



А. В. ТИТОВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

г. Петрозаводск, Россия

ORCID: 0000-0001-9475-5348, titovaan.94@gmail.com

«Ach Golgatha!» Карела Гуйвартса в аспекте синтеза сериализма, алеаторики и минимализма

Карел Гуйвартс – бельгийский композитор, чьё творчество оказало влияние на западноевропейскую сериальную и электронную музыку. Композиторские техники, которые он применял в разные периоды времени, всегда преследовали главную цель – воплотить идеи Абсолюта и Совершенства. В 1970–1980-е годы композитор сосредоточил внимание на алеаторике и минимализме. К лучшим сочинениям этих лет относятся пять «Литаний», написанных для разных инструментальных составов, и оперный проект «Aguarius» («Водолей»). В данной статье внимание уделяется пьесе «Ach Golgatha!» («Ах, Голгофа!»), которая была создана в 1975 году и оказалась одним из первых минималистских опытов Гуйвартса. Фактически весь материал сочинения основан на цитате – одноктоном сопровождении речитатива альта «Ach Golgatha» из «Страстей по Матфею» И. С. Баха, которая подвергается деконструкции. Сочинение предназначено для арфы, органа и ударных, партитура имеет графическое оформление.

На основе детального анализа музыкального материала, его высотной, ритмической, регистровой, тембровой структуры, автор приходит к выводам о том, что в данной пьесе органично синтезировались параметрическое мышление Гуйвартса, характерное для сериального периода его творчества и отличающееся аналитическим подходом, и новые тенденции, связанные с алеаторикой и минимализмом, которые определили переменчивую природу музыкального текста и комментирующий тип мышления.

Ключевые слова: музыка XX века, Карел Гуйвартс, «Ach Golgatha!», сериализм, алеаторика, минимализм, репетитивная техника.

Для цитирования / For citation: Титова А. В. «Ach Golgatha!» Карела Гуйвартса в аспекте синтеза сериализма, алеаторики и минимализма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 182–192. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.182-192.

ANASTASIA V. TITOVA

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

ORCID: 0000-0001-9475-5348, titovaan.94@gmail.com

“Ach Golgatha!” by Karel Goeyvaerts in the Aspect of Synthesis of Serialism, Aleatory Technique and Minimalism

Karel Goeyvaerts was a Belgian composer whose musical output exerted an influence on Western European serial and electronic music. the compositional techniques which he incorporated into his music at various periods of time always served his main goal – to manifest the ideas of the Absolute



and Perfection. During the 1970s and the 1980s the composer focused his attention on the aleatory technique and minimalism. His best compositions from those years include five “Litanies” written for various instrumental ensembles and the opera project “Aguarius”. The present article focuses its attention on the composition “Ach Golgatha!”, which was created in 1975 and turned out to be one of Goeuvaerts’ first minimalist works. Virtually the entire material of the composition is based on a single quotation – a one-measure accompaniment to the recitative “Ach Golgatha” sung by the alto voice in Johann Sebastian Bach’s “St. Matthew Passion” which is subjected to deconstruction. The composition is written for harp, organ and percussion, while the score is written by means of graphic notation.

On the basis of detailed analysis of the musical material, its pitch, rhythmical, registral and timbral structure, the author arrives at conclusions that this composition synthesized in an organic way Goeuvaerts’ parametrical thinking, characteristic for the serial period of his work and distinctive for its analytical approach, and new tendencies connected with the aleatory technique and minimalism, which determined the variable nature of the musical text and the commenting type of thinking.

Keywords: 20th century music, Karel Goeuvaerts, “Ach Golgatha!,” serialism, aleatory technique, minimalism, repetitive technique.

Бельгийский композитор Карел Гуйвартс (1923–1993) являлся одним из первооткрывателей сериальной и электронной музыки. К сожалению, долгое время он оставался в тени лидеров дармштадской школы – К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно и др. Первые значительные публикации о его вкладе в музыкальные разработки авангарда возникли в 1980–1990-е годы. Их авторами были преимущественно бельгийские исследователи Г. Саббе [10; 11] и М. Деларе [7; 8], а также австралийский музыковед Р. Тууп [12]. В отечественном музыкознании до XXI века композитор оставался практически неизвестной фигурой. Лишь в 2010-х годах появился ряд заметок и статей Л. Акопяна [1] и Е. Окуневой [2; 3; 4], раскрывающих основы сериальной техники Гуйвартса, его эстетические взгляды, взаимоотношения с К. Штокхаузенем.

Творческий путь композитора был отмечен взлётами и падениями. Период становления и открытия новых звуковых миров сменился тяжёлым творческим

кризисом, который, в свою очередь, привёл к духовному перерождению и новой жизни в музыке. Композитор, заявивший о себе в 1950-е годы как приверженец сериализма, в дальнейшем обратился к алеаторике и минимализму (1970–1980-е годы). Несмотря на кардинальное различие, эти техники в рамках эстетической концепции Гуйвартса были подчинены одной цели – воплотить идеи Абсолюта и Совершенства.

Самыми известными минималистскими сочинениями композитора считаются пять «Литаний», написанных для различных инструментальных составов, и оперный проект «Водолей», создававшийся в течение 10 лет (1983–1993). Эти работы в разной мере получили освещение в зарубежном музыкознании. В фокусе внимания данной статьи – малоизвестный опус Гуйвартса «Ach Golgatha!» («Ах, Голгофа!»), до сих пор не привлекавший внимания ни западных, ни отечественных исследователей. Его особенность заключается в использовании цитаты (что не характерно

для композитора), на материале которой подспудно выстраивается фактически вся пьеса. На основе анализа предпринимается попытка выявить специфические черты композиторского метода Гуйвартса 1970-х годов и показать их взаимосвязь с прежним сериальным мышлением.

Пьеса «Ach Golgatha!» была написана по заказу BRT¹ в 1975 году и представляла собой, по словам Гуйвартса, «объект в сосуде» [9, S. 113]. Основой сочинения послужил фрагмент сопровождения, заимствованный из речитатива альта «Ach Golgatha» знаменитых «Страстей по Матфею» Баха (пример № 1).

Пример № 1 И. С. Бах. Страсти по Матфею. № 69. Речитатив альта, такты 1–3

REQUITATIVO. CORO I.
 Oboe da caccia I.
 Oboe da caccia II.
 Alto.
 Violoncello.
 Organo e Continuo.
 Ach Gol-gal-tha, un-sel- ges-Gol-gatha!
 Der Herr der Herr- lichkeit muss

Речитатив расположен во втором разделе оратории, фактически в заключительной её части. Он раскрывает чувства человека, взорающего на сцену распятия Христа, его переживания и потрясение. Описывая данную сцену в исследовании о Бахе, А. Швейцер пишет: «Третья сцена: “И сидя стерегли его там... Также и разбойники, распятые с ним, поносили его”. Толпа, издевающаяся над Иисусом, разошлась; насмехавшиеся разбойники умолкли. Тишина у креста. Надвигаются сумерки. Час смерти приближается. Как всегда, Бах изображает конец похоронным звоном; он глухо звучит в речитативе-ариозо “Ach Golgatha, unsel’ges Golgatha”, предвещая смерть Иисуса» [6, с. 472].

В тексте речитатива также большое внимание уделено описанию места, ставшего последним пристанищем Иисуса Христа:

Голгофа, ах, Голгофа, место мук!
 Господь Всеславный здесь замучен будет насмерть,
 Всю мировую Благодать
 Здесь, как проклятье, пригвоздят.
 Создателя земли и неба
 Лишат и воздуха, и тверди.
 Невинность виноватой гибнет,
 Моя душа потрясена;
 Голгофа, ах, Голгофа, место мук!²

Речитатив тонально неустойчив. Ключевые знаки (три бемоля) указывают на *Es dur*, в котором написана последующая ария, однако здесь эта тональность не появляется. В начале и конце речитатива устойчив слышится *As dur*, выполняющий функцию субдоминанты в *Es dur*. Но это ощущение мимолётно, поскольку, например, в первом же такте добавление звука *ges* превращает казавшийся поначалу устойчивым аккорд в доминанту к *Des dur*. На протяжении номера возникают неоднократные отклонения в различные тональности – *b moll*, *es moll*, *Des dur*, *as moll*, *f moll*, *Es dur*. Бах сосредоточивает внимание на неустойчивых гармониях, широко применяя эллиптические обороты.

В качестве материала для своего произведения Гуйвартс использовал лишь первый такт речитатива. При этом он прибегнул к приёму деконструирования заданного фрагмента, разъяв его на отдельные звуки, созвучия, размещённые порознь. В течение долгого времени баховский фрагмент остаётся неопознаваемым для слуха, «словно движущийся силуэт за матовым стеклом» [9, S. 503]. И только в конце пьесы в партии арфы он появляется более или менее отчётливо (примеры № 2, № 3)³.

Сочинение предназначено для арфы, органа и ударных (мембранофонов, металлофонов и деревянных идиофонов). Желая подчеркнуть «призрачный облик» баховского мотива, композитор



намеренно использовал группу ударных с неопределённой высотой звучания.

Партитура имеет графическое оформление. Пространство страницы (примеры № 2; № 3) расчерчено на крупные клетки, вызывающие ассоциации с миллиметровой бумагой. Продолжительность всей пьесы измеряется в тактах-паттернах, пронумерованных с левой стороны. Все страницы содержат одинаковое их количество – по пять. Каждый такт-паттерн разбит на 4 сектора, соответствующих по своей сути метрическим долям. Длительность этих долей условно приравнивается к одной четверти, поскольку, согласно темповому обозначению композитора, четверть = 78. Пьеса опирается на репетитивную технику, поэтому после каждого такта Гуйвартс выставляет знак репризы. Повторять паттерн следует 4 раза, перед тем как вступит следующий. При этом предыдущий продолжает повторяться. Каждый музыкальный инструмент вводится по определённому алгоритму. Знак «+» означает добавление инструмента, а «-» – его выключение из общего звучания.

Пример № 2 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Начало

$\text{♩} = 78$

Пример № 3 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Завершение

Таким образом, партитурную страницу необходимо читать в двух направлениях: слева направо и сверху вниз. В конце каждой страницы композитор вводит дополнительную строку (за пределами тактовой нумерации), которая отражает материал и количество инструментов, оставшихся звучать в последнем такте. Это представляет несомненное удобство для музыкантов, так как звучание паттернов у них сохраняется подчас на довольно длительный период времени. В тактах же Гуйвартс фиксирует лишь подключение или выключение инструментов.

Композитор использует пропорциональную нотацию (флуктуационную, по терминологии Е. Дубинец). Точки соответствуют короткой атаке звука, отрезки обозначают его продолжительность. Чем длиннее отрезок, тем дольше длится звучание.

Инструментальный состав включает следующие инструменты: арфа, орган и 3 группы ударных (мембранофоны, металлофоны и ксилофоны). Материал инструментов с определённой высотой звучания (арфа и орган) записывается

на нотных станах. Каждая из трёх групп ударных должна состоять из 6 инструментов. Композитор при этом не конкретизирует, из каких именно. Предпочтение отдано тем, которые не имеют определённой высоты звучания.

Примерный выбор музыкальных инструментов может быть следующим:

– МЕМБРАФОНЫ – литавры, малый и большой барабаны, бубен, тамбурин, там-там или том-том;

– МЕТАЛЛОФОНЫ – тарелки, гонг, колокольчики, треугольник, хай-хет, бубенцы;

– ИДИОФОНЫ – деревянная коробочка, кастаньеты, трещотка, клавесин, гуиро, хлопушка или ложки.

Вариабельность тембрового состава (как и использование пропорциональной нотации) свидетельствует о воздействии на композиторское мышление алеаторики. Гуйвартс, однако, устанавливает условие выбора: инструменты должны отличаться по регистровому звучанию и образовывать своеобразную шкалу от низкой тесситуры (1) к высокой (6). В партитуре группы инструментов для наглядности обозначены разными геометрическими фигурами. Металлофонам соответствует треугольник, деревянным идиофонам – прямоугольник, мембранофонам – круг (пример № 2).

Для деконструкции Гуйвартс использовал только материал баховского сопровождения (исключительно первый такт речитатива). Композитор разбил его на одиночные звуки (однозвучия), двузвучия и трёхзвучия, которые появляются как по отдельности, так и в одновременности у инструментов с определённой высотой звучания (органа и арфы). Динамические оттенки и штрихи полностью отсутствуют. Гуйвартс оставляет данный аспект своего сочинения на усмотрение дирижёра. Этот момент ещё сильнее подчёр-

кивает вариабельность произведения и его алеаторную направленность.

Теперь подробнее остановимся на прекомпозиционном материале у органа и арфы. Материал, как уже отмечалось, выстраивается в трёх направлениях. Одиночные звуки представляют самую многочисленную группу (пример № 4). Из речитатива альта Гуйвартс использует следующие: *as*, *c*, *es*, *ges*, *des*, *b*. Их диапазон изменяется в пределах от As_1 до c^3 . В партитуре, однако, возникают и дополнительные звуки, которые отсутствуют в баховском сопровождении: *h*, *e*, *a*. Всего образуется 14 однозвучных элементов. Часть нот дублируется в разных регистрах. Например: $c-c^1-c^3$, As_1-as , $es-es^1$, ges^1-ges^2 . В то же время композитор использует и распространённый в серийной и сериальной музыке приём октавного закрепления тонов: звуки *e*, des^1 , a^2 , h^1 сохраняют своё регистровое положение на протяжении всей пьесы. Отметим, что закреплённые тоны – это преимущественно те звуки, которые отсутствуют в баховском сопровождении.

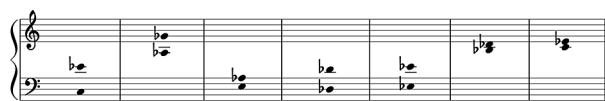
Пример № 4 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Однозвучия



Одновременные двузвучия представляют 7 разных сочетаний (пример № 5). Их иллюстрируют следующие интервалы: м. 10, м. 7, ум. 4, ч. 8, м. 3. Последние два интервала дублируются дважды от разных звуков. Во всех созвучиях (за исключением *e-as*) используются только звуки баховского сопровождения. А единственный уменьшённый интервал включает дополнительный звук *e*. Преимущественно группа состоит из бемольных звуков.



Пример № 5 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Двухзвучия



Одновременные трёхзвучия – самая малочисленная группа, которая содержит пять одновременных сочетаний (пример № 6). Комбинирование звуков складывается в определённую закономерность. Первые три варианта представляют собой соединение интервалов: б. 3 + б. 2 (4–2), б. 2 + м. 2 (2–1), б. 2 + ум. 4 (2–4). Крайние созвучия симметричны. Все три сочетания помещены в низкий регистр, содержат секунды, что способствует большей слитности звучания. Последующие два сочетания появляются в среднем регистре и складываются в мажорное трезвучие *as-c-es*. В целом заметна тенденция регистрового движения снизу вверх, от контроктавы к первой октаве, к гармонической ясности и консонантности, в которой всё отчётливее узнаётся баховское сопровождение.

Пример № 6 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Трёхзвучия



Отдельную группу прекомпозиционного материала составляют последовательности из двух и трёх элементов, в которых можно встретить разнообразную комбинацию одиночных звуков, двухзвучий и трёхзвучий. Двухэлементные группы основаны на четырёх видах соединений: однозвук+однозвук, трёхзвучие+двухзвучие, трёхзвучие+однозвук, двухзвучие+двухзвучие (пример № 7). Для них характерен преимущественно низкий регистр (диапазон от A_1 до es^1).

Пример № 7 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Последовательности из двух элементов



Трёхэлементные группы основаны либо на соединении однозвучков, либо на сочетании трёхзвучия с однозвучками. Их диапазон существенно шире – от C до c^3 (пример № 8).

Пример № 8 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Последовательности из трёх элементов



Самой крупной группой оказывается последовательность из шести элементов, которая появляется в конце произведения и оказывается фактически идентичной с первым тактом баховского сопровождения (пример № 9).

Пример № 9 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Последовательность из шести элементов



Показательно, что только здесь возникает мажорное трезвучие *as-c-es*.

Схожим образом организована и группа ударных инструментов без определённой высоты звучания. Гуйвартс использует однозвучия, двухзвучия, трёхзвучия и четырёхзвучия.

Однозвучия включаются в произведении 17 раз (см. Таблицу 1). Как упоминалось ранее, все ударные инструменты (металлофоны, мембранофоны и деревянные идиофоны) разделены по высоте зву-

чания цифрами от 1 до 6. Среди однозвучков полностью отсутствует звено с высотой 3. В значении 1 единожды проводится каждая из заявленных в составе групп. 2 возникает трижды: два раза у металлофонов и один у деревянных идиофонов. 4 присутствует дважды, и только у металлофонов. 5 возникает дважды: у металлофонов и деревянных идиофонов. Самая большая группа – 6. Она возникает семь раз. В ней деревянные идиофоны представлены трижды, а остальные группы – дважды.

Таблица 1. К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Однозвучки

Символ инструментов по партитуре	Наименование групп	Последовательность появления инструментов по тесситуре
△	металлофоны	1, 2, 2, 4, 4, 5, 6, 6
○	мембранофоны	1, 6, 6
□	деревянные идиофоны	1, 2, 5, 6, 6, 6

В сочинении существуют шесть разновидностей двузвучий (см. Таблицу 2). Три из них звучат одновременно, а три – последовательно. В каждом звене есть ударный инструмент с высотой 4. Также можно выделить пары, относящиеся к одной группе: металлофоны (4+3 – последовательно) и деревянные идиофоны (4+3 – одновременно, 4+2 – последовательно). Оставшиеся три двузвучия основаны на смешении разных ударных групп, но во всех из них присутствуют металлофоны. Дважды они представлены в значении 6, в паре с деревянным идиофоном и мембранофоном (6+4 – одновременно, 6+4 – последовательно). Один раз 4 вместе с деревянным идиофоном (4+2 – одновременно).

Таблица 2. К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Двузвучия

Символ инструментов по партитуре	Обозначение тесситур	Символ инструментов по партитуре	Обозначение тесситур
Единоновременные		Последовательные	
△ □	6 4	△ △	4+3
△ □	4 2	△ ○	6+4
□ □	4 3	□ □	4+2

Трёхзвучия и четырёхзвучия возникают по одному разу (см. Таблицу 3). Каждое из них проводится исключительно у одной группы ударных инструментов: деревянных идиофонов и мембранофонов. Трёхзвучие появляется последовательно у деревянных идиофонов в значениях 2+3+5. Четырёхзвучие образуется при соединении двух одновременно звучащих пар: 5+4 и 4+3.

Таблица 3. К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Трёхзвучие и четырёхзвучие

Символ инструментов по партитуре	Обозначение тесситур
○	2+3+5
□	5 4
	4 3

Музыкальная ткань пьесы уплотняется постепенно. Произведение начинается пуантилистично (однозвучками, двузвучиями, трёхзвучиями), весь звуковой материал разделён паузами. Затем фактура начинает уплотняться, расстояние между звуками сокращается, образуется тенденция к их объединению в двух- и трёхэлементные последовательности. Звуковой процесс можно описать, таким образом, как движение от отдельных точек к группам.



Особое внимание Гуйвартс уделяет регистровому развитию, которое, как показывает анализ, строго следует за баховской музыкой. Как уже упоминалось выше, всё сочинение вырастает из первого такта сопровождения речитатива альты. В этом фрагменте партия виолончели и органа *continuo* имеет чёткие графические контуры движения: «низ-верх-низ» (Λ). Отчасти партия гобоя *da caccia I* следует той же логике (пример № 1).

В своём сочинении Гуйвартс, по сути, сохраняет данный принцип. Так, у инструментов с точной высотой звучания (орган и арфа) музыка поначалу возникает в контроктаве и большой октаве. Постепенно добавляется средний регистр – первая октава. При подключении высоких звуков (вторая и третья октавы) низкий регистр выключается. Самая высокая точка всего сочинения достигается в паттерне 30, содержащем звук с третьей октавы. После этого осуществляется регистровый спад: звучание погружается в первую и малую октаву, а затем опускается ещё ниже, в глубины большой и контроктавы. Таким образом, регистровое развитие подчиняется определённому порядку: «низ-верх-низ». Интересно, что эта регистровая волна затем повторяется (так же, как в первом такте баховского речитатива, где она проводится дважды).

Кроме регистрового развития, Гуйвартс сосредоточивает внимание и на ритме. В сочинении композитор заимствует ритмическую формулу первого такта баховского сопровождения и преобразует её (пример № 10).

В паттернах 1–4 постепенно формируется ритм партии гобоев *da caccia*.

Пример № 10 И. С. Бах. Страсти по Матфею.
Ритм первого такта



При этом Гуйвартс использует метод аддиции: длительности ритмической формулы добавляются постепенно (как показано в примере № 11).

Пример № 11 К. Гуйвартс. Страсти по Матфею.
«Ach Golgatha!» Паттерны 1–44



Композитор, таким образом, вводит ноту за нотой, благодаря чему еле угадываемая цитата обретает более отчётливые контуры. В самой партитуре увидеть данный момент довольно трудно из-за отсутствия привычной записи ритма. В то же время при прослушивании схожесть сразу воспринимается, так как каждый паттерн повторяется несколько раз.

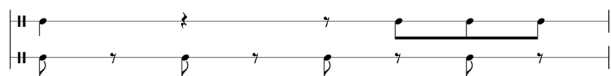
Далее аналогичным образом добавляется ритмическая формула из партии *continuo*. При наложении ритмов гобоев и *continuo* ритмическая структура баховского сопровождения воспроизводится почти полностью (пример № 12). Как только ритмический контур становится отчётливо опознаваемым, композитор вновь деконструирует его, прибегая к обратному принципу – приёму субтракции. В итоге ритм, который только стал угадываться, полностью исчезает.

Пример № 12. К. Гуйвартс. Страсти по Матфею.
«Ach Golgatha!» Паттерны 7–8



В дальнейшем подобный приём используется несколько раз. К концу сочинения заимствованная цитата единожды появляется почти в точном виде, где сохраняется первоначальный ритм и гармония (пример № 13).

Пример № 13 К. Гуйвартс. Страсти по Матфею.
«Ach Golgatha!» Паттерн 84



Итак, анализ опуса «Ach Golgatha!» показывает, что параметрическое мышление, сформированное в ранний период творчества, оставалось актуальным для Гуйвартса и в 1970-е годы. В произведении самостоятельное развитие получают параметры высотности, регистра и ритма. Показательно, что деконструирование готового музыкального материала происходит изначально на прекомпозиционном уровне. Таким образом, композитор в основе своей опирается на аналитическое видение музыкального материала, как это было свойственно сериализму. Конечно, Гуйвартс не использует каких-либо определённых числовых схем в организации пьесы. Он создаёт контрапункт параметров, каждый из которых подчиняется своей логике развития, обусловленной не абстрактным математическим принципом, но исключительно содержанием баховского фрагмента. Сочинение, по сути, вырастает целиком из одного такта баховского сопровождения, словно бы показывая «жизнь» этого отрывка под увеличительным стеклом. Так, высотность рассматривается композитором с позиции взаимодействия звуковых последовательностей баховского мотива; временная область фиксирует ритмическую канву используемой цитаты; регистр, в свою очередь, претворяет направление движения ($\uparrow\downarrow$). Параметры при этом развиваются как бы параллельно, не взаимодействуя друг с другом, поэтому баховский фрагмент опознаётся то на ритмическом, то на мелодическом (высотном) уровне, и лишь в самом конце пьесы осуществляется объединение

всех измерений, позволяющее на мгновение словно бы «материализовать», воплотить (*et incarnatus*) сам мотив.

Важным аспектом сочинения выступает числовая символика, что было характерно для раннего этапа творчества Гуйвартса⁵. Так, пространство пьесы сакрализуется преимущественно числами 3 и 4. Например, каждый паттерн в графическом отображении имеет четыре деления и повторяется четыре раза. Сочинение предназначено для трёх групп инструментов – щипковых, клавишных и ударных; ударные, в свою очередь, подразделяются на три группы. Для идентификации идиофонов в партитуре используется схематическое изображение квадрата, металлофоны обозначаются треугольником, мембранофоны – кругом. Числа 3 и 4, как и упомянутые геометрические фигуры, символизируют статическое совершенство, космическое равновесие, божественное триединство, бесконечность, иными словами, олицетворяют те понятия и категории, которые вписываются в концепцию Абсолюта, волновавшую Гуйвартса в сериальный период. Однако, в отличие от прежних сочинений, здесь статический процесс уступает место медитативному, магически-ритуальному.

Таким образом, метафизико-теологический взгляд на сочинение продолжает сохранять свои позиции в творчестве Гуйвартса в 1970-е годы, но что показательно – идея «чистоты» материала (в смысле использования материала, очищенного от любых следов прошлого) утрачивает значение и сменяется исторической рефлексией, тенденцией к комментирующему типу мышления, что весьма характерно для всей музыки (как западноевропейской, так и отечественной) этого времени в целом.

Пьеса «Ach Golgatha!» – один из важных этапов работы Гуйвартса с новыми



техниками, которые раскроются во всей своей полноте в сочинениях 1980-х годов. Выступая средоточием прошлого и настоящего, синтезируя сериально-параметрическую, алеаторную и минималистскую концепции, она определит векторы будущих направлений развития в творчестве композитора.

PRIMECHANIYA

¹ BRT (Belgische Radio- en Televisieomroep) – Фонд бельгийского радио и телевизионного вещания.

² Перевод Михаила Сапонова [5].

³ Партитура сочинения предоставлена нидерландским издательством «Donemus».

⁴ В этом и последующем примерах ритм приведён к традиционному типу записи. В качестве условной счётной единицы выбрана четвертная длительность, поскольку темп $M=78$.

⁵ Упоминание о числовой символике в сериальных пьесах Гуйвартса встречается в работах Е. Г. Окуновой. См.: [2, с. 143].

LITERATURA

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Окунова Е. Г. Идея Абсолюта в эстетических взглядах и музыке Карела Гуйвартса // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 138–145.
3. Окунова Е. Г. Сериальная музыка во власти Абсолюта: о письмах К. Гуйвартса к К. Штокхаузену // Opera musicologica. 2016. № 2. С. 5–27.
4. Окунова Е. Г. Соната для двух фортепиано К. Гуйвартса и «Kreuzspiel» К. Штокхаузена: на перекрестке структурных идей // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 10–16.
5. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. Х. А. Стрекаловской, Я. С. Друскина; ред. Н. М. Енукидзе. М.: Классика-XXI, 2016. 816 с.
7. Delaere M. The Projection in Time and Space of a Basic Idea Generating Structure. The Music of Karel Goeyvaerts // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1994. Vol. 48, pp. 11–14.
8. Delaere M. Karel Goeyvaerts: A Belgian Pioneer of Serial, Electronic and Minimal Music // Tempo. 1996. No. 195, pp. 2–5.
9. Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
10. Sabbe H. Goeyvaerts and the Beginnings of «Punctual» Serialism and Electronic Music // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1994. Vol. 48, pp. 55–94.
11. Sabbe H. A Paradigm of «Absolute Music»: Goeyvaerts's N°4 as Numerus Sonorus // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. Vol. 59, pp. 243–251.
12. Toop, R. Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez // Perspectives of New Music. 1974. Vol. 13. No. 1 (Fall–Winter), pp. 141–169.

Об авторе:

Титова Анастасия Васильевна, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9475-5348**, titovaan.94@gmail.com

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: An Encyclopedic Dictionary] Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Okuneva E. G. Ideya Absolyuta v esteticheskikh vzglyadakh i muzyke Karela Guyvartsa [The Idea of the Absolute in the Aesthetic Views and Music of Karel Goeyvaerts]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Journal of Musical Science]. 2018. No. 3, pp. 138–145.
3. Okuneva E. G. Serial'naya muzyka vo vlasti Absolyuta: o pis'makh K. Guyvartsa k K. Shtokkhauzenu [Serial Music in the Power of the Absolute: The Letters of Karel Goeyvaerts to Karlheinz Stockhausen]. *Opera musicologica*. 2016. No. 2, pp. 5–27.
4. Okuneva E. G. Sonata dlya dvukh fortepiano K. Guyvartsa i «Kreuzspiel» K. Shtokkhauzena: na perekrestke strukturnykh idey [Sonata for Two Pianos by Karel Goeyvaerts and “Kreuzspiel” by Karlheinz Stockhausen: At an Intersection of Structural Ideas]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2016. No. 1, pp. 10–16.
5. Saponov M. A. *Shedevry Bakha po-russki. Strasti, oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal'nye dramy* [Masterpieces of Bach in Russian. Passions, Oratorios, Masses, Motets, Cantatas, Musical Dramas]. Moscow: Klassika-XXI, 2009. 284 p.
6. Shveytser A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Translation by Kh. A. Strekalovskaya, Ya. S. Druskin; Edited by N. M. Enukidze. Moscow: Klassika-XXI, 2016. 816 p.
7. Delaere M. The Projection in Time and Space of a Basic Idea Generating Structure. The Music of Karel Goeyvaerts. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1994. Vol. 48, pp. 11–14.
8. Delaere M. Karel Goeyvaerts: A Belgian Pioneer of Serial, Electronic and Minimal Music. *Tempo*. 1996. No. 195, pp. 2–5.
9. Goeyvaerts K. *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche*. Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
10. Sabbe H. Goeyvaerts and the Beginnings of «Punctual» Serialism and Electronic Music. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1994. Vol. 48, pp. 55–94.
11. Sabbe H. A Paradigm of «Absolute Music»: Goeyvaerts's N°4 as Numerus Sonorus. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 2005. Vol. 59, pp. 243–251.
12. Toop R. Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music*. 1974. Vol. 13, No. 1 (Fall–Winter), pp. 141–169.

About the author:

Anastasia V. Titova, Post-Graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9475-5348**, titovaan.94@gmail.com