

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.162-176



Инструментальный концерт в творчестве Бента Сёренсена

Екатерина Гурьевна Окунева

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Аннотация. В творчестве современного датского композитора Бента Сёренсена инструментальный концерт занимает лидирующее положение. Музыкантом создано 8 концертов и ряд оркестровых пьес с участием солирующего инструмента. На основе их анализа в статье раскрывается подход композитора к данному жанру и возможности его обновления. Одной из характерных черт концертных опусов Сёренсена выступает программность. Сочинения композитора объединяются общими темами распада, исчезновения, а также рефлексии музыкальной культуры, что приводит к насыщению музыкального материала различными стилистическими аллюзиями. Единая концептуальная сфера порождает в творчестве датского композитора феномен междуopusных связей, а стилистические и темброво-фактурные противопоставления разнородного материала по-новому воплощают принцип диалогичности, свойственный жанру концерта. Программность обуславливает разнообразие композиционных решений концертов Сёренсена, в связи с чем все сочинения предлагается дифференцировать на две группы: одну репрезентируют композиционные модели, сохраняющие либо обновляющие концертную форму (например, Скрипичный концерт, Кларнетовый концерт, Третий фортепианный концерт), а другую — модели, ориентирующиеся на индивидуальный проект (например, Первый фортепианный концерт, Концерт для аккордеона, Концерт для клавесина и др.). В последнем случае в жанр концерта нередко внедряются элементы инструментального театра. В качестве специфического средства драматургии в концертных опусах Сёренсена выделяется приём темброво-акустической трансформации звуковой среды, предполагающий смену способов игры, инструментов или источников звука (например, переход оркестрантов к пению и игре на гармониках в Концерте для аккордеона, переход от игры тремоло к трению наждачной бумаги о дерево в *Mignon — Papillons*, замещение акустического звучания магнитофонной записью в Кларнетовом концерте). Предпринятый анализ позволяет сделать вывод, что сфера инструментального концерта образует в творчестве Сёренсена единое музыкально-семантическое пространство, обладающее характерными чертами.

Ключевые слова: современная музыка, датская музыка, Бент Сёренсен, инструментальный концерт, традиционная композиционная модель, индивидуальный проект, темброво-акустическая трансформация звуковой среды

Для цитирования: Окунева Е. Г. Инструментальный концерт в творчестве Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 162–176.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.162-176

Contemporary Musical Art

Original article

The Instrumental Concerto in Bent Sørensen's Musical Output

Ekaterina G. Okuneva

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Abstract. In the musical output of the modern Danish composer Bent Sørensen, the genre of the instrumental concerto occupies the leading position. The composer has written eight concertos, as well as a number of orchestral works in which particular solo instruments stand out. Based on their analysis, the article reveals the composer's approach to this genre and the possibility of maintaining it. One of the characteristic features of Sørensen's concerto works is the programmatic quality. The composer's works are united by common themes of decay, disappearance, as well as reflection of musical culture, which leads to a saturation of the musical material by means of various stylistic allusions. The unified conceptual sphere gives rise to the phenomenon of connections between different musical works in the output of the Danish composer, while the stylistic juxtapositions, as well as the contrasts of the heterogeneous material in terms of timbre and texture embody the principle of dialogue, which is characteristic of the genre of the concerto. The programmatic quality determines the variety of compositional solutions of Sørensen's concertos, in which connection, it is proposed to differentiate all of his compositions into two categories: one is represented by compositional models that preserve or revise the concerto form (for example, the *Violin Concerto*, the *Clarinet Concerto*, the *Third Piano Concerto*), and the other demonstrates models, each one focusing on an individual project (for example, the *First Piano Concerto*, the *Accordion Concerto*, the *Harpsichord Concerto*, etc.). In the latter case, elements of instrumental theater are often introduced into the concerto genre. One specific means of dramaturgy in Sørensen's concerto opuses is the technique of transformation of the timbre and acoustics of the sound sphere, which involves changing the means of playing, the instruments or the sound sources (for example, a transition of the functioning of the orchestral musicians to singing and playing harmonicas in the *Accordion Concerto*, the transition from playing tremolo to creating sounds on sandpaper blocks in the composition *Mignon — Papillons*, the substitution of acoustic sound with tape recording in the *Clarinet Concerto*). The provided analysis allows us to arrive at the conclusion that the sphere of the instrumental concerto forms a single musical-semantic space in Sørensen's musical output, which is endowed with its own personal characteristic features.

Keywords: contemporary music, Danish music, Bent Sørensen, instrumental concerto, traditional compositional model, individual project, transformation of timbre and acoustics within the sound sphere

For citation: Okuneva E. G. The Instrumental Concerto in Bent Sørensen's Musical Output. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 162–176. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.162-176

В жанровой панораме музыки XX — начала XXI века инструментальный концерт занимает одно из лидирующих мест. Стойкий интерес к данному жанру отечественных и зарубежных авторов свидетельствует о его актуальности и способности гибко отражать специфику меняющегося культурного контекста. Интенсивное развитие концерта в указанный период времени обуславливается разнообразными и подчас разнонаправленными тенденциями. Облик жанра определяют установки на симфонизацию и одновременно камернизацию, сохранение архетипических черт и стремление выйти за рамки стереотипа, стилевое единство и стилевая многокомпонентность, обилие жанровых решений, использование широкого арсенала композиторских техник.

В творчестве многих современных композиторов жанр концерта нашёл глубоко самобытное претворение. К числу авторов, раскрывших его новые внутренние возможности, принадлежит Бент Сёренсен (Bent Sørensen, р. 1958).

На сегодняшний день Сёренсен является одним из ведущих датских композиторов. Он успешно сотрудничает с крупнейшими фестивалями, его сочинения исполняются мировыми оркестрами и творческими коллективами. За свою работу он удостоен ряда престижных музыкальных наград, в числе которых премия Северного совета (1996) и премия Гравемайера (2018). Музыкальный мир композитора овеян романтическим чувством. Мерцающий и ускользающий в своей неповторимой красоте, он стремится запечатлеть поэтику невыразимого и отсутствующего. В своих поисках глубины и духовности, открытой эмоциональности и новой искренности музыка Сёренсена выступает отражением метамодернист-

ских установок в искусстве, которые в последнее время всё чаще становятся предметом дискуссий в музыкаловедческом сообществе (см., например: [1; 2; 3]).

Диапазон жанровых направлений в творчестве композитора широк. Перу Сёренсена принадлежит симфоническая, оперная, кантатно-ораториальная, вокальная, хоровая, камерно-инструментальная музыка.

К жанру концерта композитор впервые обратился в 1993 году, написав по заказу Орхусского симфонического оркестра Скрипичный концерт. В 1998 году появился Первый фортепианный концерт, после чего последовал десятилетний перерыв. Начиная с 2007 года Сёренсен обращается к жанру концерта регулярно. К настоящему моменту им создано 8 концертов:

- Концерт для скрипки с оркестром *Sterbende Gärten* («Умирающие сады», 1992–1993);
- Первый фортепианный концерт *La Notte* («Ночь», 1996–1998);
- Второй фортепианный концерт *La Mattina* («Утро», 2007–2009);
- Концерт для кларнета с оркестром *Serenidad* («Умиротворенность», 2011–2012);
- Концерт для трубы с оркестром (2012–2013);
- Тройной концерт *L'Isola della città* («Остров в городе», 2014–2015);
- Концерт для клавесина с оркестром *Sei Anime* («Шесть душ», 2020);
- Третий фортепианный концерт *La sera estatica* («Восторженный вечер», 2021).

В творческом арсенале Сёренсена, помимо этого, — немало оркестровых опусов с участием солирующего инструмента, в которых ярко выражено концертное начало. Такова, например, пьеса

It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010), которую критики нередко называют концертом для аккордеона, или семичастная пьеса для фортепиано и струнного оркестра *Mignon — Papillons* («Миньона — Бабочки», 2014).

Таким образом, количество написанных сочинений позволяет считать данную жанровую линию магистральной в творчестве композитора, а концертность рассматривать как специфическую черту его художественного мышления.

Концерты Сёренсена достаточно разнообразны и по исполнительскому составу, и по содержанию, и по композиционным моделям. В обозначенном выше перечне присутствуют концерты с симфоническим и струнным оркестрами, для одного солиста и для ансамблевой группы. Спектр солирующих инструментов при этом широк и включает как традиционные тембры — скрипка, фортепиано, кларнет, труба, так и более специфичные — клавесин, аккордеон. Всё же особое внимание композитора уделено фортепиано, для которого написан целый ряд кон-

цертов. Интерес к данному инструменту обусловлен знакомством Сёренсена с выдающимися музыкантами-исполнителями (Первый фортепианный концерт посвящён Рольфу Хинду¹, Второй — Лейфу Ове Анднесу²), а кроме того, связан с личными обстоятельствами: Сёренсен женат на пианистке Катрин Гислинге³, талантливым интерпретаторе многих его фортепианных сочинений. В определённой мере Катрин явилась вдохновительницей его Третьего фортепианного концерта *La sera estatica*⁴, она же осуществила в 2014 году мировую премьеру *Mignon — Papillons* в рамках музыкальных фестивалей, проходивших в Дании и Норвегии.

Программность — неотъемлемая черта композиторского мышления Сёренсена. Фактически все концерты, за исключением Концерта для трубы, имеют заголовки и опираются на определённый художественный замысел, раскрываемый композитором в программных заметках. Так, первоначальным импульсом к созданию Скрипичного концерта стала прогулка по старому заброшенному саду,

¹ Рольф Хинд (Rolf Hind, р. 1964) — британский пианист, специализирующийся на репертуаре фортепианной музыки XX–XXI веков. Сотрудничал с такими известными композиторами, как Оливье Мессиа́н, Дьёрдь Лигети, Джон Адамс, Хельмут Лахенман, Тан Дун, Джордж Бенджамин.

² Лейф Ове Анднес (Leif Ove Andsnes, р. 1970) — норвежский пианист и дирижёр, обладатель множества музыкальных наград. В его репертуаре преобладает классико-романтическая музыка (Бетховен, Шопен, Шуман, Брамс, Лист, Рахманинов и др.). Анднес является также пропагандистом творчества композиторов Северной Европы (Сибелиуса, Нильсена и проч.), особенно Грига.

³ Катрин Гислинге (Katrine Gislinge, р. 1969) — датская пианистка, обладательница ряда музыкальных наград (премия Гейда, премия Саймона Спайса, премия Вальтера Шредерса, премия Нулли Пратт и др.). Известна в первую очередь как исполнительница классико-романтического репертуара. Является первой датской пианисткой, записавшей диск на немецком лейбле *Deutsche Grammophon*.

⁴ Концерт возник в период короновирусной пандемии. Находясь в ковидной изоляции, Гислинге устраивала для композитора домашние концерты, исполняя сонаты Бетховена, Рахманинова, Моцарта и проч. По словам Сёренсена, следы этой музыки запечатлелись в его фортепианном концерте.

воскресившая в памяти Сёренсена строки из стихотворения Германа Гессе *September*: «Sommer lächelt erstaunt und matt / In den sterbenden Gartentraum»⁵ («Лето улыбается изумлённо и тускло / в умирающего сада мечте»). Другим источником вдохновения послужили старые итальянские фрески. При их осмотре Сёренсена пронзила мысль о неумолимости времени: несмотря на предпринимаемые человеком усилия, изображения трескались, их состояние ухудшалось. «С момента нашего рождения есть лишь один путь — медленное сползание к упадку...», — так прокомментировал идею своего Скрипичного концерта композитор⁶.

Художественная концепция тройного концерта *L'Isola della città* концентрировалась на стремлении солистов (скрипки, виолончели и фортепиано), олицетворяющих остров, вырваться из власти города-оркестра. Образы острова и города на самом деле выступали многозначными метафорами, отражавшими взаимодействие шума и тишины, общества и уединения, природы и культуры, прошлого и настоящего (подробнее об этом см.: [4, с. 100–103]).

Сходные идеи присутствовали и в Концерте для кларнета. В программных заметках Сёренсен указывал, что в процессе сочинения всё время рассматривал кларнет как куклу или птицу, которые стремятся выскользнуть из комнаты или из гнезда. Название для концерта, как и

сама музыка, возникло внезапно, во время прогулки композитора по Барселоне. Бредя по пустынным улочкам города, он остановился перед книжным магазином и его внимание привлёк сборник стихов, на обложке которого было написано *Serenidad*. Композитор не знал, что означает это испанское слово, поэтому положил книгу на место и пошёл прочь. Отойдя на небольшое расстояние, он вдруг почувствовал, что именно так должен называться его концерт. «Как только я услышал это слово, ко мне пришла музыка», — вспоминал Сёренсен⁷. Он вернулся в магазин, чтобы купить книгу, и, хотя на улице никого, кроме него, не было, на месте её уже не оказалось. «Вкратце, это и есть моя музыка, — добавлял композитор, — она исчезла ещё до того, как была создана»⁸.

Идея исчезновения, ускользания, отсутствия коррелирует с идеями времени и распада. Все вместе они формируют в творчестве Сёренсена общую тематическую сферу, связанную с рефлексией музыкальной культуры. В этой связи особое значение в концертах приобретает проблема соотношения своего и чужого. Композитор довольно часто наполняет музыку стилистическими аллюзиями. При этом чужой текст оказывается настолько прочно спаян с авторским, что отделить их бывает нелегко. Нередко при прослушивании сочинений создаётся ощущение, будто музыка балансирует на грани чего-то знакомого, но не вполне

⁵ Последнее словосочетание дало название концерту.

⁶ Цит. по: Mellor A. *The Northern Silence: Journeys in Nordic Music and Culture*. Yale University Press, 2022. P. 251.

⁷ См.: Øhrstrøm D. *Komponist Bent Sørensen: Hver morgen vågner jeg op og prøver at være et stort ja til livet*. URL: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/hver-morgen-vaagner-jeg-op-og-proever-vaere-et-stort-ja-til-livet> (accessed: 18.02.2023).

⁸ Ibid.

узнаваемого, напоминая об эффекте прескевию — забытом слове, которое вот-вот всплывёт в памяти. Не случайно, характеризуя музыку Сёренсена, норвежский композитор Арне Нордхейм парадоксально заметил: «Это напоминает мне о том, чего я никогда не слышал»⁹.

Какими средствами достигается упомянутый эффект прескевию? Обратимся к концерту для аккордеона *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall*. Он начинается с мимолётной аллюзии на вступление к «Тристану и Изольде» Вагнера. В тончайшей нюансировке *ppp* у струнных появляется звук *a*, после которого звучит малый уменьшённый септаккорд (тристанаккорд). Мелодическая линия первых скрипок представляет собой вариант начального мотива вступления, в котором все малые интервалы заменены большими (у Вагнера — восходящая малая секста и две нисходящих малых секунды, у Сёренсена — восходящая большая секста и две нисходящих больших секунды). Интересно, что тристанаккорд у датского композитора появляется на басу *dis*, то есть на том самом звуке, к которому вёл начальный мелодический ход вагнеровского вступления (ср. примеры № 1а и № 1б). Это именно аллюзия. Композитор ограничивается лишь формой тонкого намёка.

В музыкальном материале концерта в целом нередко прослеживается противостояние восходящих и нисходящих хроматических интонаций. Идея эта исходит из вагнеровского лейтмотива, содержащего противоположные ходы (восходящий в верхнем голосе и нисходящий в среднем).

Пример № 1а

Р. Вагнер. *Тристан и Изольда*.
Вступление, т. 1–3 (клавир)

Example No. 1a

Richard Wagner. *Tristan and Isolde*.
Prelude, mm. 1–3 (a clavir)



Пример № 1б

Б. Сёренсен.

It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall, т. 1–3

Example No. 1b

Bent Sørensen.

It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall, mm. 1–3

Аллюзии Сёренсен нередко создаёт с помощью фактурных средств. Так, тема фортепиано, открывающая коду второй части концерта *La sera estatica*, базируется на монолинейном типе фактуры, основанной на стремительных фигурациях восьмых в октавной дублировке (пример № 2). Этот тип изложения напоминает о фактуре финала Сонаты *b moll* Шопена (совпадает и темп — *Presto*). Полной слуховой идентификации, впрочем, мешает регистр: у Шопена он низкий, тогда как у Сёренсена, напротив, высокий.

⁹ См.: Povlsen J. *Komponisten og drømmefangeren*, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (accessed: 17.01.2023).

Пример № 2

Б. Сёренсен. *La sera estatica*. II часть, кода, т. 159–162,
фрагмент партитуры, партия фортепиано

Example No. 2

Bent Sørensen. *La sera estatica*. 2nd movement, coda, mm. 159–162,
a fragment of the score, piano part



Однако наиболее примечательным примером работы с чужим материалом следует признать II часть концерта *L'Isola della città*. Здесь Сёренсен не только использует стилистические аллюзии на фугу из финала Фортепианной сонаты op. 110 Бетховена (примеры № 3а и № 3б), но, по существу, переосмысливает её архитектурную конструкцию (более подробный анализ см.: [4]). Бетховенская фуга репрезентирует тип «рассредоточенной» фуги, она содержит две части¹⁰, каждая из которых предвращается кратким разделом *Arioso dolente*. В диалектическом противопоставлении ариозо и фуги находит воплощение типичная для Бетховена героика борьбы, определяемая движением «от мрака к свету». Сёренсен инвертирует данную форму, помещая фугу на нечётные позиции и увеличивая по продолжительности *Arioso dolente*. В отличие от Бетховена, чья соната завершается апофеозом фуги,

датский мастер расставляет в соотношении разделов иные смысловые акценты. Свободно организованные «ариозо», репрезентирующие в большей степени авторский материал, и строго оформленная фуга, представляющая, хоть и основательно переработанное, но «чужое слово», становятся олицетворением природы и подвергающейся коррозии культуры, настоящего и неотвратимо исчезающего прошлого.

Пример № 3а

Л. Бетховен. Фортепианная соната op. 110.
III часть, тема фуги

Example No. 3a

Ludwig van Beethoven. *Piano sonata* op. 110,
3rd movement, fugue theme



Пример № 3б

Б. Сёренсен. *L'Isola della città*.
II часть, т. 1–12

Example No. 3b

Bent Sørensen. *L'Isola della città*.
2nd movement, mm. 1–12



¹⁰ Вторая начинается с инверсионных проведений темы.

Ключевые для творчества Сёренсена идеи распада и исчезновения определили специфический тип авторского высказывания, основанный на «размытости» музыкального языка, в котором всё балансирует на грани — между тональностью и атональностью, тоновыми и шумовыми элементами, кантиленой и сонористическими комплексами. Так, I часть упомянутого выше тройного концерта начинается с неоднократного подчёркивания трезвучия *D dur*, после чего установившаяся было тональная определённость расшатывается всевозможными глиссандо, а сама кантилена сменяется сонористическим потоком (пример № 4).

Пример № 4

Example No. 4

Б. Сёренсен. *L'isola della città*.
I часть, т. 5–12, фрагмент партитуры
Bent Sørensen. *L'isola della città*.
1st movement, mm. 5–12, a fragment of the score

Музыкальный материал II части Скрипичного концерта выстраивается на терциях и секстах, создающих тональную ассоциативность в рамках абсолютного атонального контекста оркестровой ткани. Нередко в своих концертах композитор соединяет в одновременности разные типы материала, создавая «антитетичность образов звучания»¹¹. Например, в финальной части *L'Isola della città* из оркестра исчезает тоново-дифференцированное звучание и остаётся лишь шумовой эффект (скрип и треск смычков из-за

сильного давления), противопоставляемый ясному интонированию солистов. Диалогичность, таким образом, выводится композитором на темброво-фактурный уровень, по-новому претворяя принцип противопоставления солиста и оркестра.

Идеи распада и исчезновения формируют и такой специфичный для концертной музыки Сёренсена драматургический приём, как *темброво-акустическая трансформация звуковой среды*. Данный приём предполагает не только изменение способов звукоизвлечения в конце произведения, но и более кардинальные меры, предусматривающие переход музыкантов к пению или к игре на других

инструментах, а также замену «живого» звучания магнитофонной записью. Например, во II части *La Mattina* модификация оркестрового звучания поначалу осуществляется традиционными способами — глиссандо струнных сменяется флажолетами,

затем пиццикато, однако в конце части все участники оркестра вместо своих инструментов играют на clave¹², сопровождая квазикаденцию фортепиано, в которой чередуются медленные и быстрые музыкальные секции. Характерный звуковой облик финала *Mignon — Papillons* связан с приёмом тремоло у всех исполнителей. Высокий регистр и тишайшая динамика преобразуют хрупкое звучание в едва уловимый шелест, напоминающий порхание крыльев бабочки. Постепенно от тремоло все музыканты переходят к трению

¹¹ См.: Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2006. С. 300.

¹² Клавe (clave) — афро-кубинский ударный инструмент, нередко используется в современной академической музыке.

наждачной бумаги по дереву, что создаёт поистине волшебный эффект: кажется, словно звуки превратились в настоящих бабочек и улетели.

Программность оказала влияние на принципы организации формы и драматургии концертов Сёренсена. В этом отношении все сочинения композитора можно разделить на две группы: одна связана с сохранением традиционной формы концертного жанра либо её обновлением в рамках канона, а другая — с «индивидуальным проектом»¹³. К первой группе принадлежат прежде всего концерты для скрипки, кларнета и трубы. Пожалуй, наиболее классичным оказывается Скрипичный концерт, опирающийся на инвариантную последовательность «быстро — медленно — быстро» и демонстрирующий привычную модель образных модусов. Здесь роль драматургического стержня берёт на себя первая часть, занимающая по продолжительности половину концерта; вторая часть, основываясь на жанре баркароты, выполняет функцию лирического центра; а финал с его народно-танцевальными мотивами отражает стихию карнавальности¹⁴.

Концерт для трубы следует той же модели лишь формально. Игровое начало — попытка вырваться из-под власти оркестра — вносит в каждую часть элементы конфликтной драматургии. Показательно, что уже с самого начала музыкальный материал солиста находится в явном противоречии с музыкальным материалом оркестра: тонально ориентированная мелодическая линия трубы

(*D dur*) развёртывается на фоне шумовых и нетемперированных эффектов струнных (используются различные виды глиссандо, сильное давление на смычок, приводящее к треску) и быстро повторяющихся звуков у духовых и ударных инструментов. Итогом противостояния солиста и оркестра в этой части оказывается несостоявшаяся каденция: не успев начаться, она поглощается звучанием оркестра. Вторая часть соответствует лирическому модусу. Оркестр здесь выполняет функцию сопровождения. Музыка поражает особой теплотой звучания, которую обусловливает введение реплик солирующей скрипки и тембров человеческих голосов — участники оркестра поют с закрытым ртом. Однако постепенно в оркестровую ткань проникают глиссандо и шумовые приёмы, среди которых — удар по струнам древком смычка, напоминающий тиканье часов. В финале настойчиво повторяющиеся тональные мотивы солиста упрямо противостоят «тиканью часов», глиссандо и нисходящим хроматическим пассажам оркестра. Концерт завершается непродолжительным соло трубы, что свидетельствует о достигнутой цели — солисту удалось вырваться из власти оркестра. Однако краткость этого момента подчёркивает лишь несвоевременность победы: она одержана слишком поздно, ведь произведение уже закончилось.

Кларнетовый концерт опирается на иную последовательность частей — «медленно — быстро — медленно», при этом первые две части идут *attacca*. Несмотря на темповый контраст, образная

¹³ Термин Ю. Холопова. См.: Холопов Ю. Н. Новые формы Новейшей музыки // Холопов Ю. Н. О русской и зарубежной музыке. Статьи. Материалы. М.: Московская консерватория, 2022. С. 854–866.

¹⁴ Согласно программным заметкам, Сёренсен попытался воссоздать в финале игру уличного амстердамского музыканта, которая потрясла его своей быстротой и неистовостью.

система, напротив, предстаёт унифицированной, в каждой части доминирует лирический модус. Музыка наполнена светлыми, мечтательными образами, при восприятии которых, однако, не покидает чувство грусти. Каждая часть опирается на общую драматургическую логику, инициирующую композиционную структуру сквозного типа. Эту общую логику можно охарактеризовать следующим образом: первоначально предлагается репрезентация некоего исходного образа, дающего себя в непрерывном развитии, однако затем происходит перелом (во всех частях он осуществляется в одном и том же месте — с литеры К), приводящий к появлению абсолютно нового материала, вызывающего острое чувство ностальгии. В каждой части он оформляется особым темброво-акустическим образом. В первой части ностальгическая тема поручается кларнетисту, который должен одновременно играть на инструменте и петь (пример № 5).

Во второй части новый материал представляет собой незатейливую, секвентно развивающуюся мелодию в *g moll*, звучащую у кларнета (пример № 6). При

Пример № 6

Example No. 6

Музыкальный фрагмент, обозначенный буквой К в начале. Он включает следующие инструменты: Кларнет в Си-бемоль (Cl. in Sib), Виолы I (Vn. I (sord.)), Виолы II (Vn. II (sord.)), Виолы (Vlc. (sord.)) и Контрабасы (Vlc. (sord.)). Динамические обозначения включают *ppp* и *p*.

Б. Сёренсен. *Serenidad*.
II часть, литера К, т. 104–111

Bent Sørensen. *Serenidad*.
2nd movement, letter K, mm. 104–111

повторениях она начинает разрываться длительными паузами и постепенно поглощается тишиной.

В финале живое акустическое пространство соединяется с механическим: соло кларнета сопровождается магнитофонной записью собственных заранее записанных сольных реплик, среди которых, в частности, — упомянутая исчезающая тема из второй части. Магнитофоны размещаются как в оркестре, так и в зрительном зале, среди публики. Сёренсен здесь вновь прибегает к феномену несостоявшейся каденции: виртуозные пассажи кларнетиста вытесняются магнитофонной записью. В результате слушатель становится свидетелем того, как

музыка превращается в воспоминание. Впервые подобный приём композитор использовал в своей музыкально-театральной пьесе для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* (2008) (см. подробнее: [5]).

Пример № 5

Example No. 5

Б. Сёренсен. *Serenidad*.
I часть, литера К, т. 96–105

Bent Sørensen. *Serenidad*.
1st movement, letter K, mm. 96–105

Музыкальный фрагмент, обозначенный буквой К в начале. Он включает следующие инструменты: Кларнет соло в Си-бемоль (Cl. solo in Sib) и Голос (Voce (in sib sample)). Динамические обозначения включают *p*, *ppp*, *mp* и *pppp*.

Вторую группу составляют сочинения с индивидуализированной структурой. Среди них — двухчастные, пятичастные, одночастный, шестичастный и семичастный концерты. При этом в одних случаях структурная модель обнаруживает скрытое родство с традиционной концертной формой (поэтому такие сочинения правильнее отнести к группе, обновляющей жанровый канон), а в других — напротив, представляет «индивидуальный проект», своеобразие которого зависит как от программных установок, так и от ориентации на иные жанрово-композиционные прототипы¹⁵. Этот разный подход могут демонстрировать даже сочинения с одинаковым количеством частей, например, Первый и Третий фортепианные концерты. Оба они содержат две части, идущие без перерыва и соотносящиеся между собой в последовательности «быстро — медленно», в обоих фортепианная каденция появляется во второй части. Однако структурное сходство в действительности оказывается мнимым.

Архитектоническое устройство Первого фортепианного концерта определяется программным замыслом. Сёренсен связывает музыку своего сочинения с концептом ночи. С давних пор эта категория наделялась полярными свойствами, выступая аллегорией тайны, спокойствия, иного сознания, иррационального мира, но также символом мрака, страха, смерти, тёмных сил. Её метафорический образ обладал то статическими, то ди-

намическими чертами. Двойственность концепта ночи нашла прямое отражение в циклической структуре Первого концерта. Обе его части равнофункциональны, каждая претендует на роль архитектурного центра. По сути, они демонстрируют два разных мира — внешний и внутренний, объективный и субъективный, — но мира взаимосвязанных, будто бы поданных один сквозь призму другого. Миры эти представлены как таинственные, призрачные, невесомые и в то же время зловещие, тревожные. Показательно, что значительная часть концерта развёртывается в очень высоком регистре.

Части демонстрируют различное взаимоотношение солиста и оркестра. Если в первой можно говорить об их равноправии (Сёренсен здесь довольно часто прибегает к приёму тембровой имитации), то во второй солист, безусловно, занимает главенствующее положение, а появление масштабной каденции в конце придаёт части характер монологичности.

Каждая часть базируется на собственной драматургической логике. В первой отчётливо заявляют о себе процессы темброво-звуковой трансформации: хрупкие пуантилистические текстуры сменяются тремоло и глиссандо, изменчивые пассажи — повторяющимися в определённом ритме звуками, высокому регистру противостоит низкий, а солист в самом конце играет пиццикато на струнах рояля, отчего звучание приобретает надтреснутый, «бестелесный» характер. В отличие от

¹⁵ Например, в *L'Isola della città* обнаруживаются признаки *concerto grosso* (его прототипом стал Тройной концерт Бетховена), а *Sei Anime* представляет сюитный тип композиции. Источником вдохновения для последнего послужили «Французские сюиты» И. С. Баха. Каждую из шести частей, за исключением четвертой, Сёренсен в своих программных заметках ассоциирует с определённым танцем: I часть — аллеманда, II часть — куранта, III часть — сарабанда, IV часть — фугетта, V часть — танго, VI часть — жига.

первой части, где инструменты оркестра нередко имитировали партию солиста, создавая эффекты звукового эха, во второй фортепианная и оркестровая фактуры по большей части развёртываются словно бы в двух параллельных плоскостях. Этот эффект особенно заметен в литере Н, где облегчённо хоральное изложение фортепиано соединяется с глissандирующими полосами струнных, вызывающих ассоциации с воем животных, словно до сознания доносятся звуки внешнего мира. Часть, как уже отмечалось, завершается фортепианной каденцией, которая не заканчивается, а внезапно обрывается, оставляя слушателя наедине с повторяющимся через определённые промежутки звуком *a*, исполняемым пиццикато струнных. Постепенно гаснущий звук, соскальзывающий глissандо к тону *gis*, похож на истаивающий пульс жизни. Трагический исход концерта Сёренсен подтвердил в программных заметках, указав, что окончание произведения было вдохновлено следующим фрагментом из книги Брюса Чатвина «Вице-король Уиды»: «Нет, нет, нет. Его убил не леопард. Не буйвол его убил. Это была ночь. Ночь, которая его убила!»¹⁶

Если структурная модель Первого концерта демонстрирует принцип бинарной оппозиции, то двухчастная форма Третьего фортепианного концерта обнаруживает следы традиции. Во II части *La sera estatica* после фортепианной каденции Сёренсен помещает коду в темпе *Presto*, основывая её на заключительном материале I части. Приём *attacca* и наличие арочных связей, не говоря уже о стили-

стических аллюзиях к романтизму, свидетельствуют о том, что вся композиция, по сути, апеллирует к драматургической логике одночастного концерта, реализующего принцип сжатой цикличности.

Одночастная форма концерта для аккордеона, напротив, репрезентирует субъективно индивидуальный проект. Сёренсен внедряет в жанр концерта принципы инструментального театра. Идею *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* композитор не раскрывал и не комментировал в программных заметках, возможно, потому что её сценическая реализация, апеллирующая к «Прощальной симфонии» Гайдна, говорит сама за себя: в завершении концерта часть музыкантов покидает сцену. Впрочем, отличия от Гайдна тоже существенны. Концерт в действительности написан для двух солирующих инструментов. Помимо аккордеона, находящегося всегда на первом плане, важную роль играет солирующая скрипка, которая на протяжении всего сочинения располагается за сценой и звучит словно бы издали. Сценическая разъединённость солистов служит олицетворением разобщённости двух миров — прошлого и настоящего. Показательно, что в концерте Сёренсена, в отличие от гайдновской симфонии, оркестранты не прекращают музыку. Они присоединяются к солирующей скрипке за кулисами, а затем вместе с ней покидают концертный зал, но при этом продолжают играть на инструментах, так что вместе с ними постепенно исчезает и музыка. На сцене остаются аккордеонист и виолончелист, исполняющие «свою», отличную от

¹⁶ Программные заметки размещены на сайте *Wise Music Classical*. См.: URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/19180/La-Notte--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 24.05.2023).

уходящих участников, музыку. Таким образом, ключевая для композитора идея исчезновения музыки получает в концерте фактически визуализированную форму.

Не меньшую значимость в сочинении приобретают поиски утраченной гармонии. Воплощаются они посредством упоминавшегося выше приёма тембровой трансформации оркестрового звучания. Так, в процессе развёртывания сочинения интонирование струнных претерпевает существенные изменения: от определённых по высоте тонов звучание переходит к нетемперированному глиссандированию, а затем и вовсе сводится к шуму. После этого музыканты откладывают свои инструменты в сторону и начинают петь с закрытым ртом, а затем играют на гармониках. В этот момент образуется максимальное тембровое слияние солиста и оркестра. Тем пронзительнее воспринимается завершение концерта, основанное на совмещении разнородного стилистического материала: контраст начальной хроматизированной темы концерта, звучащей у аккордеона, и стилизованного под венских классиков менуэта, который исполняют уходящие со сцены музыканты, усиливает пропасть, возникающую между разными мирами.

Для концертов Сёренсена характерно наличие специфических междуopusных связей. Так, упомянутая выше пьеса *Mignon — Papillons* является частью трилогии *Papillons* («Бабочки»), куда также входят фортепианный квинтет *Rosenbad — Papillons* (2012–2013) и *Pantomime — Papillons* для камерного ансамбля (2013).

Материал фортепианной партии во всех сочинениях идентичен, но он помещается в разный инструментальный контекст. Сёренсен также сохраняет семичастную структуру цикла, однако делает различным порядок частей в каждом произведении. Благодаря этому три сочинения могут восприниматься, по словам композитора, как «одна история, рассказанная тремя разными способами, и одновременно как три истории, рассказанные одним и тем же человеком (пианистом)»¹⁷.

Взаимосвязь может устанавливаться не только с инструментальными опусами, но и с вокальными. Например, одну из музыкальных тем концерта для аккордеона Сёренсен впоследствии включает в вокальный цикл *Behind a Backyard* («На задворках», 2013) и в «Страсти по Матфею» (2021). Показательно, что в вокальных сочинениях эта тема не «опредмечивается» вербально (исполнители, так же как в концерте, поют с закрытым ртом), однако это не мешает понять её смысловое значение — в обоих случаях она репрезентирует сферу лирического, личностного высказывания, связанного с ностальгией по чему-то безвозвратно ушедшему.

Тематические связи могут возникать и между самими концертами. Например, ностальгическая тема из I части Кларнетового концерта открывает *Mignon — Papillons*.

При несомненной индивидуальности художественного замысла, разнообразии структурных решений, сочетании тра-

¹⁷ Из программных заметок к *Pantomime — Papillons*. См.: URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/49378/Pantomime---Papillons--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 24.05.2023).

диционного и новаторского подходов к жанру, инструментальные концерты формируют в творчестве Сёренсена единое музыкально-семантическое пространство, характерными приметам которого становятся:

- программность, определяющая структурную индивидуализацию сочинений;
- наличие общих идей и тематических линий, связывающих концерты между собой (основными концептами у Сёренсена выступают категории времени, прошлого, распада, исчезновения);
- сохранение архетипических свойств концертности (диалогичности и виртуозности);
- тенденция к слитности циклической формы, размыванию контраста между частями;

– введение дополнительных солирующих инструментов, ансамблевых групп, стремление к завершению сочинений сольными высказываниями и, как следствие, лиризация жанра;

- использование приёма темброво-акустической трансформации звуковой среды;
- опора на интертекстуальность;
- наличие междупусных связей;
- внедрение элементов инструментального театра;
- «размытость» музыкального высказывания.

Обладая яркой индивидуальной характерностью и стилевой узнаваемостью, доступная и понятная широкой слушательской аудитории музыка Сёренсена открывает новые горизонты в развитии жанра инструментального концерта.

Список источников

1. Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 56–62. DOI: 10.52469/20764766_2022_02_56
2. Лаврова С. В. Структура чувства и четвероякий объект в музыке метамодерна: осцилляции невидимого и неслышимого // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 69–75. DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69
3. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10, № 3. С. 8–27. DOI: 10.26176/mosconsv.2019.38.3.001
4. Окунева Е. Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бенга Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 93–108. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108
5. Окунева Е. Г. *Sounds Like You* Бенга Сёренсена как феномен современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 62–76. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.062-076

Информация об авторе:

Е. Г. Окунева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции.

References

1. Krylova A. V. Paradoxes and Enigmas of Metamodern. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2, pp. 56–62. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2022_02_56
2. Lavrova S. V. The Structure of Feeling and Fourfold Object in Metamodern Music: Oscillations of the Invisible and Inaudible. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2, pp. 69–75. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69
3. Tsaregradskaya T. V. “Late Modernism” in the Music of the Late 20th and Early 21st Century: Some Observations. *Journal of Moscow Conservatory*. 2019. Vol. 10, No. 3, pp. 8–27. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2019.38.3.001
4. Okuneva E. G. New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 93–108. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108
5. Okuneva E. G. Bent Sørensen’s Sounds Like You as a Phenomenon of Contemporary Musical Theater. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 62–76. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.062-076

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 21.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 19.06.2023