



**Е. Г. ОКУНЕВА**

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия*

*ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

## **Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you»**

В центре внимания статьи – вокальный цикл датского композитора Ханса Абрахамсена «Let me tell you» (2013), написанный на тексты из одноимённого романа Пола Гриффитса. Сочинение рассматривается сквозь призму особого творческого принципа, инициированного улипианской стратегией писателя, который ограничил вербальное пространство своей книги 483 словами, произнесёнными Офелией в шекспировском «Гамлете». Приём «формальных ограничений» оказался созвучен поэтике композитора.

Исследуются многоуровневые связи текста и музыки, выявляются ключевые образы вокального цикла, раскрываются особенности драматургии сочинения. Особое внимание сосредоточивается на анализе музыкального материала, композиционной структуре и технике. В цикле находит отражение синтез старинных (обращение к стилю *concitato*, к традициям техники *cantus firmus*) и новейших (репетитивность, аддиция, субтракция) приёмов композиционного письма. Действие принципа ограничения прослеживается в опоре на избранную интервалику (октавы, квинты и большие терции в песнях № 1, № 4, № 6), выстраивании композиции на одной мелодической модели, в качестве которой выступает нисходящий гексахорд, в применении палиндромных конструкций и использовании числовых рядов. В ходе анализа выявляется интонационно-тематическая связь номеров цикла, показывается, каким образом осуществляется комбинация и преобразование исходного материала, предлагается смысловая интерпретация структурных конверсий, проводятся параллели с литературными экспериментами.

**Ключевые слова:** музыка XXI века, Ханс Абрахамсен, Пол Гриффитс, «Let me tell you», УЛИПО, формальные ограничения, аддиция, субтракция.

*Для цитирования / For citation:* Окунева Е. Г. Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you» // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 15–28. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.015-028.

**EKATERINA G. OKUNEVA**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*

*ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

## **Formal Constraint as an Artistic Principle in Hans Abrahamsen's Vocal Cycle "Let Me Tell You"**

The article focuses its attention on the vocal cycle "Let me tell you" (2013) by Danish composer Hans Abrahamsen composed on texts from the novel with the same title by Paul Griffiths. The composition is examined through the prism of a special type of artistic principle initiated by the

Oulipian strategy of the writer, who constrained the verbal space of his book to the 483 words pronounced by Ophelia in Shakespeare's "Hamlet." The technique of "formal constraints" turned out to be accordant to the composer's poetics. The work makes study of the multilevel connections between text and music and discloses the particularities of the composition's dramaturgy. Special attention is focused on analysis of the musical material, the compositional structure and the technique. The cycle shows the synthesis of historical and contemporary compositional techniques, the former including the turn to the *concitato* style and to the traditions of the *cantus firmus* technique, and the latter including the techniques of repetition, addition and subtraction. The effects of the principle of formal constraint are traced in their reliance on the use of a set of chosen intervals (octaves, fifths and major thirds in songs Nos. 1, 4 and 6), organizing the composition on one single melodic model, as expressed by a descending hexachord, in the application of palindromic constructions and the use of numerical sets. During the course of the analysis the intonational-thematic connection between the different numbers of the cycle is disclosed, it is demonstrated how the combination and transformation of the initial material takes place, a semantic interpretation of the structural conversions, and parallels are brought in with experiments in the field of literature.

**Keywords:** 21st century music, Hans Abrahamsen, Paul Griffiths, "Let me tell you," OuLiPo, formal constraints, addition, subtraction.

Датский композитор Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen, род. 1952) – один из наиболее ярких и своеобразных представителей современной скандинавской музыки, известность которого уже давно стремительно перешагнула пределы североевропейских стран. Его музыку сегодня исполняют ведущие мировые оркестры – Берлинский филармонический оркестр, Симфонический оркестр Баварии, Кливлендский оркестр, Бостонский симфонический оркестр.

Путь Абрахамсена к мировому признанию и успеху был долгим и сложным. По словам Пола Гриффитса, у композитора «не раз хватало смелости остановиться и мужественно начать всё сначала – заново, с ясного переосмысления своего прежнего положения» [8]. Действительно, музыканту не раз приходилось преодолевать на своём жизненном пути препятствия или ограничения, которые, казалось, не только закаляли его, но и давали импульс к новым художественным целям. Уникальная музыкальная вселен-

ная Абрахамсена складывалась во многом не «благодаря», а «вопреки».

С детства композитор мечтал научиться играть на фортепиано, но физические ограничения (детский церебральный паралич) препятствовали этому. Несмотря на трудности, ему удалось освоить валторну, для игры на которой было достаточно трёх подвижных пальцев левой руки. Его тяга к музыкальному исполнительству была столь велика, что в 1969 году он поступил в Королевскую датскую академию музыки по классу валторны. Здесь у Абрахамсена возник интерес к музыкальной теории и композиции.

Его вдохновителями в области сочинения стали два наиболее выдающихся датских композитора: Пер Нёргорд (Per Nørgård, род. 1932) и Пелле Гудмундсен-Холмгрин (Pelle Gudmundsen-Holmgreen, 1932–2016). В 1970-е годы Абрахамсен брал у них частные уроки. Музыку и композиторскую технику Нёргора «питали» математические идеи, в первую очередь – фрактальная геометрия.

Свои произведения композитор создавал, используя так называемый «бесконечный ряд» (Unendlichkeitsreihe), обладавший свойствами генерировать самоподобный музыкальный материал. Пелле Гудмундсен-Холмгрин, напротив, придерживался в своём творчестве идее простоты и ограниченности музыкальных средств, доходящих порой до крайности<sup>1</sup>. Художественные интересы обоих композиторов определили творческое становление Абрахамсена.

Его немногочисленные сочинения 1970-х годов опирались на минимализм и эстетику «новой простоты». В композициях, таких как «Stratifications» (1973–1975), «Winternacht» (1976–1978), «Walden» (1984) и др., постепенно сформировался узнаваемый индивидуальный стиль Абрахамсена, основными чертами которого стали строгость и экономность выразительных средств, опора на тщательно выверенную и рассчитанную музыкальную конструкцию (нередко с привлечением числовых принципов организации), и при этом – яркая образность и эмоциональность. Ещё одной особенностью его композиторского метода стала стратегия «договаривания»<sup>2</sup>: Абрахамсен нередко обращался к материалу и структурным принципам прежних сочинений, создавая на их основе новые пьесы. Неслучайно в интервью газете «The New York Times» он заметил, что всё больше и больше рассматривает свои произведения как целостность, «как одну длинную музыку» [9].

С оркестровой пьесой «Nacht und Trompeten» (1981) к композитору пришёл первый международный успех. Сочинение было исполнено Берлинским симфоническим оркестром под управлением Ханса Вернера Хенце. В 1980-е годы Абрахамсен также посещал частные занятия по композиции у Дьёрдя Лигети.

Казалось, его карьера уверенно движется в гору. Однако в 1990-е годы наступил творческий кризис. «Я не мог найти способ сделать то, что хотел», – так Абрахамсен прокомментировал впоследствии период почти десятилетнего композиторского молчания (цит. по: [9]). По собственным словам, он был «парализован белой бумагой» [там же]. И тогда он обратился к оркестровому переосмыслению и переложению произведений других композиторов – Баха, Шумана, Дебюсси, Шёнберга, Нильсена. В этой работе Абрахамсен нашёл множество импульсов, которые помогли ему преодолеть творческий кризис. Так, при переложении канонов Баха композитор прибегнул к многократному повторению музыки в духе минимализма, в результате чего для него, по собственному признанию, открылся «новый движущийся мир циркулярного времени» [5]. Именно тогда у него зародилась идея написать пьесу в виде канонов, «которые исследовали бы эту вселенную времени» [там же].

На пороге нового тысячелетия Абрахамсен вернулся к сочинительству. Долго вынашиваемые замыслы получили реализацию. В частности, мысль о канонах воплотилась в «Schnee» (2008) – сочинении, которое многие критики уже признали классикой XXI века. Однако вершиной творчества Абрахамсена, по крайней мере, на сегодняшний момент, стал вокальный цикл «Let me tell you» («Позвольте рассказать Вам»). Он был написан композитором в 2013 году по заказу Берлинской филармонии специально для канадской оперной певицы, известной исполнительницы современной музыки Барбары Ханниган. Премьера сочинения состоялась в том же году под управлением Андриаса Нельсона и имела оглушительный успех. После этого цикл в исполнении Ханниган с триумфом

прозвучал на различных концертных площадках Европы и США. Музыкальные критики крупнейших и авторитетных информационных изданий, таких как «The Guardian», «The New York Times», «Gramophone» высоко оценили как композиторскую работу, так и исполнительское искусство.

В 2016 году за вокальный цикл «Let me tell you» Абрахамсен был удостоен престижной Премии Гравемайера, которая присуждается за выдающиеся достижения в области академической музыки. Ранее её обладателями становились Пьер Булез, Дьёрдь Лигети, Кшиштоф Пендерецкий, Витольд Лютославский и др. В 2019 году по опросу «The Guardian» сочинение было признано лучшей классической композицией XXI века, опередив среди прочего оперные шедевры Джорджа Бенджамина («Написано на коже»), Харрисона Бёртуистла («Минотавр»), Томаса Адеса («Буря») и Кайи Саариахо («Любовь издалека»).

«Let me tell you» можно считать квинт-эссенцией зрелого стиля Абрахамсена. В то же время это был фактически первый опыт работы композитора в области вокальной музыки, а потому немалый интерес вызывают вопросы соотношения вербального и музыкального начал, семантических и структурных связей. Для своего сочинения композитор избрал весьма необычные тексты, фрагменты из одноимённого романа Пола Гриффитса, которые, с одной стороны, оказались созвучны его эстетическому миру, а с другой – стимулировали определённые композиционные стратегии.

В России Пол Гриффитс известен в первую очередь как музыкальный критик, превосходный знаток творчества композиторов-авангардистов XX века, автор фундаментального труда «Modern Music and After», монографий о Булезе,

Кейдже, Лигети, Мессiane, Стравинском, Барраке.

Писательская карьера Гриффитса началась в конце 1980-х годов. Именно тогда появился его первый роман «Myself and Marco Polo: A Novel of Changes», написанный от имени Рустикелло Пизанского, соавтора великого мореплавателя. Талант Гриффитса был отмечен премией Содружества писателей за лучшую первую книгу. Его следующий роман «The Lay of Sir Tristram», опубликованный в 1991 году, представил собой целое исследование, посвящённое влиянию легенды о Тристане и Изольде на писателей, художников, музыкантов, кинематографистов, тому, как менялись её трактовки с каждой эпохой, а фактически – её жизни во времени.

Очевидно, что Гриффитса как писателя привлекала не просто переработка известных сюжетов, но и возможность раскрыть невидимое и невыразимое, таящееся в глубинах художественного текста, трансформировать реальность, создать пространство для бесчисленного множества интерпретаций. При этом он был склонен к разнообразным литературным экспериментам, мистификациям и теоретическому осмыслению возможностей языка. Отмеченные черты с наибольшей полнотой воплотились в его третьем романе «Let me tell you».

Эту книгу, по собственному признанию, Гриффитс писал в течение 13 лет – с 1989 по 2002 год. Исходная идея заключалась в том, чтобы все слова, приносимые Офелией в шекспировском «Гамлете», преобразовать в новый текст. Известная история, таким образом, рассказывалась с точки зрения другого персонажа, от лица, которому в шекспировской пьесе на самом деле было предоставлено мало возможности выражать свои истинные мысли и чувства.



«Господи, мы знаем, кто мы такие, но не знаем, чем можем стать», – говорила обезумевшая Офелия королеве Гертруде<sup>3</sup>. В интервью журналу «Music & Literature» Гриффитс признался, что как раз и пытался дать героине «что-то из того, чем она может стать» [7].

Для того, чтобы создать метафизический роман, в котором Офелия говорит от своего имени, повествуя историю своей жизни, в том числе рассказывая и о событиях, предшествующих шекспировской пьесе, писатель прибегнул к особой литературной стратегии: он выстроил текст из разнообразной комбинации 483 слов, которые поручены героине Шекспиром, иначе говоря – в буквальном смысле изложил историю на основе всего словарного запаса персонажа.

Способ написания, в котором присутствует сознательное ограничение, по мысли Гриффитса, давал возможность, с одной стороны, по-новому взглянуть на язык как на знаковую систему, в которой слова рассматриваются как материал и словно бы предшествуют значениям, а с другой стороны, высвобождал и стимулировал творческую фантазию<sup>4</sup>. В последнем случае для писателя было существенно, что подобный искусственный метод позволял раскрыть что-то недоступное, сделать невидимое явным. Так, отсутствие слова «мать» в языке Офелии давало повод к множеству вопросов (почему она не упоминает о матери? каковы внутренние мотивы этого?), что побудило Гриффитса выдумать новый персонаж и написать целую главу о взаимоотношениях героини с матерью.

Приём ограничения, который использован в романе, находится в русле экспериментов авангардной группы «Мастерская потенциальной литературы», более известной под наименованием УЛИПО (OuLiPo – Ouvroir de Litterature

Potentielle). Это объединение писателей и математиков возникло в Париже в 1960-м году по инициативе Франсуа ле Лионне и Раймона Кено и ставило своей целью осмысление возможностей языка с помощью математических законов и теорий и изучение различных видов литературных ограничений. Ограничения, которые прежде находились на периферии художественного творчества, приобрели в художественной системе улипистов значение основополагающего принципа, управляющего созданием произведения<sup>5</sup>. Важнейшей категорией при этом стала потенциальность текста, который, вмещая в себя множество других возможных текстов, при прочтении постоянно варьируется, открывая пространство для новых смыслов.

Идея ограничения важна не только для Гриффитса, она в буквальном смысле пронизывает всю жизнь Абрахамсена. Ограничения рассматриваются композитором как возможность творческого исследования.

Для вокального цикла были выбраны семь фрагментов разной протяжённости. Отметим, что композитор обсуждал тексты с самим Гриффитсом. Эти семь отрывков были скомпонованы в три части. В первую вошли три текста, остальные включали по два.

Каждая часть начиналась одинаковой фразой, отличавшейся лишь формой употреблённого времени:

I часть – «Let me tell you how it was»;

II часть – «Let me tell you how it is»;

III часть – «Let me tell you how it will be».

В соответствии с этим в текстах первой части преобладало прошедшее время, второй части – настоящее, третьей – будущее.

Тексты также сгруппированы и в смысловом отношении. В первой части поднимаются вопросы времени, памяти

и музыки (на это указывает многократное использование слов «time», «remember», «memory», «music»). При этом понятие времени в большинстве случаев связывается с музыкой<sup>6</sup>. В текстах первой части репрезентируются два вида времени – психологическое и музыкальное, которые, по сути, отождествляются благодаря специфическому отражению системы временных отношений, а именно: только в психологическом восприятии и в музыке время способно обрушиваться, поворачиваться, изгибаться, взрываться, быть сладостным, суровым, неподвижным, долгим и т. п. (см. тексты первой части). В целом, учитывая, что в английском языке высказывания от первого лица не имеют признаков рода, а тексты не содержат никаких иных указаний на адресанта, то они вполне могут восприниматься в данном случае и как авторское слово, то есть как голос композитора. Так, строки «There was a time, I remember, when we had no music, a time when there was no time for music» и «a long music we have made and will make again, over and over» имеют явный биографический подтекст<sup>7</sup>. Так или иначе, но в самих текстах, в полном соответствии с эстетикой потенциальной литературы, заключено пространство для смыслов.

Вторая часть цикла, как экспонирующая настоящее время, посвящена любовной теме, которая связывается вновь с музыкой и, кроме того, со светом (light). Доминирующим смысловым мотивом третьей части является падающий снег. Этот образ – один из важнейших атрибутов произведений Абрахамсена последних лет (оркестровая пьеса «Schnee», опера «Снежная королева»). Снег имеет многозначную символику. С одной стороны, он олицетворяет чистоту, перерождение, а с другой – абсолютный покой и безмолвие. Соединяясь с мотивом ухо-

да («I will go out»), снег для героини вокального цикла означает смерть, переход в вечность, для автора же – это новое начало («I will go on»).

Итак, рассмотрим теперь, какие ограничения и структурные принципы устанавливает в своей музыке Абрахамсен. Прежде всего, укажем, что сочинение пронизано тематическими связями, а часть песен следует аттасса. Всё это обуславливает драматургическое единство вокального цикла.

Начальные номера каждой части (№ 1, № 4 и № 6) основаны на общем материале, который получает в каждом из них своё особое развитие. Первая песня написана в *b moll*<sup>8</sup>. Музыка начинается в очень высоком регистре и довольно продолжительное время развёртывается в пределах первой – четвёртой октав, словно бы паря в выси.

Песня выстраивается на ограниченном количестве интервалов. Так, всё оркестровое сопровождение соткано лишь из консонансов – чистых октав (дублировки скрипок и равномерная пульсация восьмыми у челесты, словно бы отсчитывающей ход времени), чистых квинт и больших терций (пикколо и гобой, затем струнные), следующих в разнообразной комбинации.

Основной интонационно-тематический материал репрезентирован у флейты пикколо и гобоев. Он оформлен в два предложения с одинаковым количеством созвучий (интервалов): по 13 – у пикколо, по 14 – у гобоев (схема 1).

Схема 1 Высотный материал пикколо и гобоев («Let me tell you», № 1)

The image shows musical notation for two instruments: Piccolo (Pic.) and Oboe (Ob.). Each instrument has two staves, each divided into two sections labeled '1-е предложение' (1st proposition) and '2-е предложение' (2nd proposition). The Piccolo part spans measures 1-6 and 11-16. The Oboe part spans measures 6-11 and 14-19. The notation consists of rhythmic patterns of notes and rests, representing the intervallic material discussed in the text.

В обоих случаях второе предложение оказывается производным от первого. Повторяя линию верхнего голоса без изменений, композитор преобразует нижний голос путём системного замещения интервалов, а именно: терции заменяет квинтами, а квинты – терциями (схема 2).

Схема 2 Производность материала у пикколо («Let me tell you», № 1)

Рис. (1-е предложение)





Рис. (2-е предложение)



Интересно, что благодаря такому принципу работы интервалы, из которых складывалось первое предложение у пикколо (терции от звуков *des*, *f*, *a* и квинты от звуков *des*, *es*, *f*), появляются во втором предложении гобоев, но в пермутации, точно так же, как набор интервалов начального предложения гобоев (терции от *e*, *ges*, *as* и квинты от *ges*, *as*, *b*) теперь составляет основу второго предложения флейт пикколо. Такой способ отдалённо можно сравнить в литературе улипистов с антонимической операцией, при которой существительное исходного текста заменяется антонимом. Т. Бонч-Осмоловская отмечает, что при этом «смыслы начального и антонимического стихотворений зачастую совпадают» [1, с. 258]. Точно так же замена интервалов у Абрахамсена принципиально не меняет звуковую ауру.

Первоначально каждое предложение пикколо и гобоев экспонируется поочерёдно, после чего материал начинает повторяться. При повторении происходит контрапунктическое соединение тем духовых.

Партия сопрано основана на тематической линии нижнего голоса гобоев

(схема 1), но с перестановкой предложений. Время от времени она дублируется различными инструментами без соблюдения моноритмической точности, что зачастую приводит к эффекту эха.

Характерной чертой партии сопрано (причём на протяжении всего цикла) становятся повторяющиеся ноты. Такая манера пения напоминает о стиле *concitato*, разработанном Клаудио Монтеверди в своих мадригалах и операх и противопоставляемом музыке «мягкой» и «умеренной». Как известно, «взволнованный стиль» итальянского мастера был призван передать драматизм человеческих страстей и воплотить противоречивые чувства (воинственность, мольбу и смерть, по замыслу самого Монтеверди). Как представляется, Абрахамсен, помимо этого, через музыкальный текст устанавливает и своеобразную связь с шекспировской эпохой.

Из представленных выше схем видно, что в тематических линиях духовых доминирует нисходящее движение параллельных интервалов. Эта нисходящая направленность словно бы проецируется на регистровое развёртывание песни. Абрахамсен постепенно и незаметно осуществляет тесситурное «понижение»: тематический контрапункт флейт пикколо и гобоев переходит сначала к первым и вторым скрипкам, затем – к альтам и виолончелям. Включение низких деревянных и медных инструментов омрачает звуковой колорит. Зарождаясь в эфемерных высях, музыка словно бы с небес опускается на землю, обретая звуковую плотность, телесность.

Материал четвёртой песни целиком заимствуется из первой, но претерпевает существенные структурные преобразования: всё движется теперь в зеркальном отражении с перестановкой. Абрахамсен использует приёмы высотной инверсии

и регистрового обращения. Нисходящие цепи терций и квинт у пикколо и гобоев заменяются восходящими у контрафаготов и кларнетов, при этом предложения меняются местами: сначала идёт второе, затем первое (схема 3). Вместо повторяемого доминантового звука *b moll*, помещённого в высокой области арфы, челесты, ксилофона и маримбы, теперь делается опора на тоническую педаль *Ges dur* в глубоком низком регистре у тех же инструментов. И лишь мелодические фразы сопрано сохраняют нисходящую направленность, но также меняют порядок следования (сначала вторая, затем первая). В результате развёртывание музыки оказывается прямо противоположно первому номеру – она поднимается из глубин к высям.

Схема 3 Высотный материал низких духовых («Let me tell you», № 4)

1-е предложение 2-е предложение  
(Fg, Fg)  
8<sup>в</sup> тт. 1-6 8<sup>в</sup> тт. 9-14

1-е предложение 2-е предложение  
(Fg, Cl.b)  
тт. 4-9 тт. 10-15

Шестая песня объединяет структурные принципы организации, представленные в первом и четвёртом номерах. Композитор совмещает прямую и инверсионную формы изложения материала, начиная с контрапункта «нисходящей» темы альтов и «восходящей» виолончелей. Включение хрустального тембра челесты в то же время обнажает иную стратегию регистрового развёртывания – не движения сверху вниз или снизу вверх, а противопоставления крайних областей звучания<sup>9</sup>. Вся песня складывается в двойной зеркальный канон, в котором разделённые прежде по разным номерам темы (прямая и инверсионная) наконец-то встречаются.

Почему данные песни опираются на один и тот же материал? Какой смысл заключён в описанных выше структурных преобразованиях? Ответ на первый вопрос очевиден. Как указывалось выше, в текстах номеров, открывающих части вокального цикла, присутствует идентичная фраза, давшая наименование всему сочинению, – «let me tell you...». Отличия касаются лишь формы времени. И всё же структурные трансформации вряд ли объяснимы лишь с этой точки зрения. Сравнение вербальных текстов между собой показывает, что в первой песне преобладающими являются личные и притяжательные местоимения первого лица (I, me, my), в то время как в четвёртом номере акцент делается на втором лице (you, youг). Иными словами, если поначалу героиня словно бы самоутверждается (что подчёркивается конструкциями «I can...», «I have...»), то затем противопоставляет себе *другого* субъекта (в этом отношении показательно повторение фразы «you are the one who...»). В шестой песне оба лица оказываются, по сути, равнозначными.

Происходящие в рассматриваемых номерах трансформации материала можно трактовать как своеобразное структурное иносказание. Действительно, зеркальное преобразование, при котором верх становится низом, а низ верхом, а также перестановка предложений заставляют вспомнить евангельские строки: «Ибо всякий, возвышающий себя сам, унижен будет, а унижающий себя возвысится» и «Так будут последние первыми, и первые последними». Не символично ли это для персонажа, которому в шекспировской пьесе была отведена вторая роль?

Оставшиеся песни (№ 2, № 3, № 5 и № 7) также оказываются взаимосвязаны интонационно и тематически. Кроме того, их роднят общие структурные



принципы, прежде всего наличие ракоходных и палиндромных конструкций, синтез традиционных (старинных) и новейших методов композиционной работы.

Так, основу второй песни образуют ракоходные каноны, базирующиеся на одной и той же теме и возникающие одновременно в нескольких пластах музыкальной фактуры. Песня состоит из трёх разделов. В первом тему с её симулированным ракоходом ведут первые скрипки *divisi* в стиле *concitato*. Преобладание поступенного движения, опора на диатонику эолийского и фригийского *e*, переменность устоев, использование двойного «фа»<sup>10</sup>, ограничение амбитуса мелодии пределами большой сексты – все эти интонационные особенности сближают тему со средневековой монодией. Однако быстрый темп и повторяющиеся звуки полностью нивелируют ассоциации с грегорианикой. По большому счёту, каркас темы образует нисходящий гексакорд, ступени которого затем колорируются. Ограничиваясь шестью звуками, Абрахамсен комбинирует их по принципу, напоминающему литературную форму акростиха. Начало и конец темы оказываются инверсионными друг другу (схема 4).

В способах композиционной работы очевидно апеллирование к традициям техники *cantus firmus*. Во-первых, всё многоголосное целое базируется на одной мелодии. Во-вторых, Абрахамсен обращается к известным со времён средневековья приёмам – колорированию, мотивной разработке, сегментированию темы с последующей имитацией фрагментов отдельными группами инструментов. Так, ещё один пласт ткани

формируют вторые скрипки (*divisi*), у которых тоже звучит ракоходный канон. В его основе – та же мелодия, но с расширенным на один звук амбитусом (большая септима). Для её колорирования композитор прибегает к минималистскому методу аддиции: к каждому сегменту прибавляет звуки, количество которых увеличивается в арифметической прогрессии (схема 4).

Схема 4

Преобразования канонической темы («Let me tell you», № 2)



Во втором разделе песни (литера D) ракоходные каноны поручены низким инструментам (альтам, фаготам, виолончелям). Весь предыдущий материал инвертируется. Наряду с этим, увеличивается стратификация фактуры: к двум пластам – ракоходному канону, основанному на инверсионной теме, и ракоходному канону с колорированной, аддитивной темой добавляется третий – ракоходный канон, в котором исходная тема подвергается субтрактивному процессу (схема 4).

В третьем разделе (литера H) в контрапункте с ракоходным каноном, который ведут контрабасы, вступают три варианта субтрактивной темы, ограниченных объёмом чистой квинты, чистой кварты и большой терции (схема 4<sup>11</sup>) и изложенных сперва в прямой, затем в ракоходной форме. Начавшийся процесс уменьшения приводит к постепенному исчезновению темы, так что по завершении в одном голосе от неё остаётся четыре звука, а в другом – один.

Третья песня организована как полислоидная композиция, включающая пуантилистический многоголосный контрапункт *pizzicato* низких струнных, словно бы противопоставляемые ему тянущиеся созвучия (первоначально кварттовые и квинтовые «бурдоны» деревянных духовых) и мелодическую линию сопрано, постоянно дублируемую разными инструментами.

Наибольший интерес вызывает контрапункт низких струнных, поскольку, с одной стороны, он опирается на материал предыдущей песни, а с другой – его развёртывание в каком-то смысле противоположно описанной выше процедуре. В контрапункте струнных соединяются пять пуантилистических «тем», вступающих поочередно и затем повторяющихся (схема 5). Это те самые варианты субтрактивной темы, которые составляли основу заключительного раздела второго номера. Но здесь они звучат по-новому: звуки имеют короткую сухую атаку (*pizz.*) и изолируются паузами; все темы (за исключением однозвучной) проводятся в ракоходной инверсии, каждая масштабно увеличена за счёт обратного возвращения к своему началу и, следовательно, представляет палиндромную конструкцию.

Схема 5 Материал контрапункта низких струнных («Let me tell you», № 3)

Субтрактивная тема 1

Субтрактивная тема 2 (амбигус - 6.2)

Субтрактивная тема 3 (амбигус - 6.3)

Субтрактивная тема 4 (амбигус - ч.4 / тринтон)

Субтрактивная тема 5 ( амбигус - ч. 5)

Как уже упоминалось, композитор прибегает к репетитивным приёмам. При повторениях расстояние между звуками внутри всех тем увеличивается. Таким образом, музыкальный процесс направлен, с одной стороны, на постепенное увеличение количества звуков в темах (последней вступает самая протяжённая), а с другой – на увеличение разрывов (пауз) между тонами по горизонтали.

Пласт тянущихся созвучий, противопоставляемый пуантилистической дискретности низких струнных, имеет свою логику развёртывания. В процессе развития песни происходит всё более усиливающееся «размывание» звучности, достигаемое посредством привлечения натуральных и искусственных флажолетов струнных и обертонов у медных духовых. Их сочетание со звуками, привлекаемыми «обычным» способом, приводит к эффекту фальши, расстроенного звучания, которого Абрахамсен добивается намеренно. Это подтверждают и дополнительные ремарки, такие как «в прихрамывающем времени», «слоmlенным голосом», «как вздох».

В прозрачности музыкальной ткани и предельной истонченности звуковой ауры рождается ключевой образ первой части цикла – образ бесплотного полиморфного времени. Субтрактивные процессы, приводящие к сокращению темы в конце второй песни, репрезентируют тип сжатого, спрессованного времени (неслучайно ракоходные структуры формируются здесь как бы в вертикальной плоскости, при одновременном соединении с темой). В третьей песне, напротив, осуществляется расширение времени. Показательно, что и ракоходные структуры действуют здесь в горизонтальном измерении, при последовательном соединении с темой.

В песнях функционируют оппозиции разных уровней: высокие и низкие

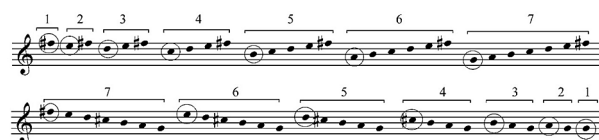
регистры, прямые и ракоходные, прямые и инверсионные формы изложения тематического материала, продлённые и повторенные, тянущиеся и дискретные звуки, аддитивные и субтрактивные процессы. С одной стороны, они выступают непосредственным отражением оппозиций вербального текста<sup>12</sup>, а с другой – воплощают многоликость самого времени: то непрерывно пульсирующего, то остаивающегося, времени изогнутого и обращённого, хромающего и расшатанного<sup>13</sup>.

Пятая песня – самая обширная в цикле. Она состоит из двух больших разделов. Второй (с литеры Q) фактически несёт кульминационную функцию всего сочинения и имеет ярко выраженный «иллюстративный» характер. «You have made me like glass... in which light rained... in which there are showers of light», – говорит Офелия. Раздел начинается с гаммообразных пассажей, низвергающихся с высоты третьей и четвёртой октавы. Абрахамсен выстраивает всю музыкальную ткань на материале ракоходных канонов, заимствованных из второго номера. Здесь в наибольшей степени проявляются опыт обучения у Лигети и влияние его техники микрополифонии. Каждая мелодическая линия в многоголосном целом имеет индивидуальный ритмический рисунок. Многочисленные голоса, плотно переплетаясь друг с другом, сливаются в общем звуковом потоке. Вся эта звуковая масса вращается в высочайшем регистре, создавая впечатление мириад лучей, преломляющихся сквозь стекло.

Приёмы аддиции и субтракции распространяются и на вокальную партию. В её основе лежит нисходящий гептахорд (первый сегмент аддитивной темы), к каждому тону которого прибавляется по одному, два, три и т. д. звуков в восходящей последовательности, пока не сформируется весь

гептахорд в инверсионной форме. После этого начинается обратный процесс, связанный с убавлением звуков (схема 6).

Схема 6 Высотный контур партии сопрано («Let me tell you», № 5)



Обращает на себя внимание то, что партия сопрано, первоначально излагающаяся достаточно свободно, по мере развития цикла всё более и более подчиняется конструктивной логике оркестрового сопровождения. Пик структурной жёсткости достигается в заключительном номере. Завершение песни пронизано нисходящим движением по хроматической гамме, каждый звук которой «вибрирует» определённое число раз<sup>14</sup>. Эти повторения Абрахамсен у всех инструментов, в том числе и у сопрано, регламентирует двумя числовыми рядами с палиндромной структурой: 5-7-3-10-1-9-5 / 5-9-1-10-3-7-5 и 2-7-1-6-4-3-7 / 7-3-4-6-1-7 (схема 7).

Схема 7 Числовые ряды завершения песни («Let me tell you», № 7)



Нетрудно сосчитать, что оба ряда в сумме дадут 140 артикулированных

звуков. Интересно, что примерно из такого же количества слов складываются вербальные тексты вокального цикла.

Несмотря на то, что в заключительном номере композитор вновь соединяет обычное звучание с эффектом игры «out of tune» (не в строе, фальшиво), музыка поражает слушателя удивительной, словно бы уже нездешней красотой. В песне используется необычный инструментальный приём – трение бумаги о поверхность басового барабана, осуществляемое непрерывно на протяжении всего номера. Несомненно, этот способ исполнения имеет в первую очередь изобразительное значение, так как призван передать шорох удаляющихся шагов («I will go on in the snow», – говорится в тексте). Как представляется, достичь этого можно было бы и другими средствами, но для Абрахамсена символичен уже сам материал: бумага – белый (чистый) лист, на котором можно написать историю жизни.

Возвращаясь к трактовке партии сопрано, отметим, что в конце песни слово перестаёт восприниматься семантически, точно так же, как певческий голос утрачивает свою «самость», автономность в музыкальном пространстве. Он

приобретает исключительно инструментальную функцию<sup>15</sup>. В этом растворении индивидуального во всеобщем заключён глубокий смысл – так происходит соприкосновение с вечностью, полное слияние с небытием. «...Дальше – тишина»<sup>16</sup>.

В музыке Ханса Абрахамсена нашли органичное сочетание конструктивная строгость и драматическая экспрессия, структурная филигранность и элементарность музыкально-выразительных средств. Сам композитор не скрывал тяготения к рационально выверенным формам, утверждая, что его «воображение хорошо работает в рамках фиксированной структуры» [6]. Идея ограничения как стимула для творческой фантазии составляет основу не только рассмотренного вокального цикла, но всей музыкальной эстетики Абрахамсена. Подобно авторам средневековых клаузул и мотетов, он демонстрирует высочайшее мастерство в построении композиции, наделяя структурные компоненты многообразным смыслом. Однако при всей склонности к эзотеричности его музыка остаётся понятной и доступной слушателю, ибо на высоком художественном уровне она поднимает извечные вопросы человеческого существования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Так, его известная оркестровая пьеса «Триколор IV» (1969) основывалась лишь на трёх аккордах.

<sup>2</sup> О концепции «договаривания» в музыке XX века см. подробнее в книге А. Соколова: [3].

<sup>3</sup> См.: IV акт, 5-я сцена.

<sup>4</sup> Напомним, что ряд сугубо рациональных композиторских техник XX века (додекафония, сериализм) рассматривались многими музыкантами схожим образом. Так,

И. Стравинский в «Диалогах» утверждал: «Правила и ограничения серийного письма мало отличаются от строгости великих контрапунктических школ прошлого. В то же время они расширяют и обогащают гармонический кругозор; начинаешь слышать больше и более дифференцированно, чем прежде» [4, с. 242–243].

<sup>5</sup> Ограничения улипистов подразумевали формальные требования к тексту и касались различных его уровней – грамматики,



лексики, структуры, формы. Среди методов присутствовали как известные издавна (например, перестановка и комбинация элементов текста, образующая анаграммы, тавтограммы, липограммы, палиндромы, логогрифы и проч.), так и новые (метод определительной литературы, основанный на замене данного слова его словарным определением, метод автоматической трансформации текста, среди приёмов которого наибольшую известность получил сдвиг S+7 Жана Лескюра, и проч.). См. подробнее: [1; 2].

<sup>6</sup> «And what is music if not time», – говорит Офелия.

<sup>7</sup> Ср. с фразой Абрахамсена из интервью журналу «The New York Times»: «I see more and more all my works – from the very beginning – as one long music» [9].

<sup>8</sup> Речь, безусловно, идёт не о классической, а новой тональности, на структуру которой оказывает влияние модальность.

<sup>9</sup> На протяжении всего номера партия сопрано речитирует на одном звуке – *f*, то есть ей поручен тот материал, который ранее исполняла перкуссия (челеста, ксилофон, маримба).

<sup>10</sup> В основной теме используется звук *fis*, в ракоходной – *f*.

<sup>11</sup> В схеме 4 нумерация субтрактивных тем указывает на их амбитус.

<sup>12</sup> Например, «with some things we know and some we do not, some that are true and some we have made up» или «time sweet and harsh».

<sup>13</sup> Последний эпитет заставляет вспомнить и знаменитую гамлетовскую фразу «the time is out of joint» (варианты известных переводов: «распалась связь времен», «век вывихнут», «век расшатался»).

<sup>14</sup> Композитор предписывает струнным играть с применением смычкового вибрато. Оно подразумевает пульсирующее давление смычка равномерными восьмыми нотами в направлении его движения. Обычное вибрато (левой рукой) при этом не используется.

<sup>15</sup> В этом отношении очень показательно, как искусно композитор переплетает линии хроматической гаммы у высоких струнных и голоса, словно они являются продолжением друг друга.

<sup>16</sup> Два заключительных такта в партитуре Абрахамсена заполнены паузами. Над последним стоит фермата.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бонч-Осмоловская Т. Литературные эксперименты группы «УЛИПО» // Новое литературное обозрение. 2002. № 5 (57). С. 246–270.
2. Кислов В. Они называли это – УЛИПО // Митин журнал. 1997. № 54. С. 168–219.
3. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Владос, 2004. 231 с.
4. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. 416 с.
5. Abrahamsen H. Schnee: Programme Note.  
URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1/34990> (18.01.2020).
6. Beyer A. Hans Abrahamsen // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Macmillan Publishers, 2001.
7. Esposito V. S. Ophelia in 483 Words: A Conversation with Paul Griffiths // Music & Literature. 2016. No. 7. URL:  
<https://lithub.com/writing-a-novel-limited-to-the-483-words-spoken-by-ophelia> (18.01.2020).
8. Griffiths P. Hans Abrahamsen.  
URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Hans-Abrahamsen> (18.01.2020).

9. Robin W. Hans Abrahamsen: Fame and Snow Falling on a Composer. URL: <https://www.nytimes.com/2016/03/13/arts/music/hans-abrahamsen-fame-and-snow-falling-on-a-composer.html> (18.01.2020).

*Об авторе:*

**Окунева Екатерина Гурьевна**, кандидат искусствоведения, проректор по научной и творческой работе, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, [okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Bonch-Osmolovskaya T. Literaturnye eksperimenty gruppy «ULIPO» [The Literary Experiments of the Group of “Oulipo”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 2002. No. 5 (57), pp. 246–270.
2. Kislov V. Oni nazyvali eto – ULIPO [They Called It “Oulipo”]. *Mitin zhurnal* [Mitin Journal]. 1997. No. 54, pp. 168–219.
3. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nyuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th Century Musical Composition]. Moscow: Vlado, 2004. 231 p.
4. Stravinskiy I. F. *Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii* [Dialogues. Memories, Reflections, Commentaries]. Leningrad: Muzyka, 1971. 416 p.
5. Abrahamsen H. *Schnee: Programme Note*. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1/34990> (18.01.2020).
6. Beyer A. Hans Abrahamsen. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Macmillan Publishers, 2001.
7. Esposito V. S. Ophelia in 483 Words: A Conversation with Paul Griffiths. *Music & Literature*. 2016. No. 7. URL: <https://lithub.com/writing-a-novel-limited-to-the-483-words-spoken-by-ophelia> (18.01.2020).
8. Griffiths P. *Hans Abrahamsen*. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Hans-Abrahamsen> (18.01.2020).
9. Robin W. *Hans Abrahamsen: Fame and Snow Falling on a Composer*. URL: <https://www.nytimes.com/2016/03/13/arts/music/hans-abrahamsen-fame-and-snow-falling-on-a-composer.html> (18.01.2020).

*About the author:*

**Ekaterina G. Okuneva**, Ph.D. (Arts), Vice Rector for Scientific and Artistic Work, Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, [okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)

