



Е. Г. ОКУНЕВА

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

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

Жан Барраке: путь к сериализму и эстетические взгляды первой половины 1950-х годов

В статье рассматриваются эстетические взгляды французского композитора Жана Барраке в период становления и развития идей сериализма. Отмечается роль Шуберта и Бетховена в формировании художественного мировоззрения мастера. Путь к новой концепции звукового мышления для Барраке определили аналитические курсы Оливье Мессиаана, знакомство с книгами Рене Лейбовица, посвящёнными серийной технике представителей Новой венской школы, творческие контакты с передовыми композиторами – Пьером Булезом, Карелом Гуйвартсом, Мишелем Фано. На основе обзора статей Барраке 1950-х годов выявляются ключевые фигуры (такие как Веберн, Берг, Шёнберг, Мессиаан, Стравинский) и проблемы, интересовавшие композитора в исследуемый период времени, проводится сравнение его высказываний с риторикой Булеза. Отмечается, что вопросы собственно серийной технологии Барраке интересовали мало. Его внимание сосредоточивалось на исторических потребностях музыкальной практики и её онтологической сущности. Особое значение композитор отводил понятию музыкальной диалектики, считая его определяющим для концепции сериализма. Знакомство в середине 1950-х годов с романом Германа Броха «Смерть Вергилия» обусловило дальнейшее развитие творчества Барраке. В центре интересов композитора оказались вопросы природы искусства и художественного творчества, истинным выражением которых служили оппозиции жизни и смерти, созидания и разрушения. В заключении статьи констатируется связь воззрений Барраке с романтической эстетикой.

Ключевые слова: Жан Барраке, сериализм, музыкальная диалектика, Антон Веберн, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Оливье Мессиаан, Пьер Булез, Игорь Стравинский, Герман Брок.

Для цитирования / For citation: Окунева Е. Г. Жан Барраке: путь к сериализму и эстетические взгляды первой половины 1950-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 218–231. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.218-231.

© Окунева Е. Г., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021



EKATERINA G. OKUNEVA

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

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

Jean Barraqué: Path Towards Serialism and Aesthetic Views of the First Half of the 1950s

The article examines the aesthetical views of French composer Jean Barraqué during the period of the formation and development of the principles of serialism. The roles of Schoenberg and Beethoven in the formation of the master's artistic worldview are singled out. The path towards the new conception of sonar thinking for Barraqué were determined by Olivier Messiaen's music analysis courses, the familiarization with the books of René Leibowitz devoted to the serial technique created by the representatives of the Second Viennese School, as well as artistic contacts with the leading composers – Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts and Michel Fano. On the basis of an overview of Barraqué's articles from the 1950s the key musical figures (Webern, Berg, Schoenberg, Messiaen and Stravinsky) and issues that interested the composer during the researched period of time are disclosed, and a comparison is made between the composer's utterances with the discourse of Boulez. Notice is drawn to the fact that the questions of serial technology proper were of little interest to Barraqué. His attention was focused on the historical needs of musical practice and its ontological essence. The composer attributed special significance to the concept of musical dialectics, considering it to be defining for the concept of serialism. Barraqué's familiarization in the mid-1950s with Hermann Broch's novel "The Death of Virgil" stipulated the further development of his music. The center of the composer's interests turned out to be questions related to the nature of art and artistic creativity, the true expression of which were served by the oppositions between life and death, creation and destruction. In the article's conclusion the connection between Barraqué's viewpoints with the romantic aesthetics is demonstrated.

Keywords: Jean Barraqué, integral serialism, musical dialectics, Anton Webern, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Igor Stravinsky, Hermann Broch.

© Ekaterina G. Okuneva, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Французского композитора Жана Барраке (Jean Barraqué, 1928–1973) в зарубежном музыкознании нередко называют аутсайдером сериальной музыки 1950-х годов. Его неоднозначное отношение к сериализму, основанное одновременно на притяжении и отторжении (разрушении) этой концепции, обусловлено тем, что он подошёл к сериальной идее, по словам Хериберта Хенриха, «с точки зрения наблюдателя», а потому ему проще было отойти от неё

«на критическую дистанцию» [9, S. 137]. Декларируя вечную антиномичность духовной природы творчества, акцентируя непрерывное становление и развитие художественного произведения, в рамках коллективной эстетики Барраке создал своё, уникальное направление, которое можно условно определить как «романтический» сериализм¹.

Композитор прожил относительно короткую жизнь, наполненную горечью разочарований, отчаянием и безверием²,

страдая от всевозможных комплексов, обсессивного расстройства и алкоголизма³. Он полагал, что принадлежит к числу «прóклятых художников»⁴, и воспринимал свою жизнь как «наказание, увечье» (цит. по: [1, с. 126]). Л. Акопян справедливо назвал его «великомучеником авангардной идеи» [там же, с. 116].

Решение посвятить себя музыке Барраке принял в 12-летнем возрасте, после прослушивания «Неоконченной симфонии» Шуберта, отказавшись от первоначального намерения стать священником. Впоследствии он вспоминал об этом так: «Я стал композитором по причине эмоционального шока, в который меня повергла “Неоконченная симфония” Шуберта. До этого я никак не думал становиться музыкантом. Я был воспитанником религиозной школы. И вот одним субботним вечером – я никогда этого не забуду, мне было около 12 лет – учитель взял нас к себе и поставил пластинку: это была “Неоконченная”. <...> Я не знал, что это было. Но внезапно, с этого мгновения, я стал как помешанный, как одержимый. И я захотел тотчас – таким самонадеянным я был – сделать нечто подобное» [6, S. 4].

Будущий композитор начал коллекционировать пластинки, жадно впитывая в себя мир, которого не знал, музыку, к которой хотел «прикоснуться и завладеть ею» [Ibid.]. Он покупал партитуры и переписывал их, желая понять, как разворачивается музыка, что находится за ней. Став зрелым музыкантом, он сравнивал это своё стремление с любопытством ребенка, который вскрывает игрушку, чтобы узнать, что находится у неё внутри.

В 15 лет Барраке испытал новый шок, познакомившись с «Missa Solemnis» Бетховена. Впечатление, произведённое этой музыкой, было столь глубоко, что, если бы тогда, по его словам, его спросили, что значит быть композитором, он

ответил бы, что это значит написать «Missa Solemnis» [Ibid., S. 5].

Шуберт и Бетховен на протяжении всей жизни оставались идеалом для Барраке, определив его взгляды на призвание и миссию художника⁵. Ещё одной важнейшей фигурой чуть позднее станет Дебюсси, о музыке которого он напишет в 1960-е годы масштабный теоретический труд⁶.

Укрепившись в своём намерении стать композитором, Барраке начал изучать гармонию и контрапункт у Жана Лангле⁷, а с 1948 года посещал класс анализа Мессиаана. В этот период наиболее тесное общение установилось у него с Карелом Гуйвартсом и Мишелем Фано. По воспоминаниям Фано, Барраке производил впечатление цельной и бескомпромиссной личности. Фано не скрывал, что взгляды композитора повлияли на его собственные, во всяком случае, изменили его представления о музыке. Мессиаан также отмечал, что в его класс Барраке пришёл сформировавшейся личностью, с окончательно сложившимся эстетическим мировоззрением, что встречается нечасто у людей 20-летнего возраста⁸. Сам Барраке вспоминал, что приобрёл в классе Мессиаана знания, ценность которых трудно определима, «своего рода любовь к самой Музыке» [7, p. 129]. Любое произведение «великий учитель» воспринимал как загадку, разгадывая её каждый раз по-новому. Мессиаан, по словам Барраке, не давал готовых рецептов. Он будоражил воображение, вместе с тем умел молчать и слушать, являя пример почтительного смирения «по отношению к произведениям, не застывшим в грандиозном и далёком прошлом, но всегда живущим собственной энергией жизни и смерти» [Ibid., p. 130].

До прихода в класс Мессиаана композиторская активность Барраке была необычайно высокой. К 1948 году в его

творческом багаже насчитывалось около тридцати произведений (в их числе несколько фортепианных сонат, камерные вокальные и инструментальные сочинения, пьесы для хора *a cappella*, две симфонии). Многие из них, по мнению исследователя и исполнителя Роджера Вудворда, несли на себе печать традиций французского и немецкого романтизма и впоследствии были утеряны [12, p. 32]. К продукции этих лет сам Барраке относился довольно равнодушно и полагал, что к первым значительным достижениям пришёл лишь в 1950-е годы.

Начало учёбы у Мессиаана обозначило этап интенсивного творческого развития композитора. Немаловажно, что тогда же Барраке представилась возможность ознакомиться с книгами Рене Лейбовица, посвящёнными Нововенской школе, после изучения которых он стал убеждённым сторонником серийной техники. Именно в этот период вызрела Соната для фортепиано (1948–1952) и появились первые наброски «Секвенции», окончательно завершённой лишь в 1955 году. Композиторская активность при этом снизилась настолько, что за оставшуюся жизнь Барраке написал лишь пять законченных опусов – «Этюд» для магнитофонной ленты (1952–1953), «Le Temps restitué» («Возвращённое время», 1956–1968), «...au delà du hasard» («...по ту сторону случайности», 1957–1959), Концерт для кларнета, вибрыфона и шести инструментальных трио (1962–1968), «Chant après chant» («Песнь после песни», 1965–1966).

По всей видимости, в 1950-м году состоялась первая встреча Барраке с Пьером Булезом, который был приглашён Мессиааном на одно из занятий с целью анализа своей Второй фортепианной сонаты. Между композиторами установились дружеские отношения, способствовавшие

интенсивному обмену идеями. По мнению Х. Хенриха, в начале 1950-х годов творчество Булеза наиболее будоражило воображение Барраке и именно булезовские сочинения (помимо Второй фортепианной сонаты, также «Полифония X» и «Livre pour quatuor») «сформировали его музыкальный язык» [9, S. 137].

Отношения между композиторами довольно скоро ухудшились, как из-за сложностей характера самого Булеза, так и вследствие жёстких высказываний Барраке, осудившего путь развития, по которому Булез последовал в «Молотке без мастера». Впрочем, дело скорее заключалось в том, что оба ощущали некую конкуренцию в отношении не только музыкальных идей, но и своего места в истории музыки. Особенно остро это соперничество воспринимал Барраке, который относился к вопросам композиторской миссии и творческого акта с болезненным максимализмом. «Композитор – это художник, – писал он, – имею в виду – человек, который обязан быть великим; он должен тягаться с Историей, придавать ей смысл, должен сам быть Историей, преодолевать её, продолжать её, давать ей потомство. ... Никакая скромность непозволительна. Потому что есть тысячи композиторов, и каждый должен быть Историей своего времени. ... Нельзя довольствоваться малым, быть просто исследователем или первооткрывателем... Следует поставить высшую цель: быть композитором, значит быть творцом... Я знаю, что сегодня есть место только для одного великого музыканта: остатки отметут. Являюсь ли я этим музыкантом, я не знаю. Я лишь убеждён, что их не может быть двое» [6, S. 7, 9].

Таким образом, путь к сериализму у Барраке пролегал через мессиаановский класс анализа, книги Лейбовица, творческие контакты с Булезом, Гуйвартсом,

Фано и другими молодыми композиторами, вершащими историю современной музыки. Однако, в отличие от перечисленных музыкантов, относящихся к прошлому подчас довольно радикально, для Барраке связь с опытом предшественников всегда играла исключительную роль. В этой связи особый интерес вызывают эстетические взгляды композитора первой половины 1950-х годов, то есть в период интенсивного развития сериальных идей.

На протяжении жизни Барраке написал немало теоретических статей, эссе, рецензий. Все они собраны в масштабном сборнике «*Écrits*» под редакцией Лоран Фенейру [7].

В интересующий нас период времени теоретические размышления у большинства сериалистов концентрировались преимущественно вокруг двух областей: проблем композиторской, а точнее, серийной технологии (морфологии музыкального языка, его дальнейшего развития) и более глобальных вопросов, затрагивающих исторические потребности искусства и его эстетическое обоснование (а именно: смысл и значение новейшей музыки, её историческую необходимость и проч.). В отличие от собратьев по сериальному цеху Барраке уделял довольно мало внимания вопросам собственно серийной и сериальной техники, хотя страницы его работ пестрят аналитическими наблюдениями. Последние, впрочем, касаются в большинстве своём сочинений нововенцев, Мессиаана, Стравинского, отчасти Булеза и призваны скорее показать сущность нового музыкального языка, обозначить основные вехи исторического процесса, приведшего к его переосмыслению.

Барраке убеждён в важности композиторской техники для музыканта. «Смысл произведения определяется его

риторикой», – декларирует он в статье «*Des goûts et des couleurs...*» («Вкусы и цвета...», 1952) [7, p. 71]. Рассуждать только об эмоциональной стороне сочинения равносильно для него попыткам определить замысел автора, язык которого не понимаешь. В то же время языковые новаторские достижения сами по себе не обеспечивают принадлежность изобретателя к рангу творцов. Куда важнее увидеть возможности развития этого музыкального языка.

В теоретических работах Барраке возникает немало переключек с текстами Булеза, что неудивительно в виду тесных контактов между композиторами в первой половине 1950-х годов. Совпадения обнаруживаются, прежде всего, в выборе фигур для рассмотрения и в оценке их исторической значимости. Речь идёт о композиторах Новой венской школы и Дебюсси.

Так, подобно Булезу, Барраке считает Веберна предвестником современного музыкального мышления. Он намеренно отделяет его серийный опыт от достижений Шёнберга и Берга⁹. Барраке противится тенденции, исходящей от Лейбовица, рассматривать нововенцев как Троицу, в которой Шёнберг уподобляется Богу-отцу, а его ученики разрабатывают те сферы, которые серийный создатель учредил, но не успел «доработать» [7, p. 54]. По его мнению, Веберн расширил серию, и именно его достижения дали импульс современным поискам и обеспечили их основание, в то время как Шёнберг и Берг не сумели адаптироваться к новой технике в силу своей приверженности тому типу восприятия (*sensibilités*), который был типичен для немецкого экспрессионизма [Ibid.]. Барраке указывает на две главные ошибки, допущенные Шёнбергом и Бергом в использовании додекафонии: это

смещение серии и темы (а, как следствие, использование классических фактурных форм, традиционных категорий мелодии и сопровождения) и упорное стремление воссоздать тональность в рамках серийной конструкции. Как и Булез, он убеждён, что лучшие достижения этих композиторов сконцентрированы в досерийном периоде, в сочинениях, подобных «Лунному Пьеро» и «Воццеку».

Взгляд на Веберна у Барраке в то же время индивидуален. Он полагает, что основной вклад музыканта заключается не столько в обновлении музыкальной грамматики, сколько в перевороте всего звукового мышления. Барраке воспринимает Веберна как продолжателя тех тенденций, которые были заложены Дебюсси (!) в области звуковой конструкции и открытых форм. Он также считает его композитором, дальше всех отошедшим от тематической концепции, хотя до конца так и не сумевшим преодолеть её. Веберн, по его мнению, оперирует не темами, но мелодико-ритмическими структурами. Барраке, впрочем, отмечает излишнюю жёсткость и академичность в веберновской трактовке контрапунктических приёмов, но полагает, что «непостижимая новизна его опыта не позволила предвидеть все возможности звуковой вселенной» [7, p. 56].

В целом следует подчеркнуть, что при несомненном сходстве, а подчас чуть ли не буквальном совпадении в высказываниях¹⁰, риторике Барраке свойственен более мягкий и «примирительный» характер по сравнению с безапелляционными утверждениями Булеза. Особенно это заметно в отношении к Бергу и Шёнбергу. Там, где Булез наиболее полемичен и категоричен, позволяя себе прибегать к экспрессивным выражениям (типа «па-

роксизм несовместимостей у Шёнберга в степени абсурда» [2, с. 88]), Барраке, напротив, более сдержан и снисходителен. Он склонен акцентировать достижения, не заостряя специального внимания на промахах и понимая, что в тот период перед композиторами стояли задачи совершенно иного рода, чем перед современным поколением музыкантов. Смещение серии и темы у Шёнберга он считает ошибкой, но «вполне понятной и простибельной» в условиях открытия додекафонии [7, p. 53]. Он осуждает восстановление тональности в рамках додекафонии у Берга, ибо «никакие сентиментальные причины ... не могут оправдать этот немислимый поворот назад» [Ibid., p. 49], но замечает и интересные стороны его композиторской техники, в частности, серийную ротацию звуковых групп и образование производных рядов.

Самой интересной в этом отношении он считает III часть «Лирической сюиты», которая, как известно, начинается с ротации четырёхзвучной группы, включающей инициалы имен Берга и Ханны Фукс. Барраке указывает, что систематическое развитие метод ротации получает в конце первой части скерцо (с такта 46), где у каждого инструмента проводятся соответствующие ряды (*Idis* у виолончели, *Pb* – у альты, *Pas* – у второй скрипки и *Pf* у первой скрипки), после экспонирования которых запускается процесс вращения: ряды транспонируются в восходящем хроматическом порядке, начинаясь последовательно со второго, третьего и т. д. звуков, как показано нами на схеме (пример № 1).

Пример № 1

А. Берг. Лирическая сюита. III часть.
Схема ротации рядов у скрипки 1


The musical notation shows a sequence of notes on a staff, divided into four groups. The first group has 12 measures, the second 12 measures, the third 12 measures, and the fourth 3 measures. Dynamic markings are placed below the staff: *Pf* under the first group, *Pges* under the second, *Pg* under the third, and *Pas* under the fourth. Measure numbers are written above the staff: 1-12, 1-12, 1-12, and 1-3.

Таким образом, уже в начале 1950-х годов внимание Барраке привлекают способы трансформации серийных рядов. Позднее, стремясь преодолеть фиксированный интервальный порядок внутри серии, композитор разработает метод «серийной пролиферации», позволяющий генерировать новые серийные ряды и таким образом обеспечивать столь важную для него идею непрерывного музыкального становления.

Сравнивая двух шёнберговских учеников, Барраке полагает, что открытие додекафонии привело Веберна к трансцендентному развитию, тогда как Берг вступил на декадентский путь. Причины столь разных подходов кроются, по его мнению, в принципиально противоположных художественных установках композиторов. Берг изначально был озабочен проблемой крупной формы и драматическими аспектами высказывания, что было несовместимо с «истинным серийным духом» [7, р. 48]. Веберн же в первом своём сочинении, Пассакалии ор. 1, заявил о желании «не следовать заданной схеме, а осуществить “возможную”» [Ibid., р. 42].

В отношении Веберна Барраке неоднократно употребляет понятие «музыкальной диалектики», что поначалу вызывает удивление, поскольку и личность, и музыка шёнберговского ученика, на первый взгляд, трудно с этим понятием соотносимы. Кульминацией досерийного веберновского периода Барраке считает Три пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11. Композитор предлагает краткий анализ последней миниатюры, который позволяет, в частности, разобраться, что подразумевается под понятием музыкальной диалектики.

10-тактовую пьесу Барраке членит на три раздела (т. 1–3, 3–6 и 7–10 соответственно). Его внимание при этом со-

средоточено на интервальном развитии. В первом разделе виолончель экспонирует (мелодически) малую секунду (в трели) и большую сексту, после чего эти же интервалы повторяются у фортепиано, но в гармоническом виде (пример № 2). Заметим, что два нижних звука аккорда образуют также малую сексту. Созвучие накладывается на флажолетный звук *c* виолончели, так что крайние тоны очерчивают чистую квинту (*f-c*).

Пример № 2

А. Веберн.

Три пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11. № 3



Второй раздел, по сути, является обращением первого: инструменты поменялись ролями, и мелодическая функция перешла к фортепиано; начальные интервалы в аккорде также заменились на свои обращения (вместо малой секунды звучит большая септима, большая секста стала малой терцией, а малая секста – большой терцией). Вместе с тем добавился и новый интервал – малая септима (*fis-gis*), открывающая раздел.

Третья секция, по мнению Барраке, служит обобщением двух предыдущих. Её начальный аккорд содержит ранее звучавшие интервалы – малую сексту и малую секунду (считая от баса), большую секунду, которую можно рассматривать обращением малой септимы второго раздела, и чистую кварту (обращение квинты первого раздела).

Барраке видит красоту возникшей таким образом формы в том, что она не

является «беспричинной структурой», что в ней происходит «эволюция», она развёртывается на основе весьма ограниченного базового материала, разрастающегося и изменяющегося под воздействием процессов «диссоциации и коагуляции» [7, p. 45]. Показательно, что достигнутые изменения не воспринимаются как окончательные, следование тем же принципам может привести к новым преобразованиям. Барраке называет это явление процессом катализа. По его мнению, оно обеспечивает «открытость» композиции Веберна и соответствует серийному мышлению.

Проблемы собственно серийной технологии, как уже упоминалось выше, Барраке интересуют мало. Краткие высказывания на этот счёт можно обнаружить в статьях «*Rythme et développement*» («Ритм и развитие») и «*Résonances privilégiées, leur justification*» («Привилегированные резонансы, их обоснование»), написанных в 1952 году, но опубликованных лишь в 1954-м.

В первой из обозначенных работ Барраке фактически сразу же обнаруживает противоречие серийной идеи. «Музыкальное творчество, – пишет он, – представляет собой синтез этих элементов [высотности, ритма, тембра и динамики], особенность которых, согласно современным поискам, состоит в том, что каждый обладает самостоятельностью и собственной организацией при сохранении рациональной зависимости от других. Это *соответствие* возможно только из заранее установленного ключа, обязательно абстрактного – поскольку он не должен принадлежать какой-либо конкретной области – который придаст значение каждому из элементов и их взаимосвязи. Это *соответствие*, этот ключ, источник рациональной жизни, звуковой конструкции, как мы, конеч-

но, уже поняли, есть не что иное, как *серия*» [Ibid., p. 88]. Иными словами, Барраке указывает, с одной стороны, на требование автономизации параметров, их независимой организации, а с другой стороны, на необходимость их интеграции на основе ряда. Сам он подчёркивает, что разъединение различных измерений при аналитическом изучении или в процессе сочинения допустимо, однако, несмотря на это, нельзя мыслить ритмический параметр (или какой-либо иной) сам по себе, как источник всего звукового феномена. Единицы материала всегда интегрируются «в единую и рациональную вселенную» [Ibid., p. 89]. Интересно, что в последующих статьях понятие серии, как и само это слово, вообще исчезнет из его теоретического дискурса. В «Привилегированных резонансах», впрочем, автономность параметров, самостоятельность их организации признаётся важной константой современного композиторского мышления.

Во всех работах отчётливо постулируется мысль о том, что техника создается только на основе опыта предшественников. Так, в масштабной и объёмной статье «Ритм и развитие» Барраке, по сути, прослеживает эволюционную динамику исторических прецедентов, приведших к новому музыкальному мышлению. Он начинает с исследования ритмической структуры отдельных частей «Мессы *Nostre-Dame*» Гийома де Машо, выделяя два важнейших следствия изоритмии: функционирование ритма в новых структурных единицах (ритмических ячейках) и его автономность от мелодического и гармонического контекста. Детальный анализ ритмических ячеек с акцентом на способах их трансформации (среди которых преобразование длительностей в паузы и наоборот, слияние мелких длительностей в крупные

и наоборот, ракоходы ячеек и т. п.) свидетельствует о том, что курс Мессиаана оказал огромное влияние на аналитическое мышление Барраке.

В поле зрения композитора в дальнейшем оказывается развитие ритмических ячеек в «Весне священной» Стравинского (для анализа выбирается «Великая священная пляска»). Подобно Булезу, который анализирует это же сочинение в работе «*Stravinsky demeure*» («Стравинский остаётся», 1953), он воздерживается от лирических описаний общего характера музыки, предпочитая концентрироваться на самом существе вопроса. Но его интересуют не столько ритмические приёмы Стравинского сами по себе, но в первую очередь то, как ритмические ячейки организуются по отношению друг к другу и как с их помощью складывается композиционное целое.

Барраке также рассматривает технику «ритмических персонажей», хроматические ряды длительностей и систему интерверсий в пьесах Мессиаана («*Cinq Rechants*», «*Turangalila*», «*Mode de valeurs et d'intensités*»). Отмечая значение открытий своего учителя, он в то же время констатирует отсутствие развития в его сочинениях. Мессиаан прибегает к процедурам сопоставления, наложения. По убеждению Барраке, он скорее «сочетает, чем «сочиняет»»¹¹ [Ibid., p. 104].

Анализируя фазы ритмической эволюции Булеза на примере Второй фортепианной сонаты, Струнного квартета и «Полифонии X», Барраке приходит к выводу, что у его коллеги «организация ритмического параметра всё больше сводится к абстрактному объединяющему принципу, который упорядочивает компоненты и их отношения» [Ibid., p. 105]. Верхом этой эволюции он считает «Полифонию X», основанную на серии из семи ритмических ячеек, каждая из ко-

торых подвержена семи видам преобразований. Все ритмическое пространство при этом организуется на основе серийной числовой матрицы (пример № 3).

Пример № 3

П. Булез. Полифония X.
Числовая таблица¹²

I	1	7	6	5	4	3	2
II	2	5	3	6	4	7	1
III	3	1	6	4	2	7	5
IV	4	1	5	2	6	3	7
V	5	1	4	7	3	6	2
VI	6	1	3	5	7	2	4
VII	7	1	2	3	4	5	6

Самое важное, что отличает размышления Барраке от теоретических рассуждений его коллег, это неперемutable требование повсеместно устанавливать музыкальную диалектику, придавать смысл даже незначительным элементам композиции и уметь из согласованной последовательности элементов, из «зародыша» развивать музыкальную форму [Ibid., p. 84]. При этом он хочет, чтобы смысловая связь была непременно осязаемой, воспринимаемой.

В письме к своему сокурснику Сильвио Лахарите от 1 декабря 1952 года Барраке подчёркивал, что принцип серийности (так, как он используется в настоящее время) кажется ему «двойной абстракцией, которая разрушает и конструирует все возможности мышления» (цит. по: [9, S. 139]). Его тревожит, что современные композиторы довольствуются лишь созданием серии и её распространением на различные параметры, тогда как смысл и цель художественной деятельности видится ему в ином – посредством творческого акта показать мир как смысловое единство, раскрыв творчество в его эстетической необходимости.

Барраке, можно сказать, одновременно и тяготеет к сериальной концепции, и тяготится ею. Он убеждён, что сериализм есть историческая необходимость, результат стремления к новому типу выражения. Он прекрасно осознаёт все его трудности и недостатки, его противоречие, коренящееся, как уже указывалось, в одновременной автономизации и интеграции параметров, невозможности их соотнесения в силу того, что не все они поддаются количественному измерению. В то же время абсолютизация принципа серии, строгая тотальная детерминированность всех параметров кажется ему ограничением и в действительности чужда его композиторскому мышлению.

Хериберт Хенрих довольно точно ухватывает суть отношения Барраке к сериализму, когда замечает, что в конечном итоге сериальная идея была для него утопией, ведущей к противоречиям, и одновременно недостижимым ориентиром, «гарантирующим приближение к духу, очищенному от реликтов ужасного прошлого. ... Специфическое, так сказать, ослабленное отношение Барраке к сериальной технике, несомненно, является результатом того, что *в его мышлении категория произведения преобладала над категорией музыкального языка* [курсив мой. – Е. О.]» [9, S. 140].

Ключевым моментом в жизни Барраке, определившим без преувеличения всю его дальнейшую творческую судьбу и эстетические воззрения, стало знакомство в 1955-м году с книгой Германа Броха «Смерть Вергилия»¹³. Композитор сразу же ощутил особое духовное родство с австрийским писателем и задумал положить роман на музыку¹⁴. В книге воспроизводился последний день из жизни римского поэта Вергилия, решившего перед смертью сжечь

свою знаменитую «Энеиду». Четырёхчастный роман, в котором на фабульном уровне фактически отсутствовали какие-либо события, воплощал, по сути, размышление о судьбе художника и искусства в целом. Движущим механизмом книги, по словам Д. Затонского, являлась «не *жизнь*, а именно *смерть* Вергилия. Но не биологические симптомы её протекания (ими Брех почти не занимается), а та концентрация, то высшее напряжение духовных сил, которые приходят к поэту на пороге небытия. В этом смысле смерть как бы распаивает окно в бесконечность, то есть в сферу все собирающего и все охватывающего человеческого сознания» [4, с. 27].

Вопросы экзистенциального отрицания, смерти, распада, разрушения и одновременно созидания, проблемы художественного творчества и природы искусства всегда были центральными в творчестве Барраке. Его художественным кредо можно считать следующую мысль, высказанную в 1969 году в статье «Propos impromptu»: «Музыка – это драма, пафос, смерть. Это целиком игра, потрясение вплоть до самоубийства. Если это не так, если она не превышает всех границ, значит она вообще ничто. <...> Быть композитором значит быть творцом; а что такое творение? Смерть. Человек рождается, человек умирает. Цветок распускается, затем увядает. Всё живет, всё умирает. Я верю, что для всех великих поэтов ... конечная цель та, которую образует величайший страх человечества, – смерть. Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть. Даже технически его искусство должно стремиться к смерти, оно должно завершиться в “незаконченной незавершённости” (Брех)» [6, S. 7–8].

Обозначенные выше темы нашли определённый отзвук и в Сонате для фортепиано¹⁵, и в «Секвенции». И хотя эти сочинения не вошли в задуманный композитором цикл «Смерть Вергилия», в действительности они, по собственному признанию Барраке, были важнейшей эстетической подготовкой к этому грандиозному проекту.

Творческое наследие композитора содержит менее десятка законченных опусов. Очевидно, можно найти массу причин, как внешнего (автокатастрофа, пожар), так и внутреннего свойства (пагубное пристрастие к алкоголю), помешавших Барраке до конца осуществить свой замысел. И всё же едва ли они сыграли определяющую роль в данном процессе. «Я хочу думать об этом огромном произведении в незавершённом виде. Я имею в виду, что это произведение никогда не будет завершено. Я хочу, чтобы оно было незавершённым...», – признавался Барраке в одном из интервью (цит. по: [7, р. 15]). Слова композитора подтверждают, что «неоконченность» вергилиевского проекта была обусловлена на концепционном уровне. Называя фрагментарность и незавершённость главными признаками творчества Барраке, Ф. Никола справедливо отмечает, что сама суть проекта «Смерть Вергилия», в котором содержалось больше набросков, чем реализованных фрагментов, заключалась в том, чтобы остаться «архитектурой в руинах», следуя шлегелевскому пониманию поэзии, которая «будет вечно становиться, никогда не приходя к своему завершению» [11, р. 23].

Художественный мир Барраке в целом, безусловно, несёт печать роман-

тической эстетики. Подобно Шлегелю, Новалису, Фихте, Шеллингу, композитор пережил религиозный кризис, сформировав собственную «религию искусства», основу которой составляют противоречие идеала и действительности, антагонизм стремления к созиданию и необходимости молчания, а подчас и разрушения, в которой точно так же провозглашается бесконечное самосознание, субъективность мировосприятия, выдвигание «Я» художника на первый план. Восприятие мира в движении, тяга к бесконечному, выстраивание оппозиции «конечное – бесконечное» также сближает поэтику композитора с романтиками.

Завершая обзор эстетических взглядов Барраке первой половины 1950-х годов, следует подчеркнуть, что позиция композитора представляется двойственной. С одной стороны, она отражает общие устремления «героической» эпохи, направленные на формирование абсолютно новых парадигм и художественных ценностей, а с другой стороны, оказывается своеобразной, в определённом смысле – уникальной. Выступая олицетворением метафизических страданий и кьеркегоровского «отчаяния бесконечности», стремясь к онтологическому толкованию истории и музыкальной практики, Барраке трактовал сериализм (во всяком случае, в своём собственном творчестве) не только как приверженность правилам (аскезе), но и как непрерывное испытание, ведущее к преобразованию мира и художника в творческом акте.

Желая «смерти, которая никогда не будет констатирована» [7, р. 21], в своей музыке композитор обрёл бессмертие.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характеризуя художественное мышление Барраке, Андреас Вермайер отметил, что композитор был «не новатором-прогрессистом, но скорее композитором в романтическом духе» [3, с. 238].

² В одном из писем к Роджеру Вудворду по поводу своего атеизма Барраке написал следующее: «Вы, конечно, понимаете, что мой глубокий атеизм (завоёванный с таким же мужеством и упорством, как и мой музыкальный мир) не имеет ничего поверхностного... Моя художественная эволюция, моё творчество, как оно есть сейчас – после стольких страданий, безумия, разочарования и аварии – может быть осуществлено в изолированном избытке “строгости отчаяния” без компромисса, без искупления и без счастья (но без ада) только посредством достижения этого атеизма» [12, р. 39].

³ Испытаний на долю Барраке действительно выпало немало. В 1964 году он попал в автомобильную аварию, после которой долго не мог восстановить своё здоровье. В 1968 году в его доме из-за утечки газа произошёл пожар. Из-за вынужденных переездов часть рукописей и набросков его новых сочинений была утеряна.

⁴ Явная отсылка к понятию «проклятые поэты», ставшему нарицательным благодаря одноименной книге Поля Верлена (1884), в которую вошли статьи, посвящённые творчеству непризнанных в то время гениев – Артюра Рембо, Стефана Малларме и Тристиана Корбьера. Позднее группа проклятых поэтов была дополнена жившими в более раннее время Джоном Китсом, Эдгаром По, Жераром де Нервалем, Шарлем Бодлером, а также поэтами XX века Антоненом Арто, Сильвией Плат и другими.

⁵ Более того, по словам Л. Акопяна, композитор создал и «личные эквиваленты» потрясших его сочинений. Так, архитектурной моделью Сонаты для фортепиано послужила «Неоконченная симфония», а «Торжественная месса» стала образцом для «Le temps restitué» («Возвращённое время») [1, с. 131].

⁶ Французский музыковед Франсуа Николя называет Бетховена и Дебюсси «символическими отцами» Барраке, полагая, что подобные ориентиры свидетельствуют о раздвоенности сознания музыканта. Ведь обе фигуры олицетворяли противоположные взгляды на музыкальное развитие: один был мастером диалектического процесса, другой ненавидел идею классического становления [11, р. 8].

⁷ В исследовательской среде нет единого мнения относительно годов обучения. Б. Хопкинс датирует начало занятий с Лангле 1944 годом, Х. Хенрих и Л. Акопян – 1947 годом. Сам Барраке указывал, что обучался у Лангле с 15 лет (то есть с 1943 г.) [6, S. 6].

⁸ Подробнее об этих и иных впечатлениях см.: [10].

⁹ В 1953 году Барраке написал ряд докладов для радиопередач под общим названием «*Démarches musicales du demi-siècle*» («Полувековые музыкальные подходы»). Две последние трансляции назывались соответственно «Серия: Шёнберг и Берг» и «Веберн».

¹⁰ Так, в одной из статей Барраке, написанных в 1952 году, обнаруживаем фразу: «Объективно констатируем, что те, кто не признал или же не усвоил серийное мышление, обрекли себя на молчание» [7, р. 76]. Эта мысль явно коррелирует со словами Булеза о бесполезности композиторов, не ощутивших необходимости додекафонного языка, в эссе «*Éventuellement...*» («Возможности...»), опубликованном в «*Revue musicale*» в 1952 году.

¹¹ Здесь возникает ещё одно почти буквальное совпадение с Булезом, который, характеризуя ритмическую технику Мессиаана в статье «*Propositions*» («Предложения», 1949), замечает, что исследования композитора «не могут быть по-настоящему связаны с его языком, потому что он не сочиняет, а сопоставляет...» [8, S. 15].

¹² См.: [7, p. 111].

¹³ Композитор прочитал её под влиянием философа Мишеля Фуко, который в тот период был его партнером.

¹⁴ «Брох написал “Смерть Вергилия” для меня», – говорил Барраке (цит. по: [1, с. 127]).

¹⁵ Подробнее о этом см.: [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Жан Барраке (1928–1973) // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 115–173.
2. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера: Esse homo, 2004. 200 с.
3. Вермайер А. Индивидуальное направление коллективной эстетики. Заметки о творчестве Жана Барраке – аутсайдера сериальной музыки 50-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха: сб. ст. Т. 1. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. С. 235–245.
4. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 256 с.
5. Окунева Е. Г. «Романтический» сериализм: о сонате для фортепиано Жана Барраке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 2. С. 121–126.
6. Barraqué J. Propos Impromptu // Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué. München: Edition Text + Kritik, 1993. S. 4–9.
7. Barraqué J. Écrits / réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. 603 p. (Série Esthétique 3).
8. Boulez P. Werkstatt-texte / übersetzt von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 1972. 286 S.
9. Henrich H. Serielle Technik und große Form. Zu Jean Barraqués «Sonate pour Piano» // Die Anfänge der seriellen Musik. Berlin: Wolke Verlag, 1999, S. 135–168. (Kontexte: Beiträge zur zeitgenössischen Musik 1).
10. Lyon R. Portrait de Jean Barraqué // Courrier Musical de France. 1973. No. 44, pp. 130–132.
11. Nicolas F. Le souci du développement chez Barraqué // Entremets. 1987. No. 5, pp. 7–24.
12. Woodward R. Jean Barraqué // Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook / Ed. by Larry Sitsky. Westport: Greenwood Press, 2002, pp. 31–42.

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

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Zhan Barrake (1928–1973) [Jean Barraqué (1928–1973)]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 3, pp. 115–173.



2. Bulez P. *Orientiry I. Voobrazhat'. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations I. To Imagine. Selected Articles.]. Moscow: Logos-Al'tera: Eccehomo, 2004. 200 p.
3. Vermayer A. Individual'noe napravlenie kollektivnoy estetiki. Zametki o tvorchestve Zhana Barrake – autsaydera serial'noy muzyki 50-kh godov [Wehrmeyer A. Individual Direction of a Collective Esthetics. Notes about Jean Barraqué's Creativity – the Outsider of Serial Music of the 1950s]. *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha: sbornik statey. T. 1.* [20th Century Art: Leaving Epoch: Collection of Articles. Vol. 1]. Nizhny Novgorod, 1997, pp. 235–245.
4. Zatonsky D. V. *Modernizm i postmodernizm: mysli ob izvechnom kolovrashchenii izyashchnykh i neizyashchnykh iskusstv* [Modernism and Postmodernism: Thoughts about the Eternal Rotation of Fine and Non-Fine Arts]. Kharkov: Folio; Moscow: AST, 2000. 256 p.
5. Okuneva E. G. «Romanticheskiy» serializm: o sonate dlya fortepiano Zhana Barrake [“Romantic” Serialism (Sonata for Piano by Jean Barraqué)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2013, No. 2, pp. 121–126.
6. Barraqué J. Propos Impromptu. *Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué*. München: Edition Text + Kritik, 1993, pp. 4–9.
7. Barraqué J. *Écrits*. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. 603 p. (Série Esthétique 3).
8. Boulez P. *Werkstatt-texte*. Übersetzt von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein: Propyläen, 1972. 286 p.
9. Henrich H. Serielle Technik und große Form. Zu Jean Barraqués «Sonate pour Piano». *Die Anfänge der seriellen Musik*. Berlin: Wolke Verlag, 1999, pp. 135–168. (Kontexte: Beiträge zur zeitgenössischen Musik 1).
10. Lyon R. *Portrait de Jean Barraqué. Courier Musical de France*. 1973. No. 44, pp. 130–132.
11. Nicolas F. Le souci du développement chez Barraqué. *Entretiens*. 1987. No. 5, pp. 7–24.
12. Woodward R. Jean Barraqué. *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Ed. by Larry Sitsky. Westport: Greenwood Press, 2002, pp. 31–42.

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

