

Антонина Сергеевна Максимова
кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории
музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова

E-mail: x-tonik@mail.ru

Antonina Maksimova
PhD, senior teacher at the History of Music Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

E-mail: x-tonik@mail.ru

**ПАЛИМПСЕСТ В КОНЦЕРТЕ “BACH TO THE FUTURE”
ПЕРА НЁРГОРА**

**PALIMPSEST IN THE CONCERTO “BACH TO THE FUTURE”
BY PER NORGDARD**

Аннотация

Статья посвящена творчеству датского композитора Пера Нёргора. Автор ставит своей целью частично восполнить отсутствие исследований о композиторе в отечественной научной литературе. В центре внимания находится концерт Нёргора для ударных с оркестром «Bach to the Future», который рассматривается как палимпсест и как пример, в котором сфокусировались ключевые аспекты и элементы композиторского метода.

Abstract

The article reviews oeuvre of modern Danish composer Per Nørgård. The author aims to overcome a lack of Russian studies about the composer and analyzes Concerto for percussions and orchestra “Bach to the Future” which is

considered as a palimpsest and as an example where the key elements and aspects of Nørgård's method are combined.

Ключевые слова: Пер Нёргор, музыка Дании, спектрализм, палимпсест, Bach to the Future, бесконечный ряд.

Key words: Per Norgard, Per Nørgård, Danish music, spectralism, palimpsest, Bach to the Future, infinity series.

Пер Нёргор (р. 1932) – крупнейший из ныне живущих композиторов Дании, педагог и дирижер, ученик Вагна Хольмбу¹ и Нади Буланже, отметивший в этом году свое 85-летие. О широком признании свидетельствует интерес к его персоне и творчеству среди западных исполнителей, исследователей и критиков. С 1960-х гг. Нёргор удостоился множества престижных музыкальных премий², и сегодня оценивается в ряде источников как наиболее выдающийся после Нильсена датский композитор. Впечатляет каталог зарубежной историографии, включающей монографии на датском, английском, немецком языках³, научные и критические статьи, разделы в исследованиях о североевропейской музыке. В отечественной научной литературе упоминания о композиторе редки⁴, как редки и исполнения его сочинений в России.

Нёргор написал 8 симфоний, свыше 10 концертов (для аккордеона, альты, скрипки, виолончели, фортепиано, арфы, ударных), 6 опер, более 200 камерных, хоровых и оркестровых пьес. Творчество композитора отмечено влиянием Сибелиуса, Нильсена, представителей музыкального авангарда второй волны. Нёргор находит точки пересечения в этих, казалось бы, разнородных истоках, формируя свой собственный стиль и технику

¹ В некоторых источниках используется транскрипция Хольмбоэ.

² В том числе обладатель Премии Эрнста фон Сименса, Музыкальной премии Совета Северных Стран, Премии имени Сибелиуса фонда Вихури и ряда других

³ Одна из первых книг о творчестве Нёргора на датском языке вышла уже в 1986 году [5].

⁴ Следует упомянуть обстоятельную и объемную статью в словаре Л.Акопяна «Музыка XX века» [1, 376–380], где приведен обзор стилевых исканий и внушительный каталог произведений Нёргора, занявший в словаре около 7 столбцов.

композиции. Основными характеристиками его музыки становится консонантность и опора на органический принцип формообразования («проращивание» или «развертывание»). Этот принцип молодой Нёргор открыл для себя в музыке Сибелиуса, ставшей для него в начале 1950-х гг. настоящим творческим потрясением⁵. Между композиторами завязалась переписка, и во время поездки в Хельсинки Нёргор посетил Айнолу, а спустя некоторое время посвятил Сибелиусу хор “Aftonland” (1954). Сопоставление Нёргора с Нильсеном в истории датской музыки обусловлено, прежде всего, степенью популярности и востребованности его творчества на родине. Музыка Нёргора «для любителей», детей, молодёжи получила широкую известность в Дании, наряду с песенным творчеством Нильсена. К этому следует добавить и очевидную близость художественного мира Нёргора идеалам, изложенным Нильсеном в книге «Живая музыка» – преемственность с традициями барокко и классицизма, специфический натурализм⁶ и, что особенно значимо, восприятие тона как самодостаточной единицы [3, 27–28]. Внутрискандинавскими влияниями обусловлено и особое понимание Нёргором музыки не только как модели человека (и человечества), но и как «экологического» явления⁷. Нередко в его произведениях отмечается особое «нордическое» звучание⁸.

Знакомство с музыкальным авангардом привело композитора к развитию идеи серийности и сериализма, воплотившем себя в технике «бесконечных рядов» (Uendelighedsrækken). Переосмыслив принцип серийности, в своих рядах Нёргор словно объединяет и серию, и её преобразования и, в отличие от преимущественно децентрализованных серийных систем, предлагает в качестве альтернативы серию-спектр (собственно, бесконечный ряд, звуки

⁵ В то время в Дании Сибелиус воспринимался как представитель национального романтизма, Нёргор же нашел в его музыке новый подход к формообразованию, к взаимодействию между пластами музыкальной ткани. Именно этот принцип ляжет в основу его композиторского метода.

⁶ Мотив природы – один из наиболее устойчивых в книге Нильсена «Живая музыка» и в литературном наследии Нёргора.

⁷ Данное меткое определение музыки Нёргора предложено Лейфом Томсенем.

⁸ В ряде исследований о музыке Дании употребляется понятие *nordiske tone* (нордический, или северный тон).

которого расходятся вверх и вниз подобно спектру от исходного тона, в свою очередь выполняющего роль центра). Бесконечный ряд формируется на основе математической пропорции и служит своего рода формулой для выращивания музыкальной композиции по принципу фрактала. В этом принципе Нёргор одним из первых подошел к музыкальному спектрализму.⁹ Ключевыми категориями его творческого метода становятся интерференция (не осознаваемый слушателем «промежуточный» эффект, возникающий как результат соединения двух звуковых событий) и иерархичность (то есть взаимодействие разных уровней и планов музыкальной ткани), а среди важных слагаемых композиции – обертоновость и унтертоновость, ритмическое замедление и ускорение, строй, золотое сечение. В разные периоды Нёргор испытывал, кроме названных, влияние «психоделических» направлений музыки (минимализма и рока, особенно в связи с усвоением восточных учений)¹⁰, открытием для него стало творчество А. Вёльфли. Многие в музыке композитора соприкасаются (но не ограничиваются) с эстетикой постмодернизма – интертекстуальность, многослойность, игра. В 1990-е гг. на основе техники «бесконечных рядов» Нёргор пришел к методу «тоновых озёр» (Tonesøer) – сонористических структур, создаваемых путём сочетания рядов и служащих композиционным материалом. По причине диатоничности и конструктивной упорядоченности музыки, Нёргора нередко относят к представителям «новой простоты», наряду с А. Пяртом, В. Римом и другими.

Творчество Нёргора служит своего рода зеркалом его личности и мировоззрения, где глубины философских смыслов и сложнейшая техника сплетаются с витализмом и тонким юмором. Опубликованная к 80-летию композитора статья Тома Сёрвиса на сайте газеты The Guardian открывается

⁹ В качестве примера обычно приводится «Путешествие в золотой экран» для камерного оркестра (1968).

¹⁰ В первую очередь минимализма Западного побережья США – Ла Монты Янга и Терри Райли. В программах некоторых сочинений конца 1960-х воплощается мотив воображаемого путешествия, близкого так называемому «трипу», совершаемому в состоянии измененного сознания под действием психотропных средств. Этот мотив в массовой культуре был широко растиражирован рок-музыкантами, художниками, кинематографом рубежа 1960—70-х гг.

показательным абзацем: «Датский композитор Пер Нёргор [...] – единственный известный мне композитор, который появляется обнаженным на обложке книги о своей жизни и музыке.¹¹ Это было бы рискованным, если не сказать потенциально неприятным жестом для большинства композиторов, но перед нами Пер [...], сидящий на деревянной веранде, вглядывающийся в идиллию озера и деревьев [...]. Обещаю не слишком педалировать метафору наготы Нёргора, но существует связь между образом человека на лоне природы и естественным опытом прослушивания музыки Нёргора»¹² [7].

Аспекты творческого метода композитора сфокусированы во втором концерте для ударных и оркестра под названием «Bach to the Future» (1997). Языковая и смысловая игра в названии сочинения отсылает как к музыке Иоганна Себастьяна, так и к кино-бестселлеру конца прошлого века «Назад в будущее» («Back to the Future»). В данном случае имя Иоганна Себастьяна по написанию и произношению удачным образом замещает слово «back»¹³. Нёргор не был первым в мире музыки, кто использовал фразу «Bach to the future». В 1986 г. (через год после выхода на экраны первой части кинотрилогии «Назад в будущее») пианист Жак Лусье, известный исполнениями джазовых импровизаций на темы Баха, выпустил альбом с аналогичным названием. Вероятно, с этого момента фраза попала в публичное пространство и сферу музыкальной коммерции. В следующем 1987 г. альбом с тем же названием записала группа The Latin Rascals. Первая (и титульная) композиция представляла собой незатейливый электронный ремикс знаменитой органной токкаты d-moll в духе клубной танцевальной музыки того времени. В 1990-е и 2000-е гг. название «Bach to the Future»

¹¹ Речь об обложке первой англоязычной монографии о Нёргоре (Beyer A. The Music of Per Norgard : Fourteen Interpretative Essays. Scholar Press, 1996. 304 p.).

¹² Для подтверждения своих слов Сёрвис предлагает читателю прослушать Симфонию № 5, ссылаясь на «гигантскую силу и воображение в этой музыке».

¹³ Аналогичный пример замены воплотился в широко распространённом медиаобъекте: репродукция наиболее известного парадного портрета Баха работы Э.Г. Гауссмана сопровождается надписью «I'll be Bach», а вместо лица Иоганна Себастьяна – лицо Арнольда Шварцнегера, персонаж которого в фильме «Терминатор» произносил сакраментальную фразу «Я еще вернусь» («I'll be back»).

получили, по меньшей мере, ещё три музыкальных произведения и целый ряд концертных и образовательных проектов, однако предложенный Нёргором маршрут «путешествия» Баха в будущее, пожалуй, оказался наиболее интересным не только как исторический факт, но и в плане художественного переосмысления музыки прошлого.

Концерт «Bach to the Future» написан для дуэта перкуссионистов Safri Duo – Уффе Савери и Мортена Фрииса. С одной стороны, это типичный для Нёргора пример сотрудничества с музыкантами-современниками¹⁴. С другой стороны, участие двух солистов напоминает о барочном двойном концерте – традиции, продолженной Моцартом, Мендельсоном, Брамсом, то есть теми композиторами, которые не стремились к разрыву с традициями прошлого. Вместе с тем каждый из солистов играет сразу на нескольких ударных инструментах, что отсылает и к жанру *concerto grosso*.

По словам Нёргора, первая часть концерта может быть уподоблена палимпсесту. К этому можно добавить, что воплощение идеи палимпсеста реализуется в каждой из частей «Bach to the Future» и на уровне произведения в целом. По справедливому замечанию Ольги Гарбуз, «в последней трети XX – начале XXI века модель палимпсеста может быть интерпретирована как многомерное художественное целое, полученное в результате объединения различных культурных слоёв, понимаемых как тексты» [2, 3–4]. В своей диссертации Гарбуз приводит внушительный список примеров включения слова «палимпсест» в названия музыкальных произведений западных композиторов, начиная с конца 1960-х гг. [там же, 12–13], и предлагает классификацию воплощения идеи палимпсеста в музыке последней трети XX – начала XXI вв. [там же, 13]. Из предложенных автором типов музыкальных палимпсестов к сочинению Нёргора более всего подходит первый, который «представляет собой интеграцию исторических

¹⁴ С 1990-х годов композитор постоянно находится в сотворчестве со многими музыкантами, сочиняя музыку специально для них. Для Safri Duo Нёргор написал целый ряд произведений, включая «Repercussion» – пьесу, послужившую своего рода подготовительным этапом к написанию рассматриваемого концерта. Одну из частей «Repercussion» композитор предлагает исполнять в один вечер с «Bach to the Future».

эпох в рамках одного сочинения. Композитор свободно оперирует всем арсеналом стилей и техник, накопленных за многовековую историю музыки, погружаясь в глубинные пласты времени, “до дна” исчерпывая смысл их сопоставления и взаимодействия» [2, 13]. Программное пояснение Нёргора к Концерту «Bach to the Future» не противоречит первой части приведенной цитаты. Вместе с тем композитор раздвигает рамки понимания взаимодействия прошлого и современности, указывая на «свойство истории музыки, позволяющее определённым росткам ранних периодов распуститься в новых, но не гетерогенных, измерениях более поздней (возможно, даже на несколько сотен лет) фазы этой традиции» [6]. Очевидно, что Нёргор не стремится к исчерпанию смысла музыки прошлого, вместо этого акцентируя идентификацию собственного творчества с многовековой традицией в истории музыки.

Традиционные для жанра концерта три части «Bach to the Future» написаны на основе музыки прелюдий из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (C-dur, Fis-dur и d-moll соответственно). Уже в первой части, в точности цитируя баховский материал, Нёргор распределяет отдельные тоны между тембрами разных инструментов, расщепляя фактуру и высвечивая в хорошо знакомой музыке неожиданные для слуха созвучия. Дойдя до зоны «золотого сечения» первой части, композитор преобразовывает исходную музыкальную ткань до неузнаваемости через переосмысление не только тембра (пространства, в котором существуют звуки), но и темпа (временной координаты) на основе математической пропорции: на первый план выходят наложенные друг на друга слои фактуры. Рождающаяся в результате вновь сочиненная мелодия, по определению самого Нёргора, «обретает себя исключительно благодаря непермутадным [т.е. без каких-либо перестановок – *A.M.*] сиквелам прелюдии-первоисточника» [6]. Средняя часть цикла наиболее далеко уводит слушателя от исходного материала: композитор выращивает из него новое музыкальное пространство, опираясь в части ритмической организации на

пропорцию 6:4:3:2:3:4:6, которую он сравнивает с формой песочных часов (возможна и аналогия с символом бесконечности). Положенная в основу финала прелюдия d-moll для Нёргора – символ «современности (или вечности!)» [6]. Особую ценность композитор усматривает в постоянном смещении опорных точек мелодии внутри ритмического оstinato.

Анализируя палимпсест в музыке, Ольга Гарбуз обращается к понятию деконструкции, избираемому в качестве методологического компонента: «Следуя принципу деструкции, мы сканируем пространство многомерного палимпсеста музыки композитора, считываем текстовые уровни составляющих его смысловых отсылок, углубляясь – слой за слоем – до заложенного в основании метода композиции» [2, 18]. Учитывая особенности творчества Нёргора, деконструкция в нём может быть понята и в ином измерении – звуковом.

В концерте Нёргор словно предлагает совершить путешествие внутрь баховского материала, погрузиться вглубь каждого отдельного звука. Интерес к природе звука роднит композитора с целым рядом современников (Штокхаузен, Булезом, французскими спектралистами, американскими минималистами, Брайаном Ино и многими другими). В пояснении к партитуре Концерта Нёргор приводит схему расположения музыкантов на сцене, где солисты должны находиться на некотором расстоянии друг от друга в окружении своих инструментов¹⁵. Пространственный параметр, судя по всему, особенно важен в связи с интерференцией. В слушательском восприятии, наряду с партиями солистов и оркестра, возникает и вполне отчетливое промежуточное (собственно, интерферентное) звуковое пространство, усиливающее эффект перемещений и взаимодействия звуковых планов. В партии ударных время от времени (например, в начале среднего раздела второй части) появляются «беззвучные удары»

¹⁵ Нёргор поясняет, что солисты должны находиться как можно дальше друг от друга, на максимальном расстоянии, которое при этом позволит им сохранить коммуникацию друг с другом.

(mutebeats)¹⁶, в которых важна не столько тишина, сколько отзвук – подобно возникающему в качестве реакции на любые колебания резонансу струн фортепиано при бесшумном зажатии клавиш.

Создаваемый композитором акустический мир – своего рода «лабиринт», или «аквариум», в недрах которого привычные звуковые образы постепенно искажаются и словно отдаляются. Погружаясь вглубь, в толщу звукового пространства, Нёргор оставляет далеко на поверхности опыт прошлого, служащий приглушённым фоном для нового материала. Каждая часть Концерта завершается текстом финальных тактов соответствующей прелюдии Баха – все прежде расщепленные во времени и пространстве элементы вновь соединяются, возвращая слушателя из глубин звука – на поверхность, или к выходу из «лабиринта».

Здесь стоит вернуться к идее палимпсеста – то есть рукописи, где поверх исходного текста нанесен другой, более поздний. Примечательна метафора Умберто Эко из романа «Имя Розы», где Вильгельм сравнивает с палимпсестом следы на снегу, добавляя: «ищи, не попадутся ли тебе такие следы, которые чем-нибудь отличаются от следов этих крикливых монахов, испортивших нам тут весь рисунок» [4, 106]. В истории приношений Иоганну Себастьяну Нёргор, безусловно, оставил глубочайший, отличный от прочих след, продолжив традицию понимания музыки как явления органического, когда вся логика развития произведения заложена в одном зерне. Принцип зерна (или ядра) и прорастания (или развёртывания) лежит и в основе идеи бесконечного ряда, где тоны расходятся, словно круги на воде, от исходной точки, но в прочтении Нёргора барочная идея зерна корреспондирует с постмодернистской идеей ризомы. Полифонические же принципы работы с темой (увеличение, уменьшение) оказываются созвучными фрактальным структурам, где любая часть и элемент служат уменьшенной копией целого. Как известно, в творчестве Баха форма

¹⁶ В перечень инструментов уже упомянутой «Repercussion» Нёргор даже ввёл «беззвучные барабаны» (mute drums), на которых нужно исполнять пропущенные ноты (штили без головок), не производя при этом никакого звука.

продиктована свойствами начальной темы. То же происходит и в музыке Нёргора, но теперь, почва, в которой будет произрастать то же зерно – уже иная, хотя и заключённая в пределы вечных, незыблемых законов.

Литература

1. Акопян Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. – 856 с.
2. Гарбуз О. В. Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена : автореф. дис. ... канд. иск. – Москва: Московская гос. консерватория, 2012. – 26 с.
3. Нильсен К. Живая музыка / пер., предисл. и примечания М. Мищенко. – СПб: КультИнформПресс, 2005. – 127 с.
4. Эко У. Имя розы / пер. Е.А. Костюкович. – Минск: РИФ «Сказ», 1993. – 528 с.
5. Jensen J.I. Per Nørgårds musik : et verdensbillede i forandring. København, 1986. – 306 p.
6. Nørgård P. Bach to the Future : Concerto in three movements based on Preludes by J.S. Bach : For percussion duo and orchestra. – Copenhagen : Edition Wilhelm Hansen, [n.d.]. – 120 p.
7. Service T. A guide to Per Nørgård's music // The Guardian. – July 30, 2012. – URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/jul/30/per-norgard-contemporary-music-guide>. (дата обращения: 23.09.2017).