

*T. V. Цареградская*

## Окегем и музыка XX века

### Аннотация:

Статья посвящена разработке наследия великого франко-фламандского композитора Йоханнеса Окегема в произведениях европейских композиторов XX века — Эрнста Кршенека, Дьердя Лигети, Харрисона Бертуисла. «Переоткрытие» старинной музыки вызвало ответную реакцию композиторов, запустившую процесс переосмысления жанра («иеремиада» у Кршенека), свойств полифонической фактуры (микрополифония у Лигети), возможностей колорирования средствами инструментровки (Бертуисл).

**Ключевые слова:** Йоханнес Окегем, Эрнст Кршенек, Дьердь Лигети, Харрисон Бертуисл, композиция XX века.

*T. V. Tsaregradskaya*

## Okegem and music of the 20<sup>th</sup> century

### Abstract:

The article examines the legacy of the great Franco-Flemish composer Johannes Okeghem in the works of 20<sup>th</sup> century European authors — Ernst Krenek, Georgy Ligeti, Harrison Birtwistle. The rediscovery of early music in general has inspired the composers' response that initiated the process of transformation and reconsideration of the genre (in Krenek's *Jeremiade*), features of polyphonic texture (Ligeti's micropolyphony), coloration by means of instrumentation (Birtwistle).

**Keywords:** Johannes Okeghem, Ernst Krenek, Georgy Ligeti, Harrison Birtwistle, 20<sup>th</sup> century music composition.

**К**ак сказал исследователь, «чем больше вслушиваешься в старинную музыку, тем больше слышишь музыку новейшую» [8. Р. 1. Здесь и далее перевод автора настоящей статьи]. Воздействие мастеров Средневековья и Ренессанса шло в XX веке по нарастающей: сначала Веберн изучал опыт фламандцев, редактируя мотеты Г. Изаака, затем все больший круг композиторов вовлекался в диалог

с добаховской музыкой. Среди особенно притягательных для новейшего времени имен — имя франко-фламандского композитора Йоханнеса Окегема, одной из самых загадочных фигур эпохи Возрождения. Л. Г. Бергер указывает, что «при жизни Окегема в его честь писали мотеты Ж. Биншуа, Л. Компер; на его смерть были написаны французские и латинские эпитафии (среди них — эпитафия Эразма Роттердамского), которые положили на музыку Жоскен Дебре (мотет *La déploration de la mort de Johannes Ockeghem*) и И. Люпи. Окегем... довел до совершенства искусство контрапункта со свободным движением самостоятельных голосов» [1].

По мере того как музыка Окегема выходила из общего употребления (а это произошло уже в XVII веке), его известность свелась практически к упоминаниям. Как утверждает один из ведущих исследователей ренессансной музыки Лиман Перкинс<sup>1</sup>, «большинство комментариев касались исключительной искусности Окегема в *Missa cuiusvis toni*, *Missa prolationum* и выполненной в канонической технике шансон *Prenez sur moi*» [12]. Эта традиция «книжных» упоминаний продолжилась вплоть до XVIII века, когда такие ученые, как Чарлз Берни и Николаус Форкель, заложили традицию негативного рассмотрения творчества нидерландского мастера. Хотя мастерство Окегема никем не подвергалось сомнению, критиковалась контрапунктическая «чрезмерность», искусственность манеры. В частности, Форкель характеризовал *Prenez sur moi* как «неисполнимую». Даже в первой половине XX века состояние дел было далеким от оптимизма, о чем свидетельствует один из крупнейших знатоков старинной музыки Э. Ловинский, который писал, что «ни один композитор в истории так не страдал от неправильной интерпретации, как Йоханнес Окегем» [цит. по: 6. Р. 155]. В 1928 году в своей «Истории музыки» Сесил Грей отзывался о музыке Окегема весьма решительно: «...Окегем — чисто умственный композитор, почти полностью занятый решением интеллектуальных задач и наиболее типичный пример такого художника, кто в музы-

ке нарочно ищет трудностей ради них самих и их успешного преодоления. Выразительность для него была — если была — соображением побочным. Кажется, ему было присуще нечто от ментальности Арнольда Шёнберга, то же категорическое отрицание простой чувственной красоты, то же настойчивое и неустанное культивирование новых технических средств ради них самих. Это мастер-схоласт, инструктор по музыке» [цит. по: 9. Р. 8].

Но уже в 80-е годы XIX века великий немецкий историк музыки А. Амброс начал «реабилитацию» Окегема, пересмотрев негативные суждения в свете романтической эстетики и уловив в творчестве Окегема «нежную душу». В 10—20-е годы XX века к творчеству Окегема обратился австрийско-хорватский музыковед Драган Пламенак, написавший о нем статью в *Musik in Geschichte und Gegenwart* и посвятивший немало времени подготовке собрания сочинений Окегема, которое выходило в течение долгого периода с 1929 года, прервалось во время войны и затем возобновилось в США с 1959 по 1993 год.

Музыковед Лео Трейтлер суммировал: «Недоумение по поводу музыки Окегема постепенно стало основой ее характеристики» [цит. по: 13]. Пока одни воспринимали Окегема как создателя ряда неразрешимых контрапунктических загадок, другие видели в нем носителя ренессансной мистики. На этом фоне начинает казаться, что именно фактор «загадочности» Окегема провоцировал интерес к нему. Но так ли это? Что именно стало привлекать композиторов XX века в Окегеме?

Назовем три имени в европейской музыке XX века, на которых творчество Окегема оказало влияние: это Эрнст Кршенек, Дьердь Лигети и Харрисон Бертуисл. Наша задача — кратко очертить спектр воздействия Окегема на каждого из этих композиторов.

### Кршенек и его «Плачи пророка Иеремии»

«Плачи» были сочинены Кршенеком в 1941 году. К этому времени композитор уже в те-

чение нескольких лет находился в США после драматических событий военного времени: в 1938 году именно кршенековская опера «Джонни наигрывает», основанная на джазовых мотивах, стала центральным объектом для нацистской критики «дегенеративного» искусства. В том же 1938 году композитор был принят на работу в один из престижнейших колледжей Америки — Вассар-колледж, один из самых знаменитых на северо-востоке страны. Пользуясь относительным покоем, далеко от воюющей Европы композитор проводил время в местной библиотеке, изучая старинную музыку от григорианского хора до барочной полифонии. Результат не замедлил сказаться: через некоторое время он сочиняет «Плачи» и пишет популярную книжку именно об Окегеме. Этот небольшой опус в своем роде уникален — Кршенек делает попытку произвести не теоретический разбор, а создать текст для широкого (!) круга читателей. Попытка осталась единственной. Объясняя, почему именно Окегем стал объектом его забот, Кршенек писал: «Окегем показался ученым, достойным внимания, поскольку он позволял многое понять в музыкальной теории его времени. Это довольно существенный момент для того, чтобы осознать этого композитора как значимую фигуру. Ведь значимость композитора, без сомнения, основывается на тех характеристиках, которые отличают его от всех прочих композиторов. Он может и не покидать территорию известного, как это было с Арнольдом Шёнбергом, и не открывать новых горизонтов, освещаемых вспышками молний, как это сделал Бетховен. Он мог сделать не более, чем Моцарт, добавляя новые оттенки красочности, нежности, выразительности; или отрабатывать совершенство структуры до неслыханных ранее степеней, как Палестрина. В любом случае, великий композитор, для того, чтобы быть признанным великим, должен достигнуть каких-то новых результатов... Обвинение в „умственности“ так часто повторяется в отношении разных видов современной музыки, что современный композитор становится очень чувствительным

к такого рода упрекам. Когда он обнаруживает, что один из знаменитых мастеров прошлого был предметом таких же нападков, он чувствует определенного рода солидарность со своими исторически отдаленными коллегами и пытается выяснить, как эти далекие друзья обходили навешенный на них ярлык. Потому что современный композитор абсолютно уверен, что обвинения в излишнем интеллектуализме в его сторону направлены несправедливо, и он хочет найти поддержку через историческую аналогию. Таким образом, мы пристально изучали творчество Окегема и вскоре пришли к выводу, что обвинение его в излишнем „умствовании“ совершенно необоснованно» [9. Р. 12]. Сочувствие к Окегему, ощущение духовного родства и изучение его произведений привело Кршенека к идее особой композиционной техники в «Плачах». Остановимся кратко на характеристике этого сочинения.

*Lamentatio* — это поразительное произведение, где почти каждый аспект — звуковысотность, ритм, метр — идет вразрез с принципами современного Кршенеку композиторского письма; Кршенек больше прячет в написанном тексте, чем показывает. Отсутствуют тактовые черты, обозначения метра, указания динамики. Это особенно непривычно выглядит в партитуре XX века, когда композиторы склонялись к тому, чтобы обозначить малейшие колебания в звуковой ткани. Уникальность этой пьесы заметна даже среди произведений самого Кршенека; она несет в себе то, что композитор назвал «необычной отстраненностью, даже анонимностью» [9. Р. 13].

Примерно к началу 1930-х годов Кршенек вполне овладел двенадцатитоновой техникой и затем использовал этот метод на протяжении всей своей жизни. Хотя двенадцатитоновая техника используется и в *Lamentatio*, контраст между этой и другими композициями очевиден. Некоторые детали жизни и творчества Кршенека позволяют понять, откуда берет начало уникальность этого сочинения.

Сам по себе сюжет и текст «Плачей пророка Иеремии» был очень популярен в период до

1600 года. Далее же, в период между 1600-м и 1941-м, этот сюжет почти полностью исчезает из поля зрения европейских мастеров. Кршенек оказался первым из небольшой группы композиторов (среди которых — Стравинский и Хинастера), кто после огромного перерыва обратился к этому жанру, и опыт Кршенека выделяется тем, что он использует полный литургический текст для своего сочинения. Для своих предыдущих сочинений Кршенек писал тексты сам или выбирал их из произведений современных ему авторов. Можно ли найти объяснение выбору Кршенека? Дж. Верс поясняет, что Кршенек, будучи

гражданином Австрии, в 30-е годы мечтал об учреждении «австрийского авангарда». Это его желание, по наблюдениям исследователя, имело скорее политическую, чем религиозную окраску. О своих согражданах, австрийцах, он писал: «Может быть, нам следует вспомнить, что мы христиане и католики, нация достаточно сильная, чтобы не уйти в забвение» [16. Р. 52]. Забвение, о котором он пишет, — это, конечно, нацизм. Кршенек полагал, что сила национального самосознания, его укорененность в христианских ценностях католической церкви создадут заслон распространению в Австрии нацизма. Это движение также получило название «католический гуманизм». К 1940 году ситуация оказалась проигранной, поскольку Австрия была аннексирована и управлялась нацистами. Поэтому *Lamentatio* выглядит как личное горестное переживание наступающего разрушения австрийской культуры, а также крушения надежд на христианский католический гуманизм. Видение этой ситуации определило выбор текста и соответ-

ствующего музыкального материала, связанного с современным музыкальным языком и традициями Австрии.

Хотя *Lamentatio* и является двенадцатитоновой композицией, это объясняет далеко не все в организации этой пьесы; здесь можно наблюдать и другие факторы.

Свои действия Кршенек разъясняет в предисловии к *Lamentatio*. Композитор указывает два мелодических построения, которые служат основой. Первое построение — это григорианский хорал, который распевается на первые слова (см. пример 1), второе — это мелизматическая фигура (см. пример 2):

1

Die gregorianische Intonation der Lamentatio umfasst die Töne F, G, A und B:

In - ci - pit La - men - ta - tio Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

2

A - leph

Хорал становится материалом для построения двенадцатитонового ряда (см. пример 3).

Идея основать серию на григорианских мотивах могла возникнуть у Кршенека вследствие его собственного музыковедческого опыта: он изучал григорианский хорал в годы, непосредственно предшествующие написанию «Плачей». Кршенека интересовали те общие принципы, которые можно было непосредственно наблюдать в организации григорианского хора и двенадцатитонового ряда. Он также обнаружил, что инверсия и ракоход сплошь и рядом встречаются уже в григорианском письме, что типично и для серийной музыки [См.: 14. Р. 143]. Для додекафонии приведенный выше ряд выглядит необычно. В классической додекафонии ряд представляет собой структурный базис для общей организации. Основной вид

3

ряда скорее может пониматься как некое исходное множество интервалов, чем как последовательно разворачивающаяся мелодия. Поэтому то, что предложил Кршенек, конечно же, инспирировано его собственными интересами в истории музыки, его увлечением композицией XV века.

В своей книге об Окегеме Кршенек объясняет контрапунктическую технику на *cantus firmus*, которую называет “fixed chant”. Многие композиции Окегема основаны на *cantus firmus*, и то, что Кршенек избирает именно этот тип композиции, говорит о его намерении следовать принципам Окегема.

Согласно объяснениям самого Кршенека, додекафонный ряд, избранный им для композиции, не был идеальным для двенадцатитонового сочинения. Те правила, которые сам Кршенек изложил в своей книге «Изучение двенадцатитонового контрапункта», гласят, что композитор должен избегать слишком большого числа одинаковых интервалов в ряду, иначе его ждет мелодическая монотонность. Ряд в *Lamentatio* содержит только большие и малые секунды, так что серия скорее напоминает лад (модус). Второе правило Кршенека для построения идеального ряда — не применять мажорные или минорные трезвучия во избежание тональных ассоциаций — также нарушено, поскольку в этом ряду не единожды возникают ассоциативные связи с тональным звучанием. Наиболее очевидным является звучание первых четырех тонов, которые представляют собой начало фа-мажорной гаммы. Вторая часть ряда может соответственно быть услышана в ми мажоре. Но, конечно, самая сильная ассоциация здесь — модальная.

Вероятно, наибольшая сложность для композитора состояла в том, чтобы как-то соединить очень строгую по своим правилам додекафонию с более гибкой модальной системой. Перед лицом этой задачи Кршенек изобретает такой тип работы с серийной структурой, который он называет «ротация». Именно она помогает избежать полной жесткости в такой паллиативной композиции.

Техника ротации ряда была разработана специально для «Плачей», но ее элементы можно встретить и в более ранних сочинениях Кршенека. Первый раз, как указывают исследователи, Кршенек обращается к ней в опере «Карл V», но систематически использует ее именно в *Lamentatio*. Наброски принципов работы с рядом мы встречаем в записях Кршенека накануне начала работы над «Плачами». До этого он обменивался письмами со своими друзьями-музыковедами, в частности, с Джорджем Перлом (своим бывшим студентом), который подтвердил предположение, что додекафонный ряд можно было бы трактовать в духе модуса, родственном средневековым композиторам. Поначалу Кршенек возражал, находя принципы додекафонии и модальной композиции плохо совместимыми, однако идея такой структуры, видимо, заинтересовала его. Около двух лет он занимался анализом партитур Окегема, Франческо Ландини, Палестрины и других.

Рассмотрим некоторые черты техники Кршенека. В начале произведения он приводит таблицу рядов, на которых строит свое сочинение (см. пример 4).

Перед нами шесть додекафонных рядов, но принцип их конструкции весьма специфичен. Каждый ряд состоит из двух половинок. Принцип конструирования гексахордов левой стороны — это ротация: все последующие ряды начинаются со 2, 3, 4, 5 и 6 звуков первоначального гексахорда. Это аналогично тому, как церковные лады по сути также являются результатами ротации семиступенного ряда. Тот же принцип руководит и второй половиной ряда, здесь также совершается ротация. В результате все шесть двенадцатитоновых рядов отличаются друг от друга порядком последования секунд и терций.

Первый номер, «In coena domini», показывает следующую последовательность вступления гексахордов: первый из вступающих голосов, альт (*altus*), проводит первые четыре звука ряда (от *f*) (см. пример 5).

Бас (*bassus*) и сопрано (*superius*) включаются одновременно; при этом сопрано как бы «подхватывает» те звуки, которыми завершает-

4

ся первый гексахорд, начатый альтом, а следующие четыре звука можно себе представить как ракоход 7, 8, 9 и 10-го звуков. Оставшиеся шесть звуков у сопрано также принадлежат ракоходу первого гексахорда в транспозиции от *cis*. Тенор остается в пределах использования второго гексахорда основного ряда: начиная с обращенной имитации альты ( $e - d$ ), взятой из середины гексахорда, распев продолжаетея звуками *h c d e fis gis*. Бас вступает интонацией малой секунды, которая в нисходящем

движении так или иначе принадлежит форме ракохода; звуки *h b as ges* можно трактовать как ракоход первых четырех звуков основного ряда в транспозиции от *ges*; следующие четыре звука — это RI от *f*. Заключительная фраза баса представляет собой нечто более смутное: наличие в ходе большой терции говорит о том, что это фрагмент середины ряда, где есть большетерцовое сцепление; однако во всей предложенной схеме нет позиции, где сочетались бы большая терция в окружении больших секунд.

5  $\text{♩} = 72$

Superius

Altus

Tenor

Bassus

In - ci-pit la - men - ta -  
 In - ci-pit la - men - ta - ti - o Je - re -  
 In - ci-pit la - men  
 In - ci-pit - la - men - ta -

S. ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.

A. mi - ae Pro - phe - tae.

T. ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.

B. ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.

Последние пять звуков совпадают с ракоходом второй половины шестого ряда с пропуском звука *f*. Остающиеся тоны монтируются в целотоновую последовательность, возникающую во многих частях схемы. Таким образом, техника производит впечатление свободного монтажа фрагментов приложенной схемы; основными элементами такого монтажа служат, как видно, не гексахорды, а тетра хорды.

Характерная для жанра композиционная особенность, связанная с распевом еврейских букв в виде алфавитного акростиха, обыгрывается Кршенеком через нисходящий мелизм (см. пример 6).

Манипуляции с трихордом также включают в себя использование полных и фрагментарных

единиц: больших секунд, трихордов из больших сцепленных секунд. Однако не все однозначно: бас снова выступает «нарушителем спокойствия» и демонстрирует нисходящий мажорный тетра хорд *h ais gis fis*, обнаруживая связь мелизма и исходного напева. Даже на самый беглый взгляд виден свободный порядок манипулирования элементами распева: ряд выступает как лад, и это предвосхищает сходную по смыслу двенадцатитоновую технику Мессиана.

Одним из самых проблемных вопросов в «Плачах» является ритм. Ритмическая нотация нетипична для музыки XX века. Кршенек дает лишь одно указание для исполнителей: он обозначает метроном. Во введении к партитуре

6

$\text{♩} = 78$

S. A - leph. A - leph.

A. A - leph. A - leph.

T. A - leph. A - leph.

B. A - leph. A - leph.

он указывает, что ритм и метр сочинения основываются на принципах, которые он обнаружил в процессе изучения полифонии XV века. В высказываниях Кршенека мы можем найти сожаления по поводу того, что «тактовая черта... замутняет восприятие истинного характера музыки» [10. Р. 3]. Он также указывает, что «если не обращать внимания на тактовые черты, возникает совершенно иная и в большой степени удивительная музыкальная картина» [10. Р. 3]. Ритмы в *Lamentatio* в основе своей просты, им свойственна репетитивность. Музыка состоит по большей части из целых, половинок и четвертей. Во многих случаях имеются точки (пунктиры) или слигванные ноты, что иногда способствует легкому эффекту синкопы. Музыкальное решение акростихов особенно выделяется в этом смысле. Например, первая буква акростиха «алеф» содержит только целые и половинки. В букве «гимель» мы видим четыре слигванные целые (лонга). Такие ритмические характеристики нередки в музыке Окегема и его современников.

Додекафонные композиции в части ритма представляют собой достаточно сложные конструкции. В своем труде по двенадцатитоновому контрапункту Кршенек пишет, что «ритмическая оживленность — это жизненно важное условие» [11. Р. 4]. Для доказательства этой идеи он приводит десятки примеров, где почти везде имеются мелкие и синкопированные ноты, сложные ритмические рисунки.

Поэтому ритмический стиль «Жалоб» — это сымитированный стиль XV века. Выбор длительностей не оказывает, однако же, особого влияния на исполнение: относительность длительностей может существовать при любом темпе. Но сам выбор этих длительностей оказывает влияние на исполнителей. Вид партитуры очень схож с тем, как выглядели средневековые ноты, и стиль исполнения должен также походить на манеру средневековых исполнителей. Желание Кршенека не выставлять метр в произведении направлено на избежание той акцентной иерархии, которая сложилась в музыке классического стиля.

Для исполнителя такая манера означает смену приоритетов с абсолютной симметрии акцентов на относительную, как это принято в ранней полифонии; Кршенек пишет, что «каждая мелодическая фраза разворачивается по своему собственному закону, без того, чтобы господствовал один-единственный образец» [10. Р. 4]. Модальная полифония предполагает, что исполнители ориентируются на текст и длительность ноты для определения ритмического акцента. В целом более длинные и более высокие звуки определяют ритмический акцент.

Несмотря на то что *Lamentatio* инспирировано современной Кршенеку политической ситуацией, вдохновителем этого опуса был Окегем. В этой фигуре как бы сливались значимые для Кршенека факторы: изолированность от времени (Кршенек писал, что «Окегем к концу жизни находился в изоляции, поскольку идеалы эпохи стремительно менялись и расходились с тем, что вдохновляло его самого» [9. Р. 116]); а также нон-конформизм (творец, имевший «смелость уйти с проложенной тропы в неизведанные области по своему желанию» [9. Р. 117]). Но можно не сомневаться в том, что Кршенек писал свои «Ламентации» не как простую реконструкцию стиля Окегема. Похоже, что им двигало чувство сложного резонанса с музыкой великого нидерландца, основанное на множественных аллюзиях: это и политический мотив изгнанничества, и эстетическая идея стремления к «утонченному искусству», к совершенству структуры путем рационального расчета; немаловажен также эффект «родства топоса»: Окегем как будто обретает узнаваемые «шёнберговские» черты, вдохновляя Кршенека на технологические решения.

### Лигети и Окегем

Лигети писал: «Мне гораздо интереснее Окегем, чем Палестрина, потому что музыка первого не тяготеет к кульминационным точкам. Как только один голос приближается к кульминации, тут же другой начинает противодействовать ему,



как волны в море» [5. Р. 28]. Параллель Окегем — Лигети обычно упоминается исследователями в отношении к Реквиему последнего [См.: 5. Р. 18]: «Микрополифония здесь более выражена, чем в „Атмосферах“, и устроена по более строгим правилам. Моделью для этой полифонии стали Машо и Окегем, как о том говорит сам композитор» [5. Р. 21]. В своей книге о Лигети Р. Туп указывает, что в музыке Окегема «как только одна пара голосов выказывала тенденцию к остановке, как тут же начинала действовать другая пара, создавая тем самым „бесшовную“ фактуру. Можно ясно видеть, насколько эта континуальность была интересна композитору, чей способ завершения — это не „тщательно подготовленная остановка, но неожиданный и внезапный обрыв“» [15. Р. 24]. Поскольку творчество Машо предшествует Окегему почти на столетие и поскольку Машо тщательно задокументировал и сохранил свои произведения, можно допустить, что его творчество было знакомо Окегему. А Лигети было известно и то и другое. Д. Клендиннинг разделяет произведения Лигети на две полифонические категории: «микрочаноны» (*Requiem für Sopran- und Mezzosopran-solo, Atmosphere, Lontano für Grosses Orchestra*) и «механические паттерны» (“*pattern-meccanico*”) (*Continuum, String Quartet № 2 (movement 5), Ten Pieces for Wind Quintet*). Автор констатирует: «В микрочанонических пьесах мелодическая линия противопоставлена многоголосным канонам для формирования плотной фактуры. Я буду использовать термин “*pattern-meccanico*” для группы композиций, в которых Лигети использует технику для образования „утолщенной“ мелодии. Фактура в таких произведениях создается переплетением нескольких линий, каждая из которых представляет собой контрапунктическое сплетение» [3. Р. 26]. То, каким способом формируется у Лигети фактура, например, в Реквиеме, становится яснее, когда знакомишься с приемами, использованными Окегемом.

Оба композитора — и Лигети, и Окегем — обладали способностью длить музыкальную ткань в течение продолжительного времени

без того, чтобы строить какие-либо звуковые «волны». Самым изобретательным образом музыка развивалась вне каких-либо каденций. В высказываниях Лигети мы находим неоднократное подтверждение тому, что именно Окегем натолкнул его на мысль, каким образом можно было сочетать электронные звучания, ставшие центром внимания в Кёльнской студии, и традиционные виды техники письма для традиционных инструментов. Именно этот поиск и привел его к «микрополифонии». Лигети писал: «Непрерывная континуальность музыки Окегема, продвижение вперед без следа „развития“, была для меня отправной точкой, способом мыслить непрерывные звуковые фактуры. Сыграло свою роль то, чему я научился в электронной студии в Кёльне — наложение слоев записанного звука. Вы найдете это, пусть и не так прямолинейно, в оркестровой полифонии *Atmosphères* и *Apparition*» [3. Р. 28—29]. Так формировалась техника микрополифонии. Лигети описывает раздел *Kyrie* из Реквиема как комбинацию фламандской полифонии со своей собственной «микрополифонией», утверждая, что он применил окегемовский принцип “*varietas*” в качестве основной модели. *Kyrie* представляет собой двадцатиголосную фугу из пяти групп голосов, каждая из групп — это четырехголосный канон. Поскольку фуги во времена Окегема не существовало, Лигети применил канонический материал, где одни и те же звуки варьируются в отношении ритмической структуры: «Ни один ритмический паттерн в каноне не повторяется» [7. Р. 146].

Тем не менее Лигети постоянно напоминает, что композиция в основе своей интуитивна и что все эти детали не предназначены для того, чтобы быть услышанными: «Полифоническая структура не очевидна, вы не можете ее распознать на слух; она остается скрытой в подводном мире, неслышимой... Технически композиционный процесс есть нечто подобное оформлению кристалла в перенасыщенном растворе. Кристалл уже имеется потенциально в растворе, но становится виден только в момент кристаллизации. Сходным образом

можно сказать, что существует состояние перенасыщенной полифонии, где существует эта кристаллическая структура, но вы не можете различить ее. Моей целью было остановить процесс, зафиксировать это состояние перенасыщения в тот самый момент, когда начинается кристаллизация» [5. Р. 15]. Таким образом, для Лигети самым важным становится чувство неоднозначности, «чреватости» звучания, и это инспирировано идеями Окегема.

«Как *Atmospheres*, так и *Lontano* используют плотное каноническое письмо. Но реально вы не слышите полифонию, канон. Вы слышите род взаимопроникающей фактуры, что-то вроде очень плотной ткани... Правила строги, как у Палестрины или фламандцев, но эти правила созданы мной» [3. Р. 48]. Интересно то, что, по мнению Р. Тула, основным источником, который штудировал Лигети в эти годы, была книга Кнуда Йепессена «Палестрина и трактовка диссонанса». Но Лигети никогда не сомневался в том, что «правила пишет композитор» [3. Р. 49].

То, что происходит в партитуре Лигети, можно назвать словом «двусмысленность». Он мастерски избегает всяких определенностей, не обозначает начала и концы фраз, обходит кульминационные точки. Ритмическая тактика состоит в напластовании несинхронных фигур разными способами: пример убран (неразборчив для набора), нужен ориентир в тексте, например: в 13 — 18 тактах части *Kyrie* Реквиема меццо-сопрано исполняют четырехголосный канон, в то время как альты образуют типично сонорную фактуру путем напластования синхронных фигур разного «достоинства»: квартолей, квинтолей, секстолей, септолей и образующихся из их сочленения иррациональных соотношений.

Говоря о тотальном эффекте, стоит заметить, что почти невозможно обнаружить единицы более крупного уровня. Постоянное вариантное изменение — это, по всей видимости, то, что можно было «унаследовать» у Окегема, его мастерство “*varietas*”.

Другая стратегия — это «стратегия избегания»: гармонические ожидания не сбываются,

совпадения каденций отсутствуют... Ощущения слушателя уводят его в «мир иной».

### Окегем и Бертуисл

В 1979 году была осуществлена первая публикация произведения, исполненного за 10 лет до того. На титульном листе значилось: Окегем/Бертуисл *Ut heremita solus*. Эта пьеса представляет собой инструментовку Бертуислом четырехголосного мотета Окегема (три голоса и *cantus firmus*) для флейты (с дублировкой пикколо и альтовой флейтой), кларнета *in B* (с дублировкой бас-кларнетом), гlockеншпиля, фортепиано, альты и виолончели. В подзаголовке значится: «инструментальный мотет». В литературе об Окегеме *Ut heremita solus* значится как инструментальная композиция, что вполне могло подвигнуть Бертуисла создать свою собственную версию<sup>2</sup>.

Композитор ничего не изменил ни в звуковысотном, ни в ритмическом отношениях. Значительное изменение в звучании дает инструментовка, а также транспозиция, динамика, артикуляция и метрическая группировка. В инструментовке могут быть намечены три линии: трактовка трех свободных голосов, трактовка *cantus firmus*, а также отдельные эффекты, связанные с употреблением дублировок. Трактовка трех свободных голосов может быть названа «игрой подмен»: в исполнении оригинальных голосов инструменты часто меняются. Однако это нельзя назвать в своем роде *Klangfarben*-инструментовкой, как это можно видеть у Веберна. Голос исполняется инструментом на протяжении мелодической линии, включая каденцию. Тем самым обеспечивается временной фактор для «упрочения» тембра. Вступление новой фразы (или группы) связано со сменой инструмента.

*Cantus firmus*, который проведен дважды (второй раз в ритмическом уменьшении), всегда ясно слышен. Это обеспечивается более длинными по сравнению со свободными голосами длительностями. Слитность звучания также обеспечивается неизменностью инстру-

ментовки во фразах, разделенных паузами. После паузы инструмент обычно меняется.

Дублирование того или иного инструмента происходит часто, особенно в начале и конце мелодической фразы (группы). Это расцветивание также может касаться отдельных звуков; особенно выразительный пример — это гlockenspiel, дублирующий одну-единственную ноту *c* у флейты. Внимательно рассматривая инструментовку мотета, находишь большое разнообразие простых и сложных звучаний. Доминирует альт, который часто меняется с кларнетом, альтовой флейтой и фортепиано, но иногда и дублируется кларнетом, фортепиано или виолончелью. Тембровое прихотливое разнообразие дополняют появляющиеся время от времени октавные дублировки. Остается лишь понять: чем же так привлек Бертуисла этот мотет Окегема?

В своем исследовании творчества Бертуисла Майкл Холл указывает, что композитор всегда интересовался проблемой протяженных линий в произведении или «монодий», которые дают основу другим голосам средствами параллельного движения или гетерофонии [См.: 7]. Бертуисл разделял этот интерес со своими друзьями-композиторами того же поколения, которые были заинтересованы в том, чтобы придать единство фрагментированной музыкальной вселенной. Такие сочинения, как «Фантазия» для оркестра А. Гера или “*Alma redemptoris mater*” П. М. Дэвиса, подтверждают это. Последнее из указанных сочинений — это также пример использования старинных техник. В этой обстановке Бертуисл создает сочинения с участием линейных, похожих на *cantus firmus* структур, такие как “*Refrains and choruses*” (1957). Другим сочинением, где есть подобие *cantus firmus*, стал *Nomos* (1968).

Есть также и другой аспект, отмеченный Холлом. Композитор нередко использует для драматизации своих сочинений конструкцию «солист — хор», обозначая ее как конфликт между индивидуальностью и групповым сознанием. Это может иметь вид одного инструмента, который противопоставлен группе дру-

гих. Этот путь получает свое высшее развитие в опере «Панч и Джуди», одноактной трагикомедии (1967), в которой капризный индивидуалист Панч вступает в конфронтацию с Хорегосом, последнего Бертуисл интерпретирует как «главу хора» [См.: 7].

Таким образом, Бертуисл мог быть заинтересован в мотете Окегема с двух сторон: как член британского композиторского сообщества с его интересом к старинной музыке в целях обретения новых идей для формирования музыкальной целостности, а также как творец, интересующийся всеми видами проявления соперничества: индивидуальный голос (тенор) и группа голосов. Подтверждением последнему может служить короткое предисловие, данное композитором перед текстом самого мотета: «Этот четырехголосный мотет найден в сборнике Петруччи, изданном в 1504 году в Венеции, и атрибутирован Гийомом Кретьеном как принадлежащий Окегему. Текст („как отшельник я жду один, когда придет час перемен“) символизирован в музыке отделенностью тенора от других голосов. Перемены, которых ждет этот герметичный тенор, состоят в изменении гексахорда и в ритмическом уменьшении, наступающем во второй половине пьесы» [2].

Возможно, это дает ключ к объяснению интереса композитора и его осуществлению инструментовки мотета. В результате возникает странно, довольно пестро звучащая пьеса, одна из первых в числе бертуисловских инструментовок<sup>3</sup>.

### Заключение

Влияние Окегема не исчерпывается теми примерами, о которых упомянуто в этой статье. Рокус де Грот находит дальнейшие следствия и следы: об изысканиях Кршенека в области старинной музыки знал Стравинский, и когда в 1958 году его спросили, какие композиторы его интересуют, он указал на Жоскена, Окегема и Обрехта [См.: 4], и не исключено, что именно Окегем «разжигал его аппетит» [Цит.

по: 4. P. 201]. Тон де Леув в 1969 году написал *Lamento pacis*, в трех частях которого осуществились приношения сразу трем творцам: 1. Джезуальдо; 2. Зеами (вместе с его отцом Канами, основателем театра Но); 3. Окегему. Нения, которую Эразм Роттердамский посвятил «князю музыкантов», вызвала ассоциации с Мессой *Mi-Mi*. В начале 1970-х о своем интересе к Окегему говорил Арво Пярт.

Музыка Окегема во всех случаях осмысливается как «отправная точка» и оправдание замысла. Нет ничего случайного в том, что Бертуисл выбирает для оркестровки пьесу с *cantus firmus*, Лигети отталкивается от общеэстетического фактора “*varietas*”, а Кршенек опирается на модальные закономерности строения мелодики. Окегем выступает как зеркало, отражая интерес и видение проблем современного композиторского существования.

## Примечания

- <sup>1</sup> Leeman Perkins — профессор Columbia University in the City of New York, автор статьи об Окегеме в *New Grove Dictionary (NGD)*.
- <sup>2</sup> Тенор этого мотета (*Ut heremita solus*) в том виде, как он появляется в первоисточнике, антологии 1504 года, изданной Оттавиано Петруччи, представляет собой весьма причудливую смесь символов, нот, слогов на нотном стане, загадочную цитату из Книги Иова в качестве текста и серию вербальных загадок на латыни. Несмотря на решение, предложенное Петруччи в печатном источнике, тенор представляет собой настоящую головоломку. Решение канона подразумевает: вставки отдельных звуков между напечатанными тонами; определение этих тонов через систему гексахордовой мутации; прочтение символов на нотном стане. Возможна трактовка символов как зашифрованной молитвы об успешной расшифровке и исполнении. Эта зашифрованная молитва, принадлежащая, как можно понять, отшельнику (“*heremita*”) св. Антонию, указывает на возможного адресата мотета — современника и коллегу Антуана Бюнуа, чьим святым покровителем был св. Антоний. Бюнуа сам является автором мотета *In hydraulis*, в котором превозносится талант Окегема и где также имеется тенор с большим числом зашифрованных музыкальных символов и пифагорейских нумерологических указаний. В начале второй части (*secunda pars*) этого мотета, в момент произнесения имени Окегема, верхний голос напоминает начало мотета *Ut heremita solus*. Дальнейшие связи можно увидеть через нумерологические принципы гематрии: протяженность окегемовского тенора — 108 семибревисов, что составляет число, содержащееся в имени Бюнуа (*Busnoys*). Эти два композитора несомненно знали друг друга, но неясно, кто первый написал свое «музыкальное приветствие» (по материалам сайта <http://www.allmusic.com>).
- <sup>3</sup> Кроме Окегема, Бертуислу также принадлежат инструментовки произведений Баха.

---

*Список литературы*

---

1. Бергер Л. Г. Окегем Й. — URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music/5635/%D0%9E%D0%BA%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BC](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/5635/%D0%9E%D0%BA%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BC). Дата обращения: 04.03.2014.
2. *Birtwistle H.* Ut heremita solus. — Universal edition, 1969.
3. *Clendinning J. P.* Contrapuntal Techniques in the Music of GyörgyLigeti: Diss. ... for the degree of DMA. — Yale University, 1989.
4. *Groot R. de* Ockeghem and new music in the twentieth century // Tijdschrift van de koninlijke vereniging voor nederlandse muziek geschiedenis. — XLVII — 1/2. — 1997. — P. 201—220.
5. György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. — London: Eulenburg, 1983. — 140 p.
6. Essays in musicology: in honor of Dragan Plamenac on his 70<sup>th</sup> birthday / Edited by Gustave Reese and Robert J. Snow. — Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1969. — 171 p.
7. *Hall M.* Harrison Birtwistle. — London: Robson books, 1984. — 186 p.
8. *Kievman C.* Ockeghem and Ligety: The Music of Transcendence: Diss. ... for the degree of DMA. — Princeton University, 2003. — 118 p.
9. *Krenek E.* Johannes Ockeghem. — N.Y., 1953.
10. *Krenek E.* Lamentatio Jeremiae prophetae. — Kassel: Bärenreuter Verlag, 1957.
11. *Krenek E.* Studies in twelve-tone counterpoint. — N.Y.: Schirmer, 1940.
12. *Perkins L.* Ockeghem // NGD, 2001.
13. *Ross A.* The rest is noise. — URL: [http://www.therestisnoise.com/2004/09/alex\\_ross\\_1.html](http://www.therestisnoise.com/2004/09/alex_ross_1.html). Дата обращения: 02.12.2015
14. *Stewart J. L.* Ernst Krenek: The Man and his Music. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991. — 444 p.
15. *Toop R.* György Ligeti. — London: Phaidon Press, 1999. — 238 p.
16. *Wirths J.* The influence of renaissance music in Ernst Krenek's Lamentatio Jeremiae Prophetae: Diss. ... for the degree of DMA. — Univ. of North Texas, 2011.