathematics, for he is not only a professional composer but also an engineer. The twelve-tone technique is used in most of his works. In the XXIst century, Kasparov invented his own method consisting of the pitch row and its mutations and rotations. As a result, the number of the rows used in his pieces reaches 1200 variants, which the author calls the "close relatives" of the main row. The prime form of the row doesn't change the sound of the piece anymore, and sometimes doesn't appear in the piece at all. However, Kasparov creates the pitch row very carefully. His pitch rows are beautiful and songful, often containing triads and sequences. Kasparov's twelve-tone technique can be called "post-twelve-tone technique" or "post-dodecaphony". The free use of the traditional twelve-tone technique characterises the music of other contemporary Russian composers, members of the New Russian Association for Contemporary Music (ACM). The pieces analysed in this article include "Epitaph in Memory of Alban Berg" (1988) for oboe, violin, harp and percussion and "Schoenberg's Space" (1993) for violin, cello and piano. Engaging in a dialogue with the classical twelve-tone technique, Kasparov maintains his own style and uses his own method.

Keywords: Yuri Kasparov, twelve-tone technique, post-twelve-tone technique, avant-garde, post-avant-garde, Alban Berg, Arnold Schoenberg

For citation: 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. <https://doi.org/10.36871/hon.202304125> (In Russian)

Юрий Каспаров — российский композитор, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, деятель культуры «Мәдениет саласының үздігі» Казахстана, кавалер ордена Франции «За заслуги в искусстве и литературе». Автор пяти симфоний, пяти концертов для солирующего инструмента с оркестром, монооперы «*Nevermore*», пяти камерных симфоний, множества сочинений для камерных составов (от соло до симфониетты), вокальных опусов, оркестровых пьес и музыки к кинофильмам. Во Франции сочинения Каспарова печатает то же издательство, что в XX веке издавало партитуры С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича и А. И. Хачатуряна, — «*Le Chant du Monde*». Среди исполнителей его сочинений — ансамбли *2e2m* и *Modern*, дирижеры П. Мефано, В. К. Полянский, С. И. Скрипка, В. С. Синайский, флейтист П.-И. Арто, фаготист В. С. Попов, органист Э. Дезарбр, пианист М. Э. Дубов, виолончелисты В. К. Тонха и С. В. Судзиловский.

Как и его учитель Э. В. Денисов¹, Каспаров имеет два образования. В 1978 году он окончил Московский энергетический институт, получив специальность инженера-электрика, а в 1984 году — Московскую государ-

ственную консерваторию имени П. И. Чайковского по классу композиции М. И. Чулаки. Увлечение математикой не прошло для композитора бесследно и отразилось на его эстетических воззрениях. С конца 1980-х годов Каспаров обращается к точной музыкальной науке — додекафонии — и изобретает собственный додекафонный метод.

В серийной технике написана большая часть музыки Каспарова: список его додекафонных сочинений немногим меньше полного списка. На серии основано большинство камерных и вокальных сочинений композитора, а также сочинений для оркестра, кроме Первой и Второй симфоний и концертов для фагота и для виолончели с оркестром. Произведения Каспарова, ставшие особенно популярными среди слушателей, тоже додекафонны: Концерт для гобоя с оркестром (1988), моноопера «*Nevermore*» (1992), пять миниатюр «Символы Пикассо» (2003), камерная кантата «Ангел катастроф» (2011). Каспаров продолжает применять додекафонию и в XXI веке: среди новых сочинений назовем «Четыре отстраненных взгляда в окно» (2017), «Идиллию параллельной реальности» (2018), «Четыре графических рисунка в стиле ретро» (2020), Симфонию № 5 «Кафка» (2021), «Неумолимый танец» (2022).

Свои несерийные сочинения Каспаров называет «*free style*» — свободное сочинение без правил и систем. По словам композитора,

¹ Э. В. Денисов окончил физико-математический факультет Томского университета и Московскую консерваторию.

подобные пьесы пишутся им раз в несколько лет по особым поводам в качестве проверки накопленных навыков. К таким пьесам относятся, к примеру, «Дьявольские трели» (1990), «Пейзаж, уходящий в бесконечность» (1991), «*Con moto morto*» (2001).

Первое додекафонное сочинение Каспарова — «*Diffusion*» для трех ансамблей и тубы за сценой (1988). Годом ранее Каспаров написал Симфонию № 2 «Крейцерову», но она показалась автору чересчур эклектичной. Способом избавления от эклектики композитору видится додекафония — «“железобетонная” конструкция, способная выдержать любые сонористические буйства» [8, 134]. Серия нужна Каспарову для производства мелодических интонаций. «Я считаю, что не надо отказываться от всего хорошего, что было до нас. Мелодические интонации — это прекрасное выразительное средство. Но никто не напишет новую интонацию, они уже все написаны. И возникает такая проблема: вроде, как и написать мелодические интонации нельзя, и отказываться от них не хочется. Значит, должна работать какая-то система, какая-то формула, которая сама продуцирует эти интонации. Гершкович абсолютно правильно сказал, что у Бетховена эмоции поднимаются над формой, как пар над кипящей водой. Эмоция у Бетховена — это производное работы его машины сонатной формы. То же и с интонациями сегодня» [19]. В тон эстетике Каспарова приведем и цитату Гершковича: «Мелодия — это такой же частный случай гармонии, как химия — частный случай физики» [5].

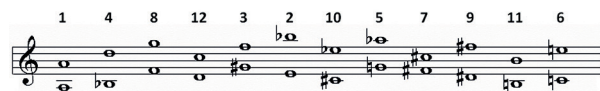
Романтическую додекафонию Каспарова называют «шопенизированной». Действительно, в его сочинениях додекафонию трудно опознать на слух. Однако романтическая додекафония — явление не уникальное, особенно если учитывать существование романтического сериализма [11]. Додекафония способна выражать практически любые образы. Еще в 1963 году, на заре советской додекафонии, Денисов писал: «Собственно говоря, прямых рамок и ограничений применению додекафонной техники для выражения того или иного эмоционального состояния не существует, и принципиально додекафонная техника может быть подчинена любой эстетике» [6, 520]. Пожалуй, додекафония в истории музыки не так ортодоксальна, как ее часто представляют: даже у самих нововенцев Шенберга и Берга она не на сто процентов стерильна.

Додекафонный метод Каспарова основан на серии и множестве ее вариантов, появляющихся в результате мутаций и ротаций: композитор называет их «близкими родственницами» [19] главной. О мутациях на квартовый и квинтовый круги, изобретенных Г. Аймертом, Каспаров прочел в книге Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века». Появление этого издания в 1976 году было сенсацией для советских композиторов, которым не хватало знаний о современной музыке: «Слово “додекафония” знали все, но никто не понимал, что оно на самом деле обозначает. До знакомства с Денисовым я что-то знал, но это скорее был хороший слуховой опыт, чем знание. Да, у нас были музыковедческие статьи, но совсем мало. Мы не могли изучать, скажем, Мессияна на основании того, что содержалось в учебниках» [там же].

И все же мутации Каспаров выполняет не по учебнику. По Аймерту, мутация на квартовый круг осуществляется с помощью дополнительного нотоносца, на который выписываются квартовый круг и хроматическая гамма. Затем звуки серии отыскиваются в хроматической гамме; их «проекции» в квартовом круге и становятся звуками мутации. Каспаров записывает звуки квартового круга сразу над серией, и новый порядок звуков ищется в этой паре. На примере ниже верхний голос представляет собой квартовый круг, а нижний — серию «Символов Пикассо». Цифрами показаны порядковые номера звуков серии, которые нужно найти в квартовом круге, чтобы получить мутацию. Аналогичным образом выполняется мутация серии на квинтовый круг (*нотные примеры 1–3*).

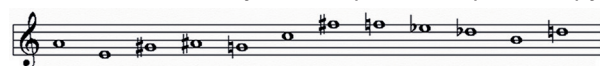
Нотный пример 1

Способ выполнения мутации серии на квартовый круг



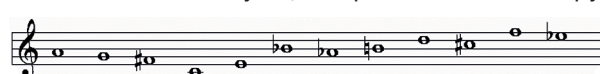
Нотный пример 2

Мутация серии на квартовый круг



Нотный пример 3

Мутация серии на квинтовый круг



Первым сочинением, в котором Каспаров применяет мутации, стала «Эпитафия памяти Альбана Берга» (1988). До этого композитор обходился четырьмя формами серии: примой, инверсией, ракоходом и ракоходом инверсии. Без использования мутаций написаны «Diffusion» для трех ансамблей и тубы за сценой (1988), «Линкос», секвенция для оркестра (1988), Концерт для гобоя с оркестром (1988), Ноктюрн для кларнета, скрипки и фортепиано (1991).

В более поздних сочинениях Каспаров применяет мутации ротаций. Сначала выполняется ротация: первый звук серии перебрасывается в конец, ее второй звук становится первым, третий — вторым и т. д. После этого производятся мутации получившегося ряда на квартовый и квинтовый круги. Мутацию на квартовый круг Каспаров обозначает как O4.1, где O — прима мутации (*original*), 4 — квартовый круг, 1 — номер мутации. Мутация ротации обозначается как O4.2, следующей ротации — O4.3 и т. д., пока не пройдут все ротации. На примерах ниже верхний голос представляет собой квартовый круг, а нижний — ротацию серии «Символов Пикассо» (*нотные примеры 4, 5*).

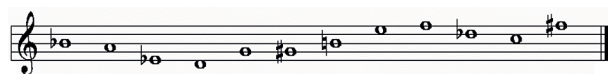
Нотный пример 4

Способ выполнения мутации ротации серии на квартовый круг



Нотный пример 5

Мутация ротации серии на квартовый круг (O4.2)



В додекафонной технике Каспарова число серийных рядов вырастает в несколько раз. Сложив серию, ее мутацию на квартовый круг и мутацию на квинтовый круг, 11 мутаций ротаций на квинтовый круг и 11 мутаций ротаций на квартовый круг, получаем 25 серийных рядов. Помножив их на 12 высот и 4 формы серии, получаем: $(1+1+1+11+11) \cdot 12 \cdot 4 = 1200$ возможных серийных рядов.

В таком количестве серийных вариантов 48 звуковых реализаций серии кажутся «каплями в море». И все же Каспаров внимательно подходит к сочинению серии, хотя она не оказывает заметного влияния на произведение в целом. Серии Каспарова мелодичны и певучи. Они часто содержат трезвучия

и их обращения, а также большие «тональные» фрагменты. К примеру, отрезок серии монооперы «*Nevermore*» можно гармонизовать в соль миноре (*нотные примеры 6, 7*).

Нотный пример 6

Серия монооперы «*Nevermore*»



Нотный пример 7

Возможная гармонизация фрагмента серии



Серия «*Something strange out of the cage*» (2012) делится на два диатонических фрагмента, как бы *C-dur* и *Ges-dur* (*нотный пример 8*).

Нотный пример 8

Серия «*Something strange out of the cage*»



Строение серии напоминает всеинтервальную серию, использованную в «Лирической сюите» А. Берга. Бемоли задействованы только во второй половине этой серии, а первая половина основана на диатонике (*нотный пример 9*).

Нотный пример 9

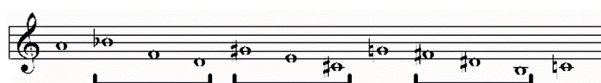
Серия «Лирической сюиты» А. Берга



Серия «Символов Пикассо» (2003) Каспарова (*нотный пример 10*) содержит три трезвучия с обращениями.

Нотный пример 10

Серия «Символов Пикассо»



Одна из самых мелодичных серий Каспарова — серия секвенции для оркестра «Линкос» (1988), в основе которой лежат терции (*нотный пример 11*). Название сочинения не случайно: на протяжении всей пьесы серия каждый раз переносится на кварту

вверх, как бы секвенцируясь. Но и сама серия секвентна: ее вторая половина представляет собой неточную секвенцию первой.

Нотный пример 11

Серия секвенции для оркестра «Линкос»



Додекафонный метод Каспарова схож с серийными устремлениями некоторых зарубежных композиторов. В 30–50-х годах XX века композиторы искали новые пути применения серийной техники. Ц. Когоутек называет это постдодекафонией, или серийной техникой II ступени [9, 152]. Одним из способов «расшатывания» додекафонии стало создание производных рядов на основе серии. Среди подобных экспериментов назовем трансформации серии в опере А. Берга «Лулу», ротации и трансформации Э. Кшенека, квинтовые и квартовые мутации в творчестве Э. Раутаваары, интерверсии О. Мессиана и его симметричные пермутации, пролиферации Ж. Барраке, трансформации в «Перекрестной игре» К. Штокхаузена [12]. Додекафония все дальше и дальше удаляется от первоначальной идеи одной серии, которую теперь уже сложно разглядеть в сети мутаций и ротаций.

Перечисленные композиторы мечтали о бесконечном обновлении серийных рядов при одной исходной серии. Но ротации Кшенека рано или поздно приходят к своему началу, мутации Аймерта обратимы, десятая интерверсия Мессиана совпадает с самой серией, и даже пролиферации Барраке рано или поздно заканчиваются. Когда-нибудь закончатся и серийные ряды Каспарова. Пожалуй, его способ приближается к технике двенадцатитоновых рядов и внешне сильно на нее походит. Но этот метод дает композитору полную свободу выбора в рамках железной структуры сочинения.

Поиски Каспарова, в отличие от его зарубежных додекафонных коллег, никак не связаны с сериализмом. Мутации и ротации не имеют для него и мистического смысла, но служат прежде всего инструментом для создания музыки.

Обращение с серией сближает Каспарова и с его учителем Э. В. Денисовым. Подобно Денисову, Каспаров работает с сегментами серии. Он дробит серийный ряд на фрагменты, свободно повторяет их

и разрабатывает как в развивающем разделе старой формы. Разработанные фрагменты серийного ряда нередко превращаются в сонорный фон, как в «Линкосе» или «Эпитафии памяти Альбана Берга».

Сходным образом обращались с додекафонией члены творческого объединения АСМ-2, целью которого стало продолжение традиций отечественного авангарда. Вслед за своим наставником Э. В. Денисовым «асмовцы» опробовали серийную технику. К додекафонии так или иначе обращались А. К. Вустин, Д. Н. Смирнов, Е. О. Фирсова, В. А. Екимовский, Ф. К. Караев, В. И. Мартынов, Л. А. Грабовский, А. А. Кнайфель, С. В. Павленко, В. А. Шуть и др. Многие из названных композиторов выработали свой додекафонный метод, поставив его на службу индивидуальному стилю. ««Серия» — это «подпорки». И так к ней и нужно относиться» [7, 7], — записал глава Ассоциации в 1980-е годы. В уникальной додекафонной системе А. К. Вустина образуются серии второго и третьего порядка [14, 43]. Повторы звуков серии в додекафонии Д. Н. Смирнова напоминают «витые веревки из двух одинаковых прядей» [15, 97]. В. А. Екимовский называет свою Композицию 2 «догматической» додекафонией [18, 31], однако строгую технику сочетает с ротациями, интерполяциями и модальностью [17, 189]. Ф. К. Караев начинал свой творческий путь с додекафонии веберновского типа, но позже использовал родственную додекафонии систему двенадцатитоновых полей [3, 388]. Для А. А. Кнайфеля додекафония стала выражением близкого ему принципа числовой организации [10, 40]. В. А. Шуть внедрил в додекафонию «тональный ген» [1, 65].

Диалог с венской додекафонией Каспаров ведет в «Эпитафии памяти Альбана Берга» для гобоя, арфы, скрипки и ударных (1988) и «Шенберг-пространстве» для скрипки, виолончели и фортепиано (1993). Додекафония Каспарова во многом родственна додекафонии Берга. Их сближает открытая эмоциональность, использование серии как мелодии, любовь к консонансам и тональным аллюзиям, конструирование мажорных и минорных трезвучий из серийных рядов. Более того, додекафонный метод Каспарова имеет много общего с серийными трансформациями Берга. Как известно, в опере «Лулу» серии доктора Шена и Альвы выводятся из основной путем сложных преобразований. Однако в получившихся сериях

с оркестром, созданного в том же году. Аккорды и флажолеты арфы войдут в большинство сочинений Каспарова XX века. Вибрафон будет включен во многие партитуры композитора наравне с ксилофоном, челестой и органом.

«Эпитафия» состоит из четырех разделов, контрастных по жанру и фактуре (*нотный пример 15*). Первый раздел (от начала до ц. 2, *Lento, Con moto*) — прелюдия, контрастная полифония; второй раздел (ц. 2, *Leggiero*) — соло арфы на сонорном фоне, гомофонно-гармоническая фактура; третий раздел — *Agitato* со *Scherzando* в середине (ц. 3–5); четвертый раздел — как бы кода, соло кулисной флейты и возврат к первоначальной полифонической фактуре (ц. 5 и до конца, *Tranquillo*). В ц. 4 (*Scherzando*) на четыре такта устанавливается квадратность, фактура мелодии с аккордовым сопровождением и жанр вальса.

Нотный пример 15

«Эпитафия памяти Альбана Берга». *Scherzando*

Музыкальный фрагмент нотного примера 15, посвященный «Эпитафии памяти Альбана Берга» в жанре *Scherzando*. Видны партитуры для Обой (Ob.), Арфы (Arfa) и Виолончели (V-noc). Музыка начинается с динамического маркера *f*.

Но пленительную мелодию шутя исполняет гобой в быстром темпе, и заканчивается она неизбежным для современной музыки *frullato*. Этот небольшой раздел соответствует скерцо из Скрипичного концерта Берга, выдержанному в характере лендлера.

Как и в некоторых сочинениях Денисова, додекафония в этой пьесе отчасти вытесняется сонорикой. «Эпитафия» начинается с семи звуков ракохода квинтовой мутации. Первый же серийный ряд не доводится до конца, потому что важнее оказывается его красочная сторона: флажолеты арфы и скрипки, волшебные звуки монгольских тарелочек. Мультифоники гобоя вписываются в серийный ряд, но только по звукам верхнего голоса как самого слышимого. Уже в тт. 7–9 (*Lento*) серия низводится до обычной хроматической гаммы. Образец додекафонной сонорики — мелодия с сонорным аккомпанементом в ц. 2 (*Leggiero*). Соло арфы происходит на живописном фоне тремолирующих мультифоников гобоя, микрохроматических *tremolo* скрипки и точечных звуков колоколов (*нотный пример 16*).

Как и у Берга, в «Эпитафии» применяется более свободная додекафония. Основной

Нотный пример 16

«Эпитафия памяти Альбана Берга». *Leggiero*

Музыкальный фрагмент нотного примера 16, посвященный «Эпитафии памяти Альбана Берга» в жанре *Leggiero*. Видны партитуры для Обой (Ob.), Арфы (Arfa), Челесты (Cembalo) и Виолончели (V-noc). Музыка начинается с динамического маркера *pp*. В партитуре арфы отмечены флажолеты (Re → Re#) и пиццicato (pizz.).

интервал серии — кварта — вычленяется и разрабатывается, на его основе строятся аккорды нетерцовой структуры. Как уже было сказано, сочинение заканчивается «абсурдным» соло кулисной флейты. Это соло напоминает попевки русских народных песен узкого диапазона. Диатоника внутри додекафонии становится возможной благодаря строению мутации на квартовый круг, которая заканчивается цепочкой четырех кварт. Песенка кулисной флейты следует по пяти последним звукам мутации на квартовый круг от *c* до *g*, данным в свободном порядке (*нотный пример 17*). Невозможность точного воспроизведения высоты на детском инструменте усиливает абсурд ситуации.

Нотный пример 17

«Эпитафия памяти Альбана Берга».

Соло кулисной флейты

Музыкальный фрагмент нотного примера 17, посвященный «Эпитафии памяти Альбана Берга» в жанре *Tranquillo*. Видны партитуры для Обой (Ob.), Арфы (Arfa), Челесты (Cembalo) и Виолончели (V-noc). Музыка начинается с динамического маркера *pp*. В партитуре арфы отмечены флажолеты (pizz.).

Автор более 50 додекафонных сочинений в разных жанрах, Каспаров обращается и к главному додекафонисту А. Шенбергу. В 1993 году он пишет «Шенберг-пространство» для фортепиано, скрипки и виолончели. В сочинении две части, масштабные по размерам: додекафония с трудом выдерживает продолжительность в 18 минут. Название, вероятно, относится к концепции единого музыкального пространства, выдвинутой Шенбергом в докладе «Композиция на основе двенадцати тонов» в 1934 году. Теория Шенберга базируется на романе О. де Бальзака «Серафита» и идеях шведского теософа Э. Сведенборга. По мысли Шенберга, в еди-

ном пространстве «нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад» [16, 133]. На практике эта идея выражается в тотальной организации музыкальной ткани при помощи двенадцатитоновой серии. Серия имеет четыре формы — как бы четыре направления, но *P*, *I*, *R* и *RI* остаются лишь разными ипостасями одного и того же.

«Шенберг-пространство» воспроизводит звуковой мир Шенберга, его экспрессионизм, красоту упадка и изысканность декаданса. С Шенбергом ассоциируется инструментальный состав сочинения. Экспрессивные соло скрипки в высоком регистре с неестественными скачками напоминают Фантазию для скрипки и фортепиано *op.* 47. В звучании «Шенберг-пространства» легко узнается характерная додекафония: серийные ряды складываются в жесткие, намеренно неприятные созвучия, опора тяжело отыскивается слухом, а изощренный ритм затрудняет восприятие метра (нотные примеры 18–20). Плотная полифоническая фактура также работает на сгущение диссонансов. Каждый голос самостоятелен, каждая партия выписана максимально подробно, но голоса не прослушиваются отдельно, а образуют сплошное облако диссонансов. Уже в начальных тактах серия складывается в яркие экспрессионистические пятна. Партии скрипки, виолончели и фортепиано больше похожи на аккорд *arpeggiato*, чем на три полифонических голоса.

Нотный пример 18
«Шенберг-пространство»

Пятна повторяются в тт. 6–5 до ц. 3 (*Tempo I*), тт. 9–10 после ц. 4 и в коде второй части, ц. 18. В кульминациях нагромождение разнонаправленных мелодий вырастает в додекафонный гул, воспринимаемый как единая сонорная полоса.

Бурным драматичным эпизодам контрастируют медленные певучие соло уже в стиле самого Каспарова (*Lento*, 5 т. после ц. 2; *Poco più mosso*, т. 11 после ц. 4; *Meno mosso*, 4 т. до ц. 5). Этот контраст воспроизводит тра-

Нотный пример 19
«Шенберг-пространство»

Нотный пример 20
«Шенберг-пространство»

диционную сонатную пару, в которой действенная главная партия сопоставляется с лирической побочной. Медленные эпизоды относятся к «шопенизированной» додекафонии Каспарова. Они близки «Реминисценции» для фортепиано и «фортепиано»², написанной в том же году. Утонченный додекафонный ритм с многочисленными заливочными нотами, пунктирами и особыми видами ритмического деления неожиданно напоминает *rubato* ноктюрнов Шопена.

Фактура этих эпизодов более разряженная, почти гомофонно-гармоническая, а гармонию отличают мягкие диссонансы. Временами встречаются явные септаккорды: малые мажорные, малые уменьшенные, малые минорные. Это не противоречит и гармонии Шенберга, зародившейся в недрах позднего романтизма.

К классической додекафонии относятся и жанровые аллюзии, встречающиеся в сочинении. Шенберг воспроизводил старые жанры и формы, оставляя их без прежней гармонической базы: его Сюита для фортепиано *op.* 25 включает прелюдию, гавот, мюзет, менуэт и жигу. Первая часть «Шенберг-пространства» завершается эпизодом

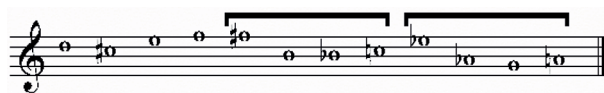
² Сочинение написано для фортепиано и аудиозаписи, сделанной с помощью компьютера и сэмплованных тембров подготовленного фортепиано.

Scherzando, по характеру похожим на темы классико-романтических скерцо, но на деле представляющим собой двухголосный ритмический канон с двумя свободными головами в условиях сложной системы мутаций и ротаций. Вторая часть — демонический вальс. Изящный венский предок едва узнается в этой музыке, изрядно «подпорченной» додекафонией и полифоническими приемами. Размер меняется в каждом такте с 6/8 на 5/8, 7/8, 8/8 и обратно, и вальс теряется между тактовых черт.

Сочинение, имеющее в своем заглавии фамилию маэстро додекафонии, на самом деле спорит с ним. «Шенберг-пространство» написано не в классической додекафонной системе серии и четырех форм, но по индивидуальному методу Каспарова (*нотный пример 21*). В нем используются серия, ее мутации на квартовый и квинтовый круги и их ротации. Сама серия нешенберговская. В ней нет ни одного признака, отличающего серии нового венского классика: она не распадается на ясные шестерки, не построена по принципу комбинаторных гексахордов и не содержит тритон. Зато в ней есть обращение трезвучия, почти обязательное для серий Каспарова (звуки 8–10). Серия распадается на три тройки. Начальная тройка состоит из экспрессивных малых секунд. Вторая и третья тройки составляют секвенцию.

Нотный пример 21

Серия «Шенберг-пространства»



Сравнение додекафонных методов двух композиторов выявляет разницу в их подходах к серии. При эмансипации диссонанса музыка Шенберга не теряет связь с классико-романтическими традициями. Основной вид серии Шенберг мыслил, как своего рода тонику, а транспозицию ряда на тритон избирал в качестве «доминанты» [2, 176]. Эта

особенность музыки Шенберга подробно рассматривается в статье Ф. М. Гершковича под красноречивым названием «Тональные истоки шенберговой додекафонии» [4]. В додекафонном сочинении серия играет ту же роль, что ранее играла тоника. По мнению теоретика, установление равных прав между 12 звуками не означает уничтожения иерархии внутри серийных рядов. 48 звуковысотных реализаций серии не одинаковы по своему значению, и Шенберг расходует их экономно. В Сюите для фортепиано *op. 25* композитор применяет всего одну транспозицию серии — на тритон (тот же тритон обрисовывают и крайние звуки серии). Серийные диспозиции его сочинений обнаруживают железную логику: новый раздел нередко начинается со свежего, еще не использованного высотного положения серии, а конец сочинения знаменует серийную репризу, проведение серии в ее исходном варианте [2, 248]. Произведения Каспарова — при всем его инженерном опыте — не раскладываются на идеально красивые схемы. Сочинение может начаться с неполного проведения ракохода инверсии, если того требует музыка. Количество используемых серийных рядов не ограничено, и один не имеет приоритета над другим.

Серия для Шенберга является не только мелодией, но темой сочинения [2, 175], и мотивно-тематическое развитие он строит из ее интервалов [2, 194]. Каспаров слышит серийный ряд как мелодию, но серия не выступает в его сочинениях в качестве темы. Серия теряется во множестве мутаций и ротаций, а иногда и вообще не появляется в сочинении, как в «Символах Пикассо» и «Четырех отстраненных взглядах в окно». Каспаров находит схожие мотивы в отдаленных мутациях, которые образуются случайно и не зависят от воли композитора. Повторяя схожие мотивы в разных голосах, композитор делает из них неточные имитации, из которых и слагается вся музыкальная ткань.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Владислав Шуть: композиторы поспешили выбросить тональность: интервью // Музыкальная академия. 2000. № 1 (670). С. 64–67.
2. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шенберга: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2007. 422 с.

3. Высоцкая М. С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М.: Композитор, 2012. 568 с.
4. Гершкович Ф. М. Тональные истоки шенберговой додекафонии // Гершкович Ф. М. О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1991. С. 13–45.

5. Гершкович Ф. М. Учение о музыкальной форме // О музыке: статьи, заметки, письма, воспоминания : в 2 т. Т. 2. М. : Советский композитор, 1993. С. 16–97.
6. Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность : в 9 вып. Вып. 6. М. : Музыка, 1969. С. 478–525.
7. Денисов Э. В. Исповедь. М. : Музиздат, 2009. 160 с.
8. Каспаров Ю. С. ...И я — композитор! М. : Музиздат, 2011. 200 с.
9. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976. 368 с.
10. Но как уловить неуловимое? // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 37–46.
11. Окунева Е. Г. «Романтический» сериализм (Соната для фортепиано Жана Барраке) // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 119–124.
12. Окунева Е. Г., Крапивина Д. Е. Многообразии единства: о способах преобразования высотных рядов в серийной и сериальной музыке // Opera musicologica. 2017. № 3. С. 21–50.
13. Северина И. М. Романтический поставангард Юрия Каспарова: Диалоги с композитором // Музыка и время. 2007. № 10. С. 2–9.
14. Северина И. М. Творчество Александра Вустина: высшая упорядоченность или первичный хаос? // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 43–49.
15. Смирнов Д. Н. наброски к автобиографии // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 1. С. 45–120.
16. Шенберг А. Композиция на основе двенадцати тонов // Арнольд Шенберг. Стил и мысль. Статьи и материалы. М. : Композитор, 2006. С. 125–157.
17. Шульгин Д. И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. М. : Директ-Медиа, 2014. 611 с.
18. Шульгин Д. И., Шевченко Т. В. Творчество — жизнь Виктора Екимовского: монографические беседы. М. : Гос. муз.-пед. ин-т им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. 209 с.
19. Юрий Каспаров: сонористика — лучший способ сделать себе имя. URL: <https://www.remusik.org/magazine/interview-20200707/> (дата обращения: 20.09.2020)
20. *akademiya [Music Academy]*. 2000, no. 1 (670). P. 64–67. (In Russian)
21. Vlasova N. O. Tvorchestvo Arnol'da Shoenberga [The Music of Arnold Schoenberg]. Doctoral dissertation. Moscow, 2007. 422 p. (In Russian)
22. Vysotskaya M. S. Mezhdru logikoi i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev [Between Logic and Paradox: Composer Faraj Garayev]. Moscow, 2012. 568 p. (In Russian)
23. Herschkowitz Ph. M. Tonal Origins of Schoenberg's Twelve-Tone Technique. *Herschkowitz Ph. M. O muzyke. Stat'i. Zametki. Pis'ma. Vospominaniya [On Music. Articles. Notes. Letters. Memoirs]*. Moscow, 1991. P. 13–45. (In Russian)
24. Herschkowitz P. M. The Doctrine of Musical Form. *O muzyke: stat'i, zametki, pis'ma, vospominaniya [On Music: Aticles, Notes, Letters, Memoirs : in 2 vol.]*. Moscow, 1993, vol. 2, P. 16–97. (In Russian)
25. Denisov E. V. The Twelve-Tone Technique and the Problems of Modern Composer's Technique. *Muzyka i sovremennost' [Music and Modernity : in 9 vol.]*. Moscow, 1969, vol. 6. P. 478–525. (In Russian)
26. Denisov E. V. Ispoved' [Confession]. Moscow, 2009. 160 p. (In Russian)
27. Kasparov Yu. S. ... I ya — kompozitor! [... I'm a Composer Too!]. Moscow, 2011. 200 p. (In Russian)
28. Kohoutek C. Tekhnika kompozitsii v muzyke dvadtsatogo veka [Composing Techniques in the Music of the XXth century]. Moscow, 1976. 368 p. (In Russian)
29. But How to Capture the Uncapturable? *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 1993, no. 4. P. 37–46. (In Russian)
30. Okuneva E. G. "Romantic" Serialism (Sonata for Piano by Jean Barraqué). *Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]*. 2013, no. 2. P. 119–124. (In Russian)
31. Okuneva E. G., Krapivina D. E. Diversity of Unity: the Methods of Conversion of Pitch Rows in Serial Music. *Opera musicologica*. 2017, no. 3. P. 21–50. (In Russian)
32. Severina I. M. Romantic Post-Avant-Garde of Yuri Kasparov: Dialogues with the Composer. *Muzyka i vremya [Music and Time]*. 2007, no. 10. P. 2–9. (In Russian)
33. Severina I. M. The Music of Alexander Vustin: Supreme Order or Primary Chaos? *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]* 2003, no. 4. P. 43–49. (In Russian)
34. Smirnov D. N. Sketches for Autobiography. *Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa*

REFERENCES

1. Vladislav Shoot: Composers Were Too Quick to Throw Away the Tonality. *Muzykal'naya*

- [*Music Journal of Northern Europe*]. 2015, no. 1. P. 45–120. (In Russian)
16. Schoenberg A. The Twelve-Tone Technique. Arnold Schoenberg. *Stil' i mysl'. Stat'i i materialy* [*Style and Thought. Articles and Materials*]. Moscow, 2006. P. 125–157. (In Russian)
17. Shul'gin D. I. Sovremennye cherty kompozitsii Viktora Ekimovskogo [Modern Features of Victor Ekimovsky's Music]. Moscow, 2014. 611 p. (In Russian)
18. Shul'gin D. I., Shevchenko T. V. Tvorchestvo — zhizn' Viktora Ekimovskogo: monograficheskie besedy [Creativity — the Life of Victor Ekimovsky: Monographic Conversations]. Moscow, 2003. 209 p. (In Russian)
19. 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 at the Department of Russian Music History of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Статья поступила в редакцию 21 октября 2023 года; одобрена после рецензирования 17 ноября 2023 года; принята к публикации 20 ноября 2023 года.

The article was submitted October 21, 2023; approved after reviewing November 17, 2023; accepted for publication November 20, 2023.

