

Янис Ксенакис

«Эвриали Яниса Ксенакиса. Опыт исполнительского анализа»

reMusik.org

Алексей Глазков¹

Выслеживая Горгону.

Выслеживая Горгону.

... скалы,

Скрытые, смело пройдя с их страшным лесом трескучим,
К дому Горгон подступил; как видел везде на равнине
И на дорогах — людей и животных подобья, тех самых,
Что обратились в кремь, едва увидели Медузу;
Как он, однако, в щите, что на левой руке, отраженным
Медью впервые узрел ужасающий образ Медузы;
Тяжким как пользуясь сном, и ее и сестер охватившим,
Голову с шеи сорвал.

Овидий «Метаморфозы»²

Феномен неомифологизма является одной из важнейших тенденций в развитии художественного творчества XX века. Обладая внутренней композиционной системой ценностей, особой структурной

логикой, миф закрепляется во множестве творческих методов и стилевых направлений всех видов искусства.

Янис Ксенакис (29 мая 1922 – 4 февраля 2001), греческий композитор, философ, архитектор, мэтр музыкального послевоенного авангарда, воплотил в своем творчестве множество мифов и легенд Древней Греции. В отличие от морализирующих художников, для которых миф – это воплощение объективных, надвременных нравственных проблем, служащее универсальным способом раскрытия основных противоречий современности, актуальность мифа для Ксенакиса осознается в русле своей причастности к традиции греческой культуры. Следование мифу проявляется не столько в произведениях сюжетно-иллюстративного характера, хотя есть и такие («Medea» на тексты Сенеки, Oresteia на тексты Эсхила³), сколько в «раскрытии», в особом методе «прорисовывания» конкретных мифологических имен или мест действия. Таковы произведения – струнное трио «Ikhoog» («жидкость, текущая в жилах богов»), «Phlegra», для 11 инструментов («флегрейские поля» – выжженная земля, на которой сражались боги с гигантами), «Kottos», для виолончели соло (трехсотрукий гигант), «Keqgors», для фортепиано с оркестром (царь Кекропс, обладавший двойственной природой: человек и дракон).

При абсолютной абстрактности своего музыкального мышления («выразить человеческий интеллект в звуках»⁴), Ксенакис стремится к поэтичным названиям своих произведений. Но о программности в романтическом (листовском или берлиозовском) понимании слова речь не идет. Дать название произведению для Ксенакиса – значит определить его технический, композиционный принцип через слово, дать образную характеристику процессам, действующим в пьесе. Таковы произведения – «Pithoprakta», для 49 музыкантов («действие вероятностей»), «Terretektorh», для 88 музыкантов («конструирование через действие»), Synaphai, для фортепиано с оркестром («связи»), Mists, для фортепиано соло («туманности»). Интересно, что абсолютно все названия произведений Ксенакиса, связаны они с мифами напрямую или нет, обладают особым ароматом мифологичности, загадочной атмосферой древности, архаичности.

Большинству произведениям Ксенакиса свойственна чрезвычайная исполнительская сложность, которая является особым средством выразительности. Это область действия так называемой «эстетики сложности», когда исполнитель, преодолевая трудности, становится богаче духовно, изменяет себя и аудиторию. Охарактеризуем кратко основной принцип этой эстетики.

История музыки – это история процессов звучаний и слышаний, а вместе с тем история развития средств воплощения этих звучаний – композиционных и исполнительских. Альфред Джозеф Тойнби⁵, говоря о генезисе цивилизаций в своем труде «Постижение истории», выводит феномен **Вызова – Ответа** в системе среда – человек, главная идея которого может быть сформулирована так: *внешние силы постоянно ставят условия, а их преодоление продолжает существование*. Среда бросает вызов, на который общество отвечает и выживает, а если не отвечает, перестает существовать. Данный феномен вполне можно соотнести с взаимоотношениями в системе композитор – исполнитель. В

³ Строго говоря, в этих произведениях отсутствует какая-либо сюжетность.

Ксенакис подразумевает осведомленность слушателя, и представляет ему общую звуковую картину. В этом смысле можно провести параллели с номерами «Страстей» И.С. Баха, которые не следуют сюжетной линии, а являются комментариями, эмоциональным фоном событий.

⁴ I. Xenakis «Formalized music. Thought and mathematics in music». – NY, 1992, p. 178.

⁵ Тойнби, Арнольд Джозеф (14 апреля 1889 — 22 октября 1975) — британский историк, автор "Постижения истории" - 12-ти томного анализа рождения и упадка цивилизаций.

¹ www.remusik.org/alexeyglazkov

² Публий Овидий Назон, «Метаморфозы» / перевод с лат. С. В. Шервинского. – М., 1977, книга IV, 775-780.

любую музыкально-историческую эпоху имели место узловые поля сдвига – новые, по отношению ко всей предыдущей традиции, свершения, способствующие зарождению последующего этапа и являющиеся более высокими ступенями в развитии предыдущих. Так было со сложнейшим полифоническим стилем Баха, с виртуозными ариями в операх Моцарта, с новым типом сонат Гайдна и Бетховена и пр. Композитор, создавая музыкальное произведение на внешнем (концепционном) уровне, опирается на средства, бытующие в его стилевую эпоху, на базовый элемент культуры, который в свою очередь обуславливает свойственный именно ему внутренний уровень – ансамбль средств музыкальной выразительности. Спектр образующих компонентов, а точнее их количественная сложность (число голосов в фуге, многослойный состав гармонических сочетаний, соединение различных метров, сложность тематического и вариационного развития), закрепленная в нотной записи – и есть **Вызов**. Вызов, адресованный, прежде всего слушателю, но необходимо затрагивающий и исполнителя – первого слушателя. **«Отвечая** на вызов, исполнитель решает вставшую перед ним задачу, чем переводит себя в более высокое и более совершенное с точки зрения усложнения структуры состояние»⁶, одновременно происходит скачок в развитии инструментальной техники. Огромная исполнительская сложность, свойственная многим из такого рода свершений, постепенно становится нормой до тех пор, пока эта норма не исчерпает себя. Преодолевая непреодолимое, исполнитель существует в экстремальной ситуации, в ситуации на грани своих собственных способностей. Слушатель, воспринимая этот информационный поток, так или иначе, пытается понять его структуру, его реальность. Отвечает себе на вопрос: как это возможно? Отсутствие ответа приводит к удивлению и восхищению тем, что он слышит.

С мифом о Медузе Горгоне связана одна из самых загадочных и захватывающих в своей виртуозности пьес – *Evryali* (1973) – вторая концертная пьеса Ксенакиса для фортепиано соло. Эвриали – именно так звали среднюю из сестер-Горгон. Как и свои сестры, Эвриали могла обращать взглядом в камень, имела ужасный облик, но вдобавок ко всему была еще и бессмертной; так же в переводе с греческого обозначает – 1) далеко прыгающая, 2) открытое море.

Evryali – одну из первых работ Ксенакиса, где были применены арборесцентные мелодические линии,⁷ можно назвать токкатой. Безудержные в своем стремлении шестнадцатые, редкая по мощи сверкающая виртуозность и чрезвычайно развитое полифоническое письмо ставят перед исполнителем почти неразрешимые задачи.

Этой пьесе посвящено несколько статей в зарубежном музыкознании. Статья «Ксенакис и исполнитель» Питера Хилла⁸ (Peter Hill), в лондонском журнале о новой музыке *Tempo*, базируется на исполнительских наблюдениях автора. Главный вопрос статьи – как быть исполнителю, если в произведении есть моменты, точность в исполнении

⁶ Свободное цитирование трактата А.Дж. Тойнби «Постижение истории», М.: Прогресс, 1991, с.119.

⁷ Фактура, имеющая в своем прообразе природные формы, а именно древовидные линии, где есть основной ствол и есть отходящие от него ветви. Все арборесцентные секции в *Evryali* были изначально представлены в графическом, а уже потом в звуковом образах. Арборесценции были изобретены Ксенакисом в конце 60-х – начале 70-х годов. В частности, в произведении для фортепиано и оркестра *Synaphai* (1969) уже есть подобного рода пассажи, которые вплотную подводят к созданию арборесценций. Подробнее см. статью М. Дубова «Арборесценции. Об одном из видов композиционной техники Яниса Ксенакиса» // *Harmony* 2008, № 7.

⁸ Хилл, Питер – британский пианист, профессор Шеффилдского университета. Статья «Xenakis and the performer» // *Tempo* №112, 1975, p.17-22.

которых лежит за гранью человеческих возможностей. Предложенные Хиллом решения спровоцировали жаркую дискуссию в следующих номерах журнала. Пианисты Юджи Такахаси (Yuji Takahashi) и Стивен Праслин (Stephen Pruslin) упрекали Хилла в неправильном отношении к пьесе Ксенакиса. Утверждая, например, о недопустимости транспонирования линий на близкое расстояние, ради сохранения всех нот: «*Evryali* – это не двенадцатитоновый этюд»⁹.

Марк Куру¹⁰ в статье «*Evryali* и взрыв отношений. От виртуозности до антивиртуозности и дальше»¹⁰ также критикует Хилла за непонимание логики Ксенакиса, за игнорирование полифонической сущности мелодических линий в *Evryali*. Но в то же время признается, что идеи Хилла, особенно касающиеся адаптации нотного текста для двух нотных станов вместо четырех-пяти, были для него притягательны и актуальны на раннем этапе разучивания этого произведения. Но эта облегченная нотация ставит ряд иных проблем. В частности, нам перестает быть ясной полифоничность линий, вместо самостоятельных голосов мы видим многоголосные аккорды – совсем иной принцип организации материала. Хотя совсем не легко воспринимать четыре линии в одновременности, все же композитор задумывал некое психологическое воздействие, которое эта нотация будет оказывать на исполнителя. Поэтому, говорит Куру, в редуцированной версии Хилла *Evryali* становится неполноценной уже до момента исполнения. Куру предлагает собственные исполнительские решения; считая приоритетным аспектом (момент, который должен быть соблюден при любых условиях) темп, он готов пожертвовать точностью нот ради общего акустического эффекта (в общих чертах – одна из главных идей Хилла). Получается, по его словам, новый тип пьесы, в которой окончательный звуковой результат (или, выражаясь словами Ксенакиса, макроформа) выигрывает даже при неизбежных неточностях в деталях (микроформы). И это подтверждается иным примером: Такахаси, исполняя *Evryali*, в сложных местах арпеджирует слишком большие аккорды, что несколько замедляет темп! Куру пишет, что сам композитор одобрял такое решение и даже предлагал его некоторым пианистам, впоследствии исполнившим пьесу. Кроме того, Куру предлагает в полифонических местах не опускать некоторые ноты, а стараться «прыгать» с линии на линию (точность попадания при этом может несколько страдать, но попасть в требуемую область, вместо требуемой точки, все же лучше чем ничего), чтобы хоть как-то оправдать заявленную композитором полифоничность. Но, в конце концов, он приходит к выводу, что не существует раз навсегда найденных исполнительских решений, которые будут зависеть от приоритета общего слухового результата или исходить из возможностей конкретного

⁹ Takahashi, Yuji. «Letters to the Editor» // *Tempo* №115, 1975, p. 53.

¹⁰ Куру (Couroux), Марк (1970-) – канадский пианист и композитор. Статья «*Evryali* and the Exploding of the Interface. From Virtuosity to Anti-virtuosity and Beyond» 1994 года, раскрывает концепцию взрыва отношений, взаимодействия исполнителя и инструмента. Виртуозность, свойственная многим образцам новой музыки, пусть даже в некоторых из них надуманная, сигнализирует о процессе изменений отношений не только между исполнителем и композитором (отношения между композитором и слушателем в новой музыке изменились давно в сторону изоляции композитора), но и между исполнителем и его инструментом! Исполнитель-виртуоз 19 века, воздействовавший на публику был в гармонии с инструментом, а исполнительские трудности все же преодолевались усердными занятиями. Ситуация же в новой музыке меняется сторону отчуждения друг от друга всех участников музыкального процесса – слушателя, композитора, исполнителя и его инструмента. Исполнитель, прежде всего, борется сам с собой, пытается преодолеть инерцию своего тела, своих возможностей, но и эта попытка не предоставляет 100% возможности преодоления.

исполнителя. Все равно каждое исполнение этой пьесы содержит в себе «негативный» момент интерпретации, момент, когда любое исполнение не может достичь 100% точности. Учитывая технические возможности нашего времени, продолжает далее автор статьи, можно озвучить эту пьесу с помощью компьютера¹¹. Но сохранится ли тогда это безудержное стремление, эта борьба исполнителя с инструментом, в результате которой и создается напряжение, захватывающее слушателя? Конечно, нет. «Задача любого исполнителя состоит в том, чтобы независимо от трудностей, постараться достигнуть точности в мельчайших деталях и «вписать» их в более широкий контекст» - заканчивает Куру.

В научной работе американского теоретика и пианиста Рональда Сквибса¹² раскрываются структурные элементы музыки Ксенакиса и анализируется ряд произведений, в том числе – интересующая нас *Evryali*.

Научная работа китайского пианиста Иммина Чанга «Математические и архитектурные идеи в фортепианной музыке Яниса Ксенакиса» 2003 года¹³, посвящена пропорции золотого сечения (в двух пьесах Ксенакиса – *Herma* и *Evryali*), которая обуславливает как макро-, так и микроструктурные уровни музыкального текста. Отдельный параграф работы представляет собой замечания к исполнению, где Чанг также говорит о необходимости редуцирования сложнейших мест (в частности, там, где музыкальный материал лежит вне охвата двух рук пианиста). Однако тут же он предостерегает о риске уйти в сторону от понимания конструктивных идей пьесы. Наиболее ценным для нас являются слова самого композитора¹⁴, которые приводит Чанг. Ксенакис говорит, что его произведения должны исполняться согласно партитуре, в требуемом темпе и с должной точностью. Однако он не исключает возможности облегчения и упрощения сложных мест: примером служит сочинение *Synaphai* для фортепиано с оркестром, где солисту предоставляется возможность по своему усмотрению опускать некоторые ноты, упрощать нотный текст или же играть все.

В 2004 году вышла книга Джеймса Харли «Ксенакис: Его жизнь в музыке», где есть небольшая глава о пьесе *Evryali*, и речь там идет главным образом о ее структурных особенностях. Однако нам будет интересно высказывание Мари-Франсуазы Буке,¹⁵ которое приводит Харли в качестве примера отношения Ксенакиса к исполнителю: «Он попросил рискнуть и взять на себя эти трудновыполнимые обязательства. Мне очень понравилось, что вместо того, что бы сказать исполнителю: «Я написал эту пьесу для вас, и вам надо ее сыграть», Ксенакис сказал: «Вот пьеса, посмотрите, и если Вы думаете, что сможете что-нибудь сделать с ней, сыграйте ее».¹⁶

Как видно, эта пьеса, ввиду своей (ставшей уже легендарной и мифической) сложности, не дает покоя ни теоретикам, ни исполнителям уже более 30 лет. И как в настоящем мифе, каждый, кто соприкасается с ним, открывает в нем что-то свое. Попробуем и мы разобраться и постичь все сложности, которые содержит в себе *Evryali*.

В западном музыкознании бытует традиция анализировать новую музыку, оперируя новыми терминами и новыми структурами.¹⁷ Однако (хотя применительно к некоторым музыкальным образцам эта традиция и является правомерной¹⁸), не следует пренебрегать средствами классического анализа. Воспринимая музыкальную форму, прежде всего, на слух, мы приходим к выводу, что *Evryali* состоит из 4 крупных разделов и коды. Этому делению способствуют довольно продолжительные паузы – т.65 – 12 секунд, т.145 – 4,5 секунды, т.172 – 4,5 секунды, т.189 – 6 секунд (эта пауза содержит в себе остаточное педальное звучание тт.181-188) и т.212 – 10 секунд. Таким образом, первый раздел – до т.65 (до паузы), второй раздел с т.66 по т.144., затем третий раздел тт. 146-189, четвертый раздел с тт. 190-212 и кода – т. 213. Каждый раздел неоднороден и по структуре, и по звуковому материалу.

Первый раздел состоит из четырехтактового «эпиграфа» и двух подразделов, в конце второго подраздела есть «заключение», напоминающее «эпиграф». Эти похожие сегменты (тт.1-4 и тт.61-64) основываются на одинаковой композиционной технике – технике сита,¹⁹ когда некое звуковое множество подвергается просеиванию, селекции, и в результате получается новое звуковое множество. Так, структура сита «эпиграфа» = (2,1,1,1,2,2; цифры обозначают расстояние между элементами сита в полутонах), а структура сита «заклучения» = (2,1,2,2,1,1,7). Организованы эти два фрагмента по-разному. Первый использует свободное чередование ритмических групп, образующих четверть: $\overline{\text{fff}}$, $\overline{\text{ff}}$, $\overline{\text{f}}$ и т.д. (включая комбинации с паузами), а во втором, появление нот организовано стохастически, т.е. случайно. В первом сегменте преобладает мелодическое (полифоническое) движение, где элементы ряда редко сходятся в вертикаль, а если это происходит, то, как правило, звучат три элемента в одновременности, и лишь в заключении сегмента – шесть (см. пример 1). Во втором случае наблюдается гармоническое движение. Элементы ряда значительно чаще появляются в одновременности. Вертикаль составляют от четырех до восьми звуков (восьмизвучный аккорд приходится на последнюю шестнадцатую такта 60, перед материалом примера 2, и на предпоследнюю шестнадцатую такта 64) (см. пример 2).

Пример 1. (*Evryali*, такты 1-4)

¹¹ Куру здесь прав, известны «механические» записи некоторых этюдов Д. Лигети, а американский композитор, большую часть жизни проживший в Мексике, Конлон Нанкарроу (Conlon Nancarrow, 1912-1997) вообще предпочитал писать для механического инструмента, потому что это позволяло ему превзойти человеческие возможности.

¹² Squibbs, R. «An Analytical Approach to the Music of Iannis Xenakis: Studies of Recent Works». Yale University, 1996.

¹³ Immin Chung «Mathematical and architectural concepts manifested in Iannis Xenakis's piano music», The University of Texas at Austin, 2003.

¹⁴ Varga, B. A. *Conversations with Iannis Xenakis*, London: Faber and Faber, 1996.

¹⁵ Французская пианистка, ей посвящена *Evryali*.

¹⁶ Harley, J. «Xenakis: His life in music», New York, 2004, p.80.

¹⁷ Сквибс насчитывает 50 сегментов в пьесе. Squibbs, R. «An Analytical Approach to the Music of Iannis Xenakis: Studies of Recent Works». Yale University, 1996, vol. 2, p.70.

¹⁸ Например, момент-форма Штокхаузена.

¹⁹ Теория сит была впервые сформулирована Ксенакисом в статье «К метамызыке» («Vers une métamusique» // La Nef 29, 1967). Однако сита уже присутствуют в произведении для виолончели соло «Nomos alpha» (1966), композиционные особенности которой рассматриваются Ксенакисом в статье «К философии музыки» («Vers une philosophie de la musique» // Revue d'esthétique 21, № 2-4, 1968, p. 173-210). Об использовании Ксенакисом техники сит в этой пьесе также говорит Сквибс. «An Analytical Approach...», vol. 1, part 2, p.147.

Пример 2. (Evryali, такты 61-64)

При анализе фортепианной (технической) сложности этих построений, обнаруживается, что исполнительские задачи, которые ставит второй фрагмент, гораздо серьезнее. Это и распределение нотной графики на четырех нотных станах, и случайное (без наглядного принципа) появление нот в единицу времени. Первая задача решается простой адаптацией восприятия с течением времени, и в дальнейшем кажется удобной именно эта форма записи (восьмиголосный аккорд, по два голоса на каждой нотной строке), которая наглядно отражает включение тех или иных голосов.

Природа этого фрагмента не является, на наш взгляд, полифонической (в строгом смысле этого термина)²⁰. Здесь действует именно принцип включения/выключения голосов. Проводя аналогию, нужно представить себе елочную гирлянду, в свойствах которой есть программа, позволяющая мигать лампочкам послойно, но не в простом (прямом или обратном) порядке, а случайно. В итоге в каждый момент времени у нас получаются разные «соцветия», а если принимать во внимание одну цветную линию – довольно разнообразный ритм. Это и происходит здесь, в Evryali. Подобная техника, на наш взгляд, более свойственна природе ударных инструментов, разброс тембрового диапазона которых позволяет этой музыке более выпукло предстать перед слухом. Безусловно, случаи с гирляндой и восьмью ударными инструментами обладают большей «наглядностью» в понимании процессов, происходящих в подобного рода фактуре. Однородность тембра фортепиано, использование одного регистра и быстрый темп несколько сглаживают фоническую составляющую этого сегмента, выводя на первый план ритм. Что же... это является еще одной задачей для исполнителя: как бы ни было трудно, суметь донести до слушателя звуковое мерцание аккорда, выражаясь классическим термином – показать смену гармоний, а точнее – субгармоний²¹, что, безусловно, обогатит звучание пьесы. Эта задача не имеет конкретных решений, все зависит только от умения исполнителя рассмотреть в нотном тексте подобные детали, а также от напряженного слухового контроля. Поэтому перейдем к «первому измерению» этой фактуры – ритму. Исходя из вышеизложенных принципов (гирлянда и ударные), уместно будет следующее исполнительское предложение:

1. У нас есть 8 голосов, по 4 голоса для каждой руки (две верхних нотных строки для правой руки, две нижних – для левой.)
2. Мы имеем дело с мерцанием одного аккорда, поэтому аппликатура должна быть одна и та же. Другими словами, за каждой нотой закрепляется соответствующий ей палец. В правой руке это 1,2,3,5, в левой – 4,3,2,1. Позиция руки на всем протяжении этого фрагмента остается неизменной (аккорд достаточно удобен в пианистическом плане). В нужный момент включается тот или иной палец.

Но, руководствуясь только этим соображением, сыграть это было бы очень просто, если бы у нас в голове было бы что-то наподобие микросхемы елочной гирлянды. Поэтому традиционный способ проучивания текста (медленный темп и неоднократные повторения) не отменяется. Тем не менее, если над «единичными» элементами (одна или две ноты в одновременности в одной руке) поставить цифры, обозначающие номер пальца, то будет значительно легче реагировать на цифру, которая укажет на палец, который «лежит» на нужном звуке, чем смотреть на ноту, а затем думать каким пальцем нажать клавишу.

Представленные два фрагмента образуют некую арку, обрамляющую первый раздел. Внутри же этого раздела есть две секции. Первая (тт. 5-35) характеризуется наличием «рваного» ритма – аperiodического ритма движения музыкальной материи, и вклинивающимися репетиционными блоками, которые проходят последовательно через все регистры фортепиано: верхний (3 октава), средне-верхний (2 октава), средне-низкий (малая октава), низкий (контроктава). Во второй (тт. 36-60) устанавливается относительная периодичность в следовании материала, кстати, «предсказанная» (своего рода фактурный предвестник) уже в такте 27! Периодичность эта заключается в четком ритмическом базисе секции: свободное чередование тех самых ритмических блоков, составляющих четверть, которые были в «эпиграфе». Наиболее сложные, с технической точки зрения (не считая сложность ритмическую²²), эпизоды – это репетиции в первом разделе и последовательность параллельных септим во втором (примеры 3,4).

Пример 3 (Evryali, А – т. 16 и Б – т.26)

²⁰ Хотя можно усмотреть здесь принципы полифонической средневековой техники гокета. Но в гокете отдельные звуки или отрезки мелодической линии в очевидной форме распределялись между голосами. Здесь техника иного рода.

²¹ Проведем аналогию с теорией множеств. Если все элементы множества X являются в то же время элементами множества Y, то говорят, что X включен в Y, или иначе, что X есть подмножество (в нашем случае субгармония) Y.

²² Успешно сыгранный сложный ритмический рисунок, в первом разделе, представляется довольно не простым делом. Суметь «пробраться» сквозь дебри пауз – главная задача исполнителя. Этому может поспособствовать обозначение долей такта.

Основная идея этих репетиционных блоков взята из оркестрового контекста, когда несколько инструментов вступают поочередно, тремолируя каждый свой звук, самый яркий пример – пьеса Ксенакиса «Akrata» (1964-65) для 8 деревянных и 8 медных духовых, где подобный материал лежит в основе всей пьесы. И здесь нужен именно этот эффект, ясная слышимость вступления каждого голоса. Отсюда возникает особый «ритм второго плана», ритм последовательности вступлений голосов. Осознание, слышание этого ритма поможет справиться с этой фактурой. Буквальное же психологическое осмысление превращает эти эпизоды в пианистические упражнения на выработку независимости пальцев,²³ когда один или два пальца выдерживают звуки, а остальные играют репетиции. По существу здесь все так и есть, но это уже второстепенный результат. Интересно, что этот материал встречается в пьесе только один раз.

В следующем примере перед нами впервые предстают арборесценции; и с этим видом фактуры связаны особо сложные эпизоды этой пьесы. В примере 4 мы видим наиболее «безобидный» случай расслоения музыкальной материи (стык тактов), – «безобидный» потому, что есть всего три пятизвучных созвучия, и расстояние между каждым из соседних голосов – всего септима. Выражаясь образно, из этих ростков впоследствии появятся невероятные и непостижимые воображением плоды.

Есть два способа преодоления этих трех созвучий. Первый сводится к простому удалению среднего голоса из фактуры. Благодаря этому достигается единство темпа и цельность восприятия пассажа, но теряется внутренняя, психическая напряженность. Второй способ – это сохранение всех пяти голосов и сохранение физического и внутреннего неудобства. Левая рука быстро арпеджирует три звука. В этом случае возникает большая вероятность потери в звуковой точности, которая в свою очередь может быть уменьшена небольшим темповым расширением, по желанию исполнителя. Ключевым моментом в этих *aggregati* является так называемая ось созвучия, средний звук. Повышенное внимание ко второму пальцу (в арпеджиато участвуют 5,2,1 пальцы) поможет уменьшить вероятность промаха. Центр тяжести лежит именно на нем. Проучивать следует только эту линию, а после того, как достигнута определенная доля свободы, приступать к следующей стадии – добавлению остальных двух звуков – снизу и сверху.

Пример 4 (Evryali, тт.47-48)



Имеет смысл также комбинирование этих двух способов (например, выпускается только последняя из трех нот в среднем голосе). Примечательно в первом подразделе отношение Ксенакиса к динамике (пример 5). На первый взгляд, этот параметр музыкального языка чрезвычайно развитый в данном эпизоде, сразу же отсылает нас к партитурам сериалистов. Но это лишь внешнее сходство.

Пример 5 (Evryali, тт. 5-14)



²³ В примере А) репетиции достаточно простые, сказанное относится более всего к примеру Б).



С одной стороны, прослеживается преемственность с принадлежащей О. Мессиау идеей многомерности музыкального языка²⁴, когда каждый параметр претерпевает ряд изменений. С другой стороны, как нам кажется (и это, может быть, в большей степени относится к исполнительскому аспекту, то есть к аспекту, который, возможно, не предусмотрен композитором), здесь идет речь об ином рода многомерности музыкального пространства. Чтобы было понятнее, проведем аналогию. В так называемом микромире, мире внутриядерных процессов, существует множество элементарных частиц. Одни из этих частиц обладают большей энергией и большей массой, чем другие. Время существования одних немыслимо мало, другие «живут» довольно долго. Здесь для нас важен один факт: как бы мала и ничтожна ни была частица, без ее присутствия мы будем иметь дело с совершенно другим атомом. Что же наблюдается в интересующем нас примере? Мы видим огромное количество элементов. Одни явно доминируют (звуки, обозначенные на динамической шкале *forte* и выше), другие находятся на втором плане, обладают малой энергией (это звуки, обозначенные *piano* и ниже). В результате у нас получается весьма примечательное звуковое пространство, обладающее множеством элементов, которые сообразно своей энергии деформируют его²⁵. Пространство составляют небольшие звуковые моменты, ячейки-синтагмы. Центрами тяготения в каждом конкретном моменте являются динамические пики. Любопытен один факт, относящийся к природе звуковых элементов, составляющих эти ячейки-синтагмы. С одной стороны, это совокупность звуковых зерен, частиц, выражаясь физическим термином – корпускул. С другой стороны (а ведь мы имеем дело со звуком, ориентируемся на окончательный акустический результат), вся эта совокупность, действуя, ведет себя как некий энергетический сгусток. Есть всплеск и его отголоски (или, можно сказать, затухания). Иначе говоря, звуковые зерна, корпускулы, действуя в массе, образуют волну. Следовательно, налицо двойственная природа звуковых элементов, если обратиться вновь к терминам физики – налицо корпускулярно-волновой дуализм, который также свойственен квантовой механике. Вся вышеприведенная концепция высказана как образный аналог, призванный помочь исполнителю осознать механику исполнения подобной фактуры. Воспринимая данные звуковые массивы, слух пианиста, а затем и слушателя, должен представлять и даже ощущать движения энергии, придавать волновую форму ячейкам-синтагмам. Другими словами, речь идет об особом рода интонационности фактуры, о подобии отношений между ее элементами отношению гармонических функций в классико-романтической системе гармонии, об особом рода

²⁴ О. Мессиау «4 ритмических этюда», этюд №2. Отличие в том, что здесь нет серии динамических оттенков.

²⁵ Можно представить очень эластичный батут, где лежат разного размера и массы шары. Области батута, в которых находятся крупные шары, проседают сильнее, чем области с мелкими. Это и есть деформация пространства. В нашем случае роль крупных шаров выполняют громкие звуки, а мелких – тихие.

тяготениях. Исполнение, которое учитывает все перечисленные факторы, в состоянии придать музыке необходимый пространственно-звуковой рельеф.

Развитие центрального, второго раздела пьесы (тт. 66-134) представляет собой чередование двух типов фактур, представленных в первом разделе – арборесцентных секций и сит. Если до этого фортепианные сложности, именно сложности, а не затруднения, встречались эпизодически, выражаясь метафорически, были отдаленными предвестниками, приближающейся Эвриали-Горгоны, то в этом разделе, перед нами предстает она сама, во всем своем потрясающем разуме, необузданном, варварском великолелии. Удельная плотность сложнейших моментов в этом разделе очень велика. Связаны эти моменты прежде всего с арборесценциями. Фактурные волны расслаиваются, в своих пиках, на восемь и более голосов. Интервальный диапазон партии одной руки часто превышает дециму, вплоть до интервалов через две октавы! Но и у бессмертной Эвриали есть свои «затишья», эпизоды относительного спокойствия, расслабления – это секции, организованные с помощью теории сит. Здесь преобладает репетиционное движение, а элементы сита часто появляются симультанно, проще говоря, складываются в аккорд.

Вспоминая тактику исполнения фактуры, организованной на технике сита (гирлянды и ударные), мы приходим к выводу, что подобная тактика, к сожалению, применима не ко всем эпизодам²⁶. Наряду с первоначальным видом этой фактуры (тт. 70-74, 88-90, 95, 100-101, 201-206), появляются сегменты, содержащие в себе некоторые изменения. Они происходят в результате усложнения внутренней структуры сита (увеличение элементов гирлянды) (тт. 127, 133-134). В следующем примере мы утрачиваем удобную позиционность (пример 6). У руки теперь несколько положений, но все же несомненное удобство представляет интервал между крайними голосами, который укладывается в октаву.

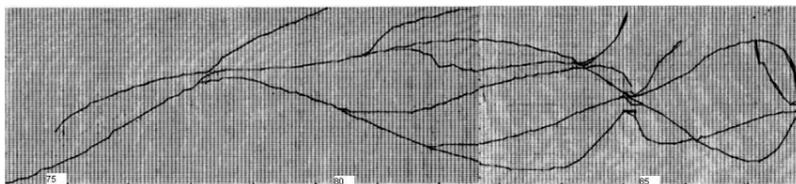
Пример 6 (Evguali, т. 127)



Рука меняет положение, но все близко. В последнем аккорде в такте, в правой руке приходится опускать либо какую-нибудь ноту в средних голосах, либо нижний «до дизь». В целом, можно отметить, что сита в третьем разделе – это моменты «отдыха», и при их исполнении не возникает особых проблем.

Гораздо более сложные задачи представляют арборесцентные структуры. В примере 7 мы видим фрагмент довольно разветвленной арборесценции. Существует даже опубликованный эскиз этого эпизода (рис. 2).

Рисунок 1 (Evguali, чертеж арборесценций тт. 75-87)²⁷



²⁶ Она применима лишь к эпизодам с позиционно удобным аккордом. Они перечислены далее как эпизоды с первоначальным видом фактуры.

²⁷ Внизу нами расставлены номера тактов, для удобства ориентирования.

В интересующих нас четырех тактах (80-83) расслоение доходит до 6 голосов. Но самое главное – это расстояние между голосами. Звуковой материал здесь почти все время записан на четырех нотных станах²⁸. Этот момент связан с партитурным восприятием нотного текста. Запись в данном случае исходит из особой полифоничности фактуры. Каждый голос представляет собой самостоятельную мелодическую волну, а стало быть, должен занимать отдельное графическое «место». Если записать весь материал на двух строках, появится ненужная автору аккордовость. Таким образом, партитурный вид записи здесь явно предпочтительнее. А необычность и неудобство восприятия преодолеваются посредством определенного периода адаптации, привыкания.

Обратим внимание на последнюю четверть такта 81 и далее (пример 7). Главный принцип исполнения подобных эпизодов – быстрые движения рукой – *arpeggiato*.

Пример 7 (Evguali, тт. 80-83)



Если сделать исполнительскую редакцию, данное место будет выглядеть примерно так:

Пример 8 (Evguali, тт. 81-82)²⁹



Трудности в точности попадания тем не менее остаются, но материал становится более упорядоченным для восприятия. Когда сложность проявляется сразу на нескольких уровнях, пианистическом и

²⁸ Типичная нотная запись для третьего раздела – 3-4 и местами даже 5 (см. пример 7) нотных станов.

²⁹ Приведенный пример является не редакцией, а скорее материализацией логики распределения материала между руками.

19 Ноября 2010 ПЯТНИЦА • Статья: № 3-101119 - 2010г.

| Организация | Публикация | Ресурсный центр | Журнал | Новости |

графическом (пример 7), требуется и «множественное» усилие. А когда тот же самый текст подвергнут редуцированию, он становится гораздо проще и в понимании, и в возможности быть выученным. Иными словами, проще выучить сложный, но упорядоченный текст, чем сложный и неупорядоченный (и это является одним из главных принципов разучивания любого нотного текста). Единственное условие, определяющее жизнеспособность этой «редакции» – возможность пианиста свободно «брать» дециму, ундециму.

В следующем примере есть эпизод, где никак не обойтись без пропуска нот. Учитывая быстрый темп, будет чрезвычайно сложно «прыгать» правой рукой, если играть форшлагами или 32-ми средний голос (на третьем нотном стане) – прежде всего из-за больших интервалов в верхнем.

Пример 9 (Evryali, тт. 106-107)

Конечно, есть вариант: скачки левой рукой (ноты на двух нижних нотных станах находятся в одной позиции), но тут против нас – расстояние между голосами и все тот же быстрый темп. Приведем возможный алгоритм действия: мы пропускаем всего три ноты в начале такта, четвертую уже можно сыграть левой рукой, пятую пропускаем, шестую играем правой рукой, нажимая первым пальцем две клавиши. Далее, в такте 107, есть несколько тактик на выбор исполнителя. Либо играть «все как написано» и арпеджировать левой рукой, что выглядит проблематичным (можно сказать – граничит с фантастикой), либо также арпеджировать, но пропускать верхний или нижний голос в терциях. Похожая тактика применима и в тактах 133-134 – в последней арборесценции третьего раздела.

В тактах 135-145 звучит новый материал, стохастически организованный поток шестнадцатых. На похожем материале, но в ином ритмическом оформлении построен первый раздел пьесы. По структурной функции это связка между вторым и третьим разделами.

Пример 10 (Evryali, тт. 140-143)

Принцип развития этого материала связан с расширением диапазона – от репетиции на одной ноте до типа фактуры, который

представлен в примере 10. Самое важное здесь – подобрать удобную аппликатуру³⁰, которая будет основываться на позициях руки. Для этого следует выявить мелодические ячейки, которые будут соответствовать тем или иным позициям. Кроме того, аппликатура и смена позиций должны быть по возможности симметричными. Вот один из вариантов:

Пример 11 (Evryali, т. 140)

Скобками обозначены смены позиций руки, симметрия приходится на первую четверть, на седьмую шестнадцатую и на последнюю четверть. Также можно добиться симметричности на одиннадцатую шестнадцатую, если взять «нижнее до» в левой руке первым, а не вторым пальцем.

Третий раздел характеризуется «пониженным напряжением»³¹ и появлением легато (пример 12). Основное динамическое указание – piano, и лишь ближе к концу раздела есть всплеск до ffff. Здесь действуют два типа фактуры: отдельные звуки-точки и арборесценции. Развитие их происходит в одновременности – один тип фактуры накладывается на другой. Шестисекундная пауза³² в такте 189 знаменует окончание третьего раздела, и всей разработочной стадии.

Пример 12 (Evryali, тт.147-152)

На примере 13 мы видим начало четвертого раздела. Фактура его, основывается на технике сита. Рука занимает здесь сложное, состоящее из нескольких небольших позиций, положение. Первый палец правой руки нажимает две ноты: соль диез и си бемоль. Второй палец исполняет роль

³⁰ В статье Хилла этот эпизод рассматривается с аппликатурными примерами. В целом же, подбор аппликатуры сугубо индивидуальный процесс, и мы ограничимся общими указаниями на этот счет.

³¹ Интересно, что это пониженное напряжение распространяется так же и на техническую сложность. В этом разделе все достаточно просто.

³² Хотя эта пауза содержит в себе остаточное педальное звучание все 6 секунд, все равно на слух воспринимается остановка в развитии, цезура.

19 Ноября 2010 ПЯТНИЦА • Статья: № 3-101119 - 2010г.

| Организация | Публикация | Ресурсный центр | Журнал | Новости |

центра созвучия, его оси. В левой руке приходится арпеджировать все аккорды, содержащие увеличенную ундециму. Начиная с такта 192, в правой руке первому пальцу приходится играть форшлагом секунду «до диез-ре» в скользящей манере, чтобы сохранить неизменным положение руки, а, следовательно, избежать потери времени.

Пример 13 (Evryali, тт. 190-193)

С 207 такта и до десятисекундной паузы перед кодой следуют арборесценции, исполнение которых в целом основывается на принципах изложенных выше: арпеджирование, пропуск нот. Пожалуй, эти предфинальные последовательности – одно из самых трудных и устрашающих мест в пьесе (пример 14).

Пример 14 (Evryali, т. 207)

Из примера видно, что сыграть все эти ноты можно только в четыре руки. Но такое исполнительское решение нас не может устроить. Проанализируем этот эпизод тщательнее, возможно сложность окажется и не такой устрашающей. В первую очередь обратим внимание на крайние звуки аккордов. Все они укладываются в дециму или ундециму, а подобная растяжка нужна только на восемь аккордов. Учитывая способность слуха ясно дифференцировать в подобной фактуре крайние звуки аккордов, в исполнении следует сохранить именно их, а средние линии этой арборесценции играть уже по возможности – тем более, что в

темпе указанном в партитуре, эти восемь шестнадцатых пройдут за одну секунду. В теоретической физике пространство в масштабах порядка 10^{-35} м структура материи отличается от привычной нам даже на уровне элементарных частиц.³³ На столь малых расстояниях (и при столь высоких энергиях взаимодействий, что это и представить немислимо) материя имеет около 11 измерений! Физики-теоретики обходят скользкую проблему «лишних» пространственных измерений, утверждая, что они «скрадываются» (или, научным языком выражаясь, «компактифицируются») и потому не наблюдаются при обычных энергиях.³⁴ В нашем случае с восемью аккордами происходит нечто подобное. В медленном темпе есть шести-, семизвучные аккорды, а в быстром эти «измерения» компактифицируются.

Кода звучит уже в медленном темпе и изобилует разного рода мерцаниями – на динамическом и педальном уровнях. И здесь применена техника арборесценций, но акустически она завуалирована в кластероподобный звуковой массив. Здесь, как ни где ранее ощущается взаимовлияние аккордовости, свойственной фактуре сит, и полифоничности арборесценций (пример 15).

Пример 15 (Evryali, т. 213)

Подведем итоги. Пьеса состоит из четырех разделов. Логика следования этих разделов, логика процессов, происходящих в них, напоминает принципы развертывания материала в сонатной форме. Первый раздел – экспозиционный, где присутствует последовательный показ фактуры сит и арборесценций. Разработочная фаза включает в себя второй (превалирование арборесценций) и третий («тихий») разделы. Заключительная, итоговая фаза характеризуется повторным позиционированием фактуры сит и арборесценций, а кода – сближением и взаимовлиянием этих материалов.

³³ Мы привыкли к четырехмерному пространству, которое содержит три пространственных и одно временное измерение (влево-вправо, вверх-вниз, вперед-назад, прошлое-будущее)

³⁴ Подробнее смотри Т. Джеймс «Природа науки. 200 законов мироздания», М., 2007. – 528 с.

Говоря о техническом аспекте Evryali, о способах разучивания, интерпретации, всегда следует руководствоваться одним важнейшим принципом. Никакие найденные однажды средства преодоления не смогут на 100% гарантировать успешное исполнение этой пьесы. С учетом всех частных сложностей, связанных с процессом адаптации к нотному тексту, тем не менее всегда будут существовать сложности высшего порядка – например, преодоление формы в целом. Также всегда будут существовать моменты, в которых все рекомендации становятся бесполезными, когда все просчитанные заранее варианты развития процесса перестают действовать, перестают соответствовать происходящим событиям. В таких случаях следует «просто играть», полагаясь на стихийную виртуозность, на способности, которые в обычной жизни покоятся где-то в глубине человеческого существа и которые в экстремальные моменты спасают от поражения, делая человека героем. Именно героем, потому что, исполняя Evryali, овладевая ее техническими сложностями и покоряя ее вершины, пианист должен быть не менее велик, доблестен и самоотвержен, чем герой Персей, победивший Медузу-Горгону.

Литература

1. Джеймс, Т. «Природа науки. 200 законов мироздания», М., 2007. – 528 с.
2. Дубов, М. Э. «Арборесценции. Об одном из видов композиционной техники Яниса Ксенакиса» // Harmony 2008, № 7; статья опубликована на сайте <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=288>
3. Овидий, Публий Назон. «Метаморфозы» / перевод с лат. С. В. Шервинского. – М., 1977, книга IV, 775-780.
4. Пашинина, Д.П. «Основания мифа в культуре и миф как основание культуры» // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре.; вып. №8 – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – 300 с.
5. Тойнби, А.Дж. «Постижение истории», пер. с англ./сост. Огурцов А.П.; вступ. ст. Уколовой В.И.; закл. ст. Рашковского Е.Б. – М.: Прогресс, 1991. – 736 с.
6. Chung, Immin. «Mathematical and architectural concepts manifested in Iannis Xenakis's piano music», The University of Texas at Austin, 2003.
7. Couroux, Marc. «Evryali and the Exploding of the Interface. From Virtuosity to Anti-virtuosity and Beyond», 1994, статья опубликована на сайте <http://pages.infinet.net/kore/xenakistamingfull.html>
8. Harley, James. «Xenakis: His life in music», New York, 2004, p.80.
9. Hill, Peter. «Xenakis and the performer» // Tempo №112, 1975, p.17-22.
10. Squibbs, Ronald. «An Analytical Approach to the Music of Iannis Xenakis: Studies of Recent Works». Yale University, 1996.
11. Takahashi, Yuji. «Letters to the Editor» // Tempo №115, 1975, p. 53.
12. Varga, Balint. «Conversations with Iannis Xenakis», London: Faber and Faber, 1996.
13. Xenakis, Iannis. 2001. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition (Harmonologia Series No.6). Hillsdale, NY: Pendragon Press.(copyright 1992)

Краткая биография:

КСЕНАКИС, Янис (Iannis Xenakis, 1922–2001) – французский композитор греческого происхождения. Получил архитектурное образование, долгое время был ассистентом знаменитого Ле Корбюзье, однако в то же время учился композиции у Оливье Мессиана.

Конструктивные принципы, заложенные в архитектурном творчестве, Ксенакис начал применять в музыке, подчиняя материал и его развитие математическим формулам, «подставляя» высоты, тембры, ритмы в качестве переменных и констант. Конечный результат получался всегда эффективным, но не всегда предсказуемым: отсюда этот метод получил название «стохастического» (от греческого слова, означающего случай). Некоторые композиции Ксенакиса представляют собой музыкально-архитектурные инсталляции, выстроенные в специально оборудованных помещениях (цикл «Политопы»).

Более подробную информацию о Янисе Ксенакисе Вы можете прочитать здесь: www.remusik.org/xenakis