



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бенга 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 центре внимания статьи – творчество современного датского композитора Бенга Сёренсена, удостоенного в 2018 году престижной музыкальной премии Гравемайера. Автор раскрывает источники композиторского вдохновения, особенности образной системы, художественные идеи, питающие сочинения, выявляет характерные приёмы, определяющие выразительный топос его музыки (обилие глассандо, звуковых репетиций, использование филировки звука, особых исполнительских техник и проч.). Отдельное внимание уделяется двум сочинениям Сёренсена – тройному концерту *L'isola della città* (2015), во второй части которого переосмысливается конструкция финала Фортепианной сонаты op. 110 Бетховена, и концерту для аккордеона и струнных *It is pain flowing down slowly on a white wall* (2010), где осуществляется ревизия идеи ухода музыкантов, как в «Прощальной симфонии» Гайдна. На основе их анализа показаны особенности взаимоотношения композитора с прошлым и традицией. Выявляется комплекс специфических черт, присущих творческому методу Сёренсена: программный характер музыки; поэтика тишины; эстетизация процессов распада; специфическая образная система, фокусирующаяся на «ускользающем» или «отсутствующем»; сочетание тональности и атональности, тоновых и шумовых элементов; выстраивание диалога с предшественниками посредством стилистических аллюзий и переосмысления их архитектурных конструкций. В заключении подчёркивается связь музыкального мышления Сёренсена с романтической эстетикой.

Ключевые слова: Бенг Сёренсен, датская музыка, новый романтизм, поэтика тишины, эстетика распада, *L'isola della città*, *It is pain flowing down slowly on a white wall*

Для цитирования: 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

Art of Contemporary Music

Original article

New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen

Ekaterina G. Okuneva

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

Abstract. At the center of the article's attention lies the music of contemporary Danish composer Bent Sørensen, who was awarded the prestigious Gravemeyer Awards in 2018. The author reveals the sources of compositional inspiration, the peculiarities of the figurative system, and the artistic ideas sustaining the musical compositions demonstrate the characteristic techniques which determine the descriptive topos of his music (an abundance of glissandi, sound repetitions, use of tapering of sound, special performance techniques, etc.). Special attention is given to two of Sørensen's compositions – the triple concerto *L'isola della città* (2015), the second movement of which reevaluates the finale of Beethoven's Piano Sonata opus 110, and the concerto for accordion and string instruments *It is pain flowing down slowly on a white wall* (2010), which contains a revised version of the idea of the musicians departing from the stage, similar to Haydn's "Farewell Symphony." On the basis of their analysis the particularities of the composer's interaction with the past and with tradition are shown. A complex of specific features intrinsic to Sørensen's artistic method is revealed: the programmatic character of the music; the poetics of silence; the aestheticization of the processes of decay; the specific figurative system focusing itself on "the evanescent" or "the absent"; the combination of tonality and atonality, sound and noise elements; the allocation of dialogue with the composer's predecessors by means of stylistic allusions and the reevaluation of their architectonic constructions. In conclusion, emphasis is made of the connection between Sørensen's musical thought and romantic aesthetics.

Keywords: Bent Sørensen, Danish music, new romanticism, poetics of silence, aesthetics of decay, *L'isola della città*, *It is pain flowing down slowly on a white wall*

For citation: Okuneva E. G. New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 93–108. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

Датская академическая музыка переживает сегодня период необычайного подъёма. Об этом свидетельствует в первую очередь интенсивное развитие композиторской школы, своеобразие и индивидуальный облик которой определяют такие авторы, как Пер Нёргорд (Per Nørgård, p. 1932), Иб Нёр-

хольм (Ib Nørholm, 1931–2019), Пелле Гудмунсен-Холмгрин (Pelle Gudmundsen-Holmgreen, 1932–2016), Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen, p. 1952), Бент Сёренсен (Bent Sørensen, p. 1958), Симон Стин-Андерсен (Simon Steen-Andersen, p. 1976).

Музыкальная культура Дании в новом тысячелетии всё чаще привлекает к себе



внимание мировой общественности. Так, за последние пять лет сразу несколько датских музыкантов удостоились престижных музыкальных премий, присуждаемых за выдающиеся достижения в области сочинения и большой вклад в развитие музыки: премией Эрнста фон Сименса¹ в 2016 году был награждён Пер Нёргор; в том же году премию Гравемайера² получил Ханс Абрахамсен, а в 2018 году она досталась Бенту Сёренсену. Имена датских композиторов неизменно фигурируют на первых строчках различных влиятельных музыкальных рейтингов (например, опросы *Classic Voice*³ или *The Guardian*⁴), их сочинения звучат на ведущих концертных площадках Европы и Америки, а самих композиторов нередко приглашают преподавать в крупнейшие музыкальные вузы.

Для того чтобы понять феномен «чуда» датской музыки, необходимо пристально изучить её особенности, социальный и художественный контекст возникновения и бытования, что, несомненно, является делом масштабного исследования. В отечественном музыкознании последнего времени такие попытки предпринимаются. Правда, интерес исследователей сконцентрирован преимущественно на датской культуре XIX века. Большой вклад в изучение этого феномена внесли работы Д. В. Белянского [1; 2]⁵. Датская же музыка XX и XXI веков, за редким исключением (см., например, статью, посвящённую вокальному циклу Абрахамсена *Let me tell you* [3]), продолжает оставаться на периферии внимания музыковедов. С целью частично ликвидировать образовавшуюся лауну в данной статье осуществляется обзор творчества ведущего представителя современного музыкального искусства Дании – Бенга Сёренсена.

На сегодняшний день композитора с полным правом можно назвать наиболее успешным и востребованным датским музыкантом. Он сотрудничает со многими известными музыкальными коллективами (квартет Ардитти, трио *Con brio* и др.) и выдающимися исполнителями (тромбонист Кристиан Линдберг, аккордеонист Фроде Халтли и др.), нередко посвящая им свои сочинения, является лауреатом авторитетных музыкальных премий⁶.

Около двадцати лет Сёренсен преподаёт композицию в Королевской датской консерватории в Копенгагене. С 2008 года он занимает должность приглашённого профессора в Королевской академии музыки в Лондоне, а с 2014 возглавляет Общество датских композиторов.

Музыка окружала его с самого детства, хотя на профессиональной стезе он определился не сразу. Бент Сёренсен родился 18 июля 1958 года в небольшом датском городке Боруп, расположенном недалеко от Копенгагена, в семье школьного учителя. Его отец был музыкантом-любителем, который по выходным дням музицировал на скрипке, слушал концерты по радио и записывал их на домашний ленточный магнитофон. Сёренсен вспоминал, что музыкально-эстетической средой, в которой он воспитывался, была именно скрипичная музыка – концерты Вивальди, Моцарта, Бетховена, Чайковского и Брамса.

Отец мечтал, чтобы сын научился играть на скрипке или фортепиано, однако мальчик не выказал должного усердия и терпения. На самом деле его больше интересовало создание самой музыки. Ещё будучи ребёнком, он начал сочинять струнные квартеты.

Поскольку на исполнительском поприще Сёренсен себя проявить не смог, было решено, что он пойдёт по стопам

отца и станет учителем датского языка. Однако музыка неудержимо влекла его. Через два года Сёренсен бросил обучение в Орхусе и переехал в Копенгаген с твёрдым намерением поступить в консерваторию. С 1983 по 1987 год он изучал композицию под руководством Иба Нёрхольма⁷ в Королевской датской консерватории, а затем в 1987–1991 годах продолжил обучение у Пера Нёргора⁸ в Королевской консерватории в Орхусе.

Международную известность композитору принёс концерт для скрипки с оркестром *Sterbende Gärten* («Умирающие сады»), созданный в 1992–1993 годах по заказу Орхусского симфонического оркестра. По словам Сёренсена, идея написать музыку пришла к нему в серый дождливый весенний день во время прогулки по заросшему саду. Красота дикой природы произвела на него неизгладимое впечатление. «Дом и сад давно были заброшены, – вспоминал композитор. – Сквозь густую поросль и кустарник я угадал очертания формы, которая когда-то определяла этот образец изысканной садовой культуры. Встреча с заросшим садом привела меня в то же настроение, которое может охватить вас, когда вы смотрите на пожелтевшие фотографии незнакомых, давно умерших людей»⁹.

Композитору припомнилась тогда строка из стихотворения Германа Гессе со словосочетанием *Sterbende Gärten*. В программных заметках он не уточнил названия стиха, сославшись на плохое знание немецкого языка. Вероятнее всего, речь идет о *September*¹⁰, содержащем строки *Sommer lächelt erstaunt und matt / In den sterbenden Gartentraum* («Лето улыбается изумлённо и тускло / в умирающего сада мечте»). Другим источником вдохновения для композитора стали старые фрески в соборах Рима и Флоренции. Искусно

созданные, они постепенно приходили в упадок: их краски тускнели, покрывались свечной копотью, на штукатурке появлялись трещины. Заросший сад и старые фрески стали олицетворением всевластности времени, они были наглядным свидетельством того, как неумолимая природа постепенно поглощает искусство и культуру, отвоёвывая то, что принадлежало ей изначально. Композитор, впрочем, ни в коем случае не трактовал упадок как нечто негативное и отрицательное, напротив, он видел в разрушении определённую красоту и очарование, заставлявшие задуматься о необычном переплетении прошлого и настоящего.

Идея распада и разложения стала центральной во многих его сочинениях 1980–1990-х годов, таких как *The Songs of the Decaying Garden* («Песни опустевшего сада», 1986) для кларнета соло, *Funeral Procession* («Похоронная процессия», 1989), *Shadowland* («Страна теней», 1989), *The Deserted Churchyards* («Заброшенные погосты», 1990) для инструментального ансамбля. Соединившись с темой времени и ностальгии по ушедшему прошлому, она во многом определила и тематику пьес нового тысячелетия.

Фактически вся инструментальная музыка Сёренсена программна. Сочинения при этом инспирированы различными внемusикальными источниками. Композитора довольно часто вдохновляет литература, в первую очередь поэзия. Так, название пьесы *Looking on Darkness* («Вглядываясь в темноту», 2000), которая была посвящена аккордеонисту Фроде Халтли, заимствовано из строки 27-го сонета Шекспира. В стихотворении мотив паломнического странствия переплетается с горечью от разлуки с возлюбленной. Подобно шекспировскому сонету, в котором незримо присутствует образ



могущественного Времени, связанный с мотивами памяти и прошлого, музыка Сёренсена словно балансирует на грани двух миров – настоящего, конкретная сущность которого отражается в стуке клавиш аккордеона, и воображаемого – едва уловимого, поэтически-печального, наполняющего скорбью по навсегда потерянному.

Четвёртый струнный квартет *Schreie und Melancholie* (1994)¹¹ был вдохновлён образами поэзии Георга Тракля, для которой, что отмечают отечественные литературоведы и переводчики, характерно воспевание «мрака, гниения и распада», а также неврастеничность и богемный надлом¹². Первоначально Сёренсен планировал написать на стихи австрийского поэта хоровую сюиту, но замысел так и не был реализован. Настроения поэзии Тракля, по словам композитора, преследовали его в дальнейшем, при сочинении квартета. В насыщенных цветовыми эпитетами стихах Тракля нередко повторялись одни и те же слова. Ключевыми для Сёренсена стали «крик» и «меланхолия», которые и были объединены им в заголовке сочинения. Основанная на микротоновых скольжениях и нисходящих глиссандо музыка, кажется, довольно точно отразила мир болезненных образов лирики Тракля.

Источником вдохновения для Сёренсена нередко выступает живопись. Например, пьеса для альта «Леди Шалот» (1987), преобразованная в 1993 году в струнный квартет, возникла под впечатлением от известной картины английского художника-прерафаэлиты Джона Уильяма Уотерхауса с тем же названием (1888)¹³, которую Сёренсен увидел в галерее Тейт в Лондоне.

Связь с живописью обнаруживается и в цикле Шесть интермеццо для двух фортепиано (2018). Четыре пьесы имеют подзаголовки, соответствующие кар-

тинам современных датских художников – Анет Фленсбург *Light and Infinite* («Свет и бесконечность», интермеццо № 1), Бьорна Поульсена *Going Wild* («Безумие», интермеццо № 3), Йеспера Кристиансена *Touchstone* («Пробный камень», интермеццо № 4) и Майи Лизы Энгельхардт *Roses in Landscape* («Розы в пейзаже», интермеццо № 6).

В некоторых случаях творческий импульс Сёренсен получает из воспоминаний или из собственных снов. Так, основу оркестровой пьесы *Evening Land* («Вечерняя земля», 2017) определили два образа: детское воспоминание о вечернем закате над полями на острове Зеландия и сияющий огнями ночной Нью-Йорк, которым композитор любовался с верхнего этажа небоскрёба. Разделённые полувековым интервалом видения слились в одной композиции, соединив тишину и мягкость сельских сумерек с блеском и сиянием шумного города.

Идея оркестровой пьесы *Exit Music* («Исчезновение музыки», 2007)¹⁴ родилась под впечатлением от сна. В программных заметках Сёренсен описывал, будто он стоял на холме в дверном проёме, а перед ним расстился пейзаж. На фоне природного ландшафта он вдруг отчётливо различил, как исчезает его музыка. Он начал её искать, пытался припомнить, записать. В основу пьесы композитор положил колыбельную песню, которая то исчезала, то вновь появлялась в ином тембровом освещении, то заглушалась беспокойными ритмическими фигурами всего оркестра, пытавшимся, по выражению Сёренсена, как бы «вытолкнуть её в дверной проём».

Несмотря на внешние источники вдохновения, композитор убеждён, что в действительности они лишь резонируют с тем, что находится глубоко внутри

него самого. Картины, книги, воспоминания, люди, события – всё это получает отклик только тогда, когда затрагивает «что-то, живущее внутри» и напоминающее о чём-то¹⁵.

Этот настрой определяет и его занятия в классе композиции в Королевской Датской консерватории. Студенты отзываются о Сёренсене как о «гениальном мотиваторе», умело поддерживающем творческий процесс и рекомендуящем прислушиваться к любым импульсам, резонирующим с внутренним состоянием¹⁶. Одному из учащихся, не знающему, как приступить к сочинению хоровой музыки, он дал два совета: прочитать роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» и переписать от руки какую-нибудь хоровую пьесу Окегема. В первом случае нескончаемые длины ноты книги произвольно вызовут желание отвлечься, во втором – процесс переписывания чужой музыки заставит задуматься над своей собственной¹⁷.

В названиях сочинений Сёренсен довольно часто аккумулирует особый замысел или идею, влияющие на композиторскую технику или формообразование. Так, пьеса для камерного оркестра *Minnewater* («Воды любви», 1988), представляющая образец неоимпрессионистской звукописи, имеет подзаголовок «Тысяча канонов». В предисловии к партитуре Сёренсен отмечает, что это указание является определяющим для понимания техники сочинения. Музыкальная ткань пьесы складывается из множества имитирующих голосов, едва различимых в звуковом потоке. Микрополифоническая текстура организуется подчас довольно строго, что демонстрирует следующий фрагмент партитуры, в котором возникает звуковысотный канон между гобоем и трубой (см. пример № 1).

Пример № 1

Б. Сёренсен. *Minnewater*,
такты 148–151, фрагмент партитуры

Example No. 1

Bent Sørensen. *Minnewater*,
mm. 148–151, score fragment

The image shows a musical score fragment for two staves: Oboe (Ob.) and Trumpet (Tr.). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings. The Oboe part starts with a very soft *pppp* dynamic, while the Trumpet part has a variety of dynamics including *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The notation includes many slurs and accents, creating a sense of movement and texture.

Композитор сравнивает имитирующие слои и элементы с наплывающими волнами, похожими друг на друга. Нисходящие пассажи, бурлящие трели, основанные на раскачивании, повторяющиеся мелодико-ритмические фигуры, пуантилистические россыпи – все эти средства направлены на создание главного образа – многоликой водной поверхности, то гладкой и безмятежной, то зыбкой и беспоконной, искрящейся мириадами брызг.

Образы прошлого – неотъемлемая часть музыки Сёренсена. Но образы эти едва уловимые, создающие эффект *прескевио* – припоминания чего-то хорошо знакомого, но ускользающего при попытке материального обозначения: непостоянство памяти, в которой стёрлась знаковая форма, но сохранилось значение. Не случайно норвежский композитор Арне Нордхейм нашёл для музыки Сёренсена парадоксальную, но весьма точную формулировку: «Это напоминает мне о том, чего я никогда не слышал!»¹⁸.

Не менее точно уловил её сущность и другой композитор, Карл Оге Расмуссен, когда сравнил с картиной Рене Магритта «Вероломство образов» (1928–1929). На холсте художника-сюрреалиста изображена курительная трубка, прорисованная с фотографической точностью, а под ней каллиграфическим шрифтом написано: «Это не трубка». Подобно Магритту, Сёренсен отделяет предметы и образы, их воплощающие. В его музыке слышимое (как видимое у Магритта)



не является тем, чем кажется. Она всё время балансирует на грани знакомого и незнакомого. «Эта музыка, – замечает Расмуссен, – часто пронизана воспоминаниями прожитой жизни и старыми мечтами, неизбежностью всего преходящего и неотвратимостью расставания. Это мерцающий, сверкающий мир, в котором, кажется, всё может исчезнуть при малейшем прикосновении. Как только что-то становится ясным и узнаваемым, как только мы думаем, что начинаем что-то улавливать, оно тут же растворяется, затемняется или исчезает...»¹⁹.

Сам Сёренсен сравнивал эффект восприятия своей музыки с изобразительной манерой Жоржа Сёра. Как известно, французский художник был основателем пуантилизма в живописи. Его стиль письма базировался на отдельных точечных мазках, в связи с чем картины невозможно было разглядывать вблизи, изображение выявлялось на полотне только издали. Так и в музыке Сёренсена, её очертания различимы словно на расстоянии.

Какими средствами создаются «тихие размытые контуры, звучащие так, будто слышны сквозь падающий дождь или запотевшие стекла»²⁰? Что определяет неповторимый стиль Сёренсена, помимо отмеченной выше тяги к программности и специфической образности?

Музыке композитора действительно присуща особая, неповторимая звуковая аура. Она узнаваема благодаря характерным приёмам, которые можно считать фирменным знаком и выразительным топором стиля Сёренсена. К ним относятся:

1) четвертитоновые скольжения (глиссандо), зачастую используемые в пределах узкого диапазона (секунды или терции); применяются как в мелодической линии (пример № 2a), так и в фоновой фигурации (пример № 2b);

Пример № 2a *Dancers and Disapperance*, такт 1–4
Example No. 2a *Dancers and Disapperance*, mm. 1–4



Пример № 2b *Tunnels de lumière*, т. 32–34, фрагмент партитуры
Example No. 2b *Tunnels de lumière*, mm. 32–34, score fragment



2) многократные репетиции звуков в различных голосах музыкальной фактуры (пример № 3);

Пример № 3 *Behind a backyard*, IV часть, такты 25–26
Example No. 3 *Behind a backyard*, part IV, mm. 25–26



3) приём филировки звука, характерный для вокальной музыки и известный как *messa di voce*, но применяемый Сёренсеном в условиях музыки инстру-

ментальной; основан на постепенном нарастании и ослаблении силы звука (пример № 4);

Пример № 4 *It is pain flowing down slowly on a white wall*, такты 28–29
 Example No. 4 *It is pain flowing down slowly on a white wall*, mm. 28–29

3) сочетание тональности и атональности; появление островков тональности, размываемой микрохроматикой;

4) обильное использование тишайших нюансов (*ppp* и *pppp*) и частое применение сурдин (пример № 5);

Пример № 5 *The bells of Vineta* для тромбона соло, такты 1–4
 Example No. 5 *The bells of Vineta for trombone solo*, mm. 1–4

5) особые исполнительские приёмы, создающие шумовой эффект: например, давление смычка на струну, образующее скрип (*bow noise*), использование волчьего тона (*ton-wolf*) у струнных, трение рукой о мех аккордеона и т. п.; все эти шумовые техники, как правило, накладываются на тоновые, приводя к впечатлению «разрыва» тонкой и хрупкой музыкальной ткани.

Отдельно необходимо охарактеризовать метод работы Сёренсена с «чужим» материалом, отсылками к музыке прошлого. Последние становятся важнейшим элементом его художественного высказывания. Стоит подчеркнуть, что композитор, как правило, не прибегает к цитатам, предпочитая создавать намёки и аллюзии.

Одно из самых известных сочинений Сёренсена – тройной концерт *L'isola della città* («Остров в городе»), написанный в 2015 году по заказу Симфонического оркестра Датского радио для Фестиваля камерной музыки в Тронхейме. Редкий по своему ансамблевому составу концерт явно апеллирует к Тройному концерту Бетховена (1803) и ориентирован на классический парный состав оркестра. Сочинение состоит из пяти частей, идущих без перерыва: нечётные, по словам Сёренсена, выполняют функцию прелюдии, интермеццо и заключения, чётные – более масштабны по замыслу. Циклическое единство обуславливается не только приёмом *attacca*, но также тематическими связями: тема, открывающая I часть, появится во II и V, при этом III и IV части также объединены общим материалом.

Основную художественную идею сочинения отражает программный заголовок. Ансамбль солистов, по замыслу композитора, олицетворяет остров посреди города-оркестра. Драматургическая концепция вращается вокруг стремления трио (острова) вырваться из тени оркестра (города).

Образы острова и города следует воспринимать как весьма многозначные метафоры. С одной стороны, они репрезентируют такие оппозиции, как тишина – шум, одиночество – общество, олицетворяя желание вырваться из повседневного хаоса будничной жиз-



ни с её бешеным ритмом, стремление к покою, самоуглублению и созерцанию-размышлению, требующим творческого уединения. С другой стороны, противопоставление острова и города выступает своеобразным воплощением борьбы природы и цивилизации, а следовательно, стихийного и упорядоченного, свободного и ограниченного. Ещё один метафорический уровень представляют взаимоотношения прошлого и настоящего и пересмотр традиции.

К слову, тени прошлого в концерте столь же призрачны, как и в других сочинениях Сёренсена. Однако важно, что диалог с предшественниками композитор выстраивает не только на основе стилистических аллюзий, но и благодаря обращению к специфической архитектурной конструкции. Речь в данном случае идёт о II части, которая открывается фугой, исполняемой солирующим фортепиано. В её контурах угадываются явные аллюзии на фугу из финала Фортепианной сонаты ор. 110 Бетховена. Начальная квартовая интонация темы, поступенный нисходящий ход в её завершении, мерность развёртывания обеспечивают общность с бетховенской темой. В то же время имеются и отличия. Мажорной теме Сёренсен противопоставляет минор, доминантовому ответу – субдоминантовый, скорому темпу (*Allegro, ma non troppo* у Бетховена) – умеренный (*Andante, ma non troppo* у Сёренсена).

Напомним, что бетховенская фуга из Сонаты ор. 110 принадлежит к виду «рассредоточенных» фуг. Уникальность её конструктивного решения обусловлена двухчастным строением. Фуга у Бетховена появляется дважды, и каждому из её разделов предшествует медленное *Arioso dolente*. По сути, финал демонстрирует новый тип формы, в которой

барочная пара прелюдия-фуга сливается в единое целое.

Для понимания того, каким образом Сёренсен выстраивает диалог в своём концерте, коротко обозначим основные особенности развёртывания бетховенской фуги²¹. Её I часть включает экспозицию с тремя проведениями темы (T–D–T), контрэкспозицию²² (с обратным тональным соотношением D–T–D) и свободную часть, в которой умеренное тональное развитие компенсируется динамическим напряжением и усиливающимся контрапунктическим развитием (неоднократное появление стретт). Ожидаемое заключительное проведение темы в основной тональности прерывается энгармонической модуляцией в *g moll* и вторжением *Arioso dolente*²³.

II часть фуги начинается в *G dur* с инверсионного изложения темы. Композиторская ремарка *L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*, с одной стороны, подтверждает продолжающееся развитие предыдущего материала фуги, а с другой – на семантическом уровне подчёркивает торжество воли и духа, заключённое в императивных квартовых интонациях темы. Тема в инверсии проводится трижды (*G dur; D dur; G dur*), после чего возвращается к исходному (прямому) виду, но звучит в увеличении и помещается в минор (*g moll, c moll*). Заключительная цепьведений в основной и доминантовой тональностях соответствует кодовому разделу²⁴.

Сёренсен выстраивает композицию второй части концерта, апеллируя к бетховенской форме. Он начинает с четырёхголосной фуги, в которой всё осуществляется «не нормативно». Очерчивая тонику *Es dur*, тема модулирует в *c moll*. Экспозиция основывается на тонико-субдоминантовом ответе

(пример № 6). Четырёхголосная фактура по существу является мнимой. Так, проведение темы в басу дублируется в октаву альтовым голосом, а само количество голосов в музыкальной ткани оказывается переменным. Завершение темы уже на стадии экспозиции подвергается изменению, у струнных же тема появляется в новом ритме. Всё это свидетельствует о том, что с самого начала в музыку словно бы проникает коррозия.

Пример № 6 *L'isola della città*, II часть, такты 1–11
 Example No. 6 *L'isola della città*, Part II, mm. 1–11



Фуга прерывается новым разделом. Его начало обозначено трезвучием *g moll*, неоднократно повторяемым у фортепиано. Это та самая тональность, с которой вторгалось *Arioso dolente* у Бетховена. Однако у Сёренсена данный раздел (литеры А и В) выполняет лишь функцию связующего построения. Здесь композитор в партии струнных довольно наглядно демонстрирует, как из интонаций темы фуги прорастают новые, составляющие основу дальнейшего материала.

Раздел, обозначенный *Arioso dolente*, начинается с литеры С (с такта 73). Его музыкальный материал, репрезентируемый сольными скрипкой и виолончелью, представляет аллюзию на бетховенское *Arioso dolente*, ибо основан на тех же постепенно нисходящих, «никнущих» интонациях (пример № 7). Однако на этом сходство и заканчивается. Логика дальнейшего композиционного развёртывания следует идее города, поглощающего своими тенями всё.

Пример № 7 *L'isola della città*, II часть, такты 73–76
 Example No. 7 *L'isola della città*, Part II, mm. 73–76



Оркестр постепенно отвоёвывает у солистов звуковое пространство и заглушает их. Музыкальная ткань насыщается повторяющимися триольными фигурами (интервалами и аккордами), текстура которых напоминает о триольном аккомпанементе *Arioso dolente* Бетховена. Резкие контрасты динамики внутри этих фигур, впрочем, во многом нивелируют данную ассоциацию. И всё же приём, который применяет Сёренсен, в какой-то мере соответствует методу деконструкции.

С литеры F вновь появляется фуга, излагаемая у фортепиано (с такта 118). Как и у Бетховена, тема звучит в обращении и проводится по всем голосам (пример № 8). После этого она в основном виде (но не в увеличении) звучит сперва у солирующей виолончели, затем у солирующей скрипки и, наконец, переходит к струнным.

Пример № 8 *L'isola della città*, II часть, такты 125–133
 Example No. 8 *L'isola della città*, Part II, mm. 125–133



В отличие от Бетховена, никакого жизнеутверждающего финала не следует. Вторгается новый раздел, ещё более беспокойный и тревожный, чем *Arioso dolente*. Мелодической изменчивости и



подвижности солистов, материал которых организуется строго канонически, противопоставляются неумолимые формулы повторяющихся звуков и глиссандирующих секунд оркестра. Ансамбль солистов словно бы не в силах им противостоять и перенимает их текстуру. В общем потоке тонет и незаметно проходит тема, которая открывала первую часть концерта. В заключительном эпизоде в скользящих глиссандо солистов едва угадываются отдельные интонации *Arioso dolente*.

Таким образом, апеллируя к финалу бетховенской Сонаты op. 110, Сёренсен одновременно словно бы выворачивает его форму наизнанку. По сути, он предлагает инверсию бетховенской конструкции. У Бетховена в диалектическом противопоставлении ариозо и фуги последняя утверждалась, воплощая типичную героическую борьбу с её движением «от мрака – к свету». Сёренсен меняет не только последовательность разделов местами, ставя фугу на нечётные позиции, но и их масштаб: «свободно» организованные разделы занимают большую протяжённость, чем упорядоченная фуга.

Инверсионная форма демонстрирует, таким образом, различие композиторских концепций. В диалоге с Бетховеном Сёренсен утверждает свою эстетическую позицию. Если Бетховен возвеличивает силу человеческого духа и его устремлений, то Сёренсен показывает могущество природы и времени, способных преобразовать всё, что было создано человеческими усилиями. Бетховенская аллюзия вместе с тем привносит в музыку концерта оттенок ностальгии. Фуга звучит как светлое воспоминание о том, что вернуть невозможно.

В контексте данных размышлений излишне будет упомянуть, что тему своей фуги Сёренсен процитирует позднее в ор-

кестровой пьесе «Вечерняя земля». Прозвучит она в соло гобоя, завершающем сочинение. Из темы композитор исключит начальную кварттовую интонацию, смягчив императивное начало, вызывающее ассоциации с бетховенской фугой.

Как уже упоминалось выше, в этом оркестровом сочинении соединяются воспоминания о красоте сельских сумерек и огнях большого города. Музыка «Вечерней земли» в то же время несёт следы личной потери. Заключительное соло гобоя стало прощальным посланием музыканту Фредерику Гислинге (Frederik Gislunge), тестю Сёренсена, умершему в 2017 году после продолжительной болезни. Название сочинения, таким образом, вобрало в себя и символический смысл, отразив вечер жизни, её завершение.

Опосредованная через автоцитату связь с бетховенской музыкой получила в этом сочинении и более явную форму. Истаивающее соло гобоя в завершении пьесы заставляет вспомнить о знаменитом соло гобоя из Пятой симфонии Бетховена, звучащем перед репризой побочной партии I части. В исследовательской литературе оно трактуется обычно как проявление субъективного начала в бетховенской музыке, ассоциирующегося со страданиями человека, угасающего под натиском жизненных обстоятельств и невзгод.

Сёренсен, таким образом, вновь предлагает концепцию, словно бы противоречащую бетховенской идее борьбы, но соприкасающуюся с романтической поэтикой.

Музыкальными аллюзиями пронизана и пьеса для аккордеона и струнного оркестра *It is pain flowing down slowly on a white wall* («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010). Импульс к её созданию был необычен. В 2008 году

на одном из фестивальных концертов к Сёренсену подошла незнакомая женщина и сказала, что его музыка напомнила ей строки, написанные венгерским поэтом: *It is pain flowing down slowly on a white wall*. Данная фраза вдохновила композитора на создание музыки, наполненной неизбывной печалью и ностальгией. «Быть может, я вообразил слёзы аккордеониста, медленно стекающие по меху инструмента», – так прокомментировал Сёренсен образную сторону музыки в программных заметках²⁵.

Сценическая идея пьесы отсылает к концепции исполнения «Прощальной симфонии» Гайдна, ибо в конце сочинения все музыканты, кроме аккордеониста и виолончелиста, должны медленно покинуть сцену, присоединившись к солирующей скрипке, которая с самого начала играла свою партию за кулисами. Идея Сёренсена, впрочем, не имеет ничего общего ни с гайдновской акцией, которая, как известно, носила социально-протестный характер, так как намекала на права музыкантов в поместье Эстерхази, ни тем более с его патетическим стилем. Для Сёренсена становится важной романтическая в своей основе идея прощания, невозможности высказывания и сосуществования двух разных миров.

В соответствии с образным заголовком композитор насыщает музыку разнообразными глиссандо, секундовыми «вздохами», медленно сползающими вниз хроматизмами. Показательно, что пьеса словно бы вырастает из звука *ля*, в унисон исполняемого струнными с сурдиной в динамике *ppp*. Этот звук приводит к малому уменьшённому – аккорду, звучание которого отчётливо ассоциируется с тристанаккордом. Начальный секстовый «зачин» у первых скрипок с последующим нисходящим поступенным движением и

избегание тоники укрепляет это сходство (пример № 9). В то же время, в отличие от вагнеровского лейтмотива, вместо малой сексты звучит большая, а хроматические ходы заменены диатоническими. Композитор ограничивается лишь формой тонкого намёка.

Пример № 9

It is pain flowing down slowly on a white wall, такты 1–3

Example No. 9

It is pain flowing down slowly on a white wall, mm. 1–3

В музыкальном материале в целом отчётлива тенденция противостояния восходящих и нисходящих хроматических интонаций. Идея эта, напомним, коренится в вагнеровском лейтмотиве томления из «Тристана и Изольды», где хроматический ход верхнего голоса служит имитацией в обращении нисходящего мотива среднего голоса. Такого рода противопоставления пронизывают всю ткань пьесы Сёренсена.

Идея распада, рассогласования и невозможности высказывания становится центральной в рассматриваемом сочинении. На концептуальном уровне она отражается в том, как используются струнные инструменты и как преобразуется их звучание и музыкальный материал. Тоновое интонирование по мере развёртывания всё больше сменяется нетемперированным глиссандированием. С такта 177 звучание струнных



перерастает в гул и скрип, на фоне которого аккордеон, словно издали (ремарка *lontano sempre*), исполняет лирическую вальсовую тему в *d moll*²⁶. Её фрагменты звучали ещё в начале пьесы как осколки воспоминаний, теперь же она проводится целиком. Появление вальсовой темы служит переломным моментом в драматургии сочинения, обуславливая тембровое преобразование. После этого (с такта 196) исполнители (все струнные) более не играют на своих инструментах, а поют с закрытым ртом в унисон. Производимый эффект сравним с выходом в иное измерение. Далее, с такта 240, музыкантам предписывается играть на мелодиках (разновидность губных гармошек с клавиатурой), чей тембр схож с аккордеоном. Однако тембровое слияние, как и тональная гармония, оказываются лишь кратковременной иллюзией.

Показательно, что пьеса завершается контрапунктом разнородного стилистического материала: в то время как у аккордеона возвращается хроматизированная начальная тема сочинения, струнные, удаляясь со сцены, исполняют абсолютно новую музыку – менуэт в *A dur*. Пронзительное, как боль, осознание пропасти между миром настоящего, наполненного горечью одиночества, и миром прошлого, к которому хочется вернуться, – таков итог этого удивительного по красоте сочинения, проясняющий смысл сценической диспозиции двух солистов – аккордеона, находящегося на сцене, и скрипки, расположенной за кулисами.

Предпринятые наблюдения позволяют выделить следующие черты, характеризующие «творческую вселенную» Бента Сёренсена:

– ориентация на программную музыку, открытую эмоциональность и тонкую чувствительность;

- поэтика тишины;
- эстетизация процессов распада, разложения, упадка;
- тяготение к ускользающим, рассеивающимся образам (эхо, тени, свет, шёпот, растекание и проч.), «фокусирование на отсутствующем»²⁷;
- балансирование между ясностью и размытостью музыкального высказывания, создаваемое сочетанием тоновых и шумовых элементов, тональности и современных композиторских техник;
- диалог с прошлым, выраженный через стилистические аллюзии, отсылки к конструктивным приёмам и принципам организации и их переосмысление.

Многое из перечисленного свидетельствует о том, что эстетическая позиция Сёренсена близка романтическому мировосприятию, которое, как известно, концентрировалось на поисках скрытого и непостижимого, идеального и возвышенного, ценило невыразимое и незавершённое, предпочитая метафорический язык. В ряде интервью датский композитор, подобно романтикам, подчёркивает неразделимость жизни, искусства и религии. Коллеги, друзья, критики называют его большим мечтателем, способным запечатлеть свои фантазии на нотной бумаге. Однако, как справедливо отмечает Сёрен Шаузер, связь с романтизмом у композитора не ретроспективна²⁸. Проникновенность и искренность музыки Сёренсена, так хорошо ощущаемые каждым слушателем и побуждающие прислушиваться ко всему, что осталось невыраженным, сигнализируют о новом, метамодернистском этапе музыкальной истории, признающем «право музыки на истинность» [4, с. 22], и позволяют понять и выразить нечто сокровенное и значительное о мире, в котором мы живём в настоящее время.

Примечания

¹ Эту премию нередко неофициально называют «Нобелевской премией для музыкантов».

² Премия учреждена меценатом Чарльзом Гравемайером в 1985 году, присуждается Луисвиллским университетом. В разные годы в числе награждённых были такие широко известные композиторы, как Пьер Булез, Витольд Лютославский, Дьёрдь Лигети, Кшиштоф Пендерецкий, Харрисон Бёртуистл, Тору Такэмицу, Кайя Саариахо, Вольфганг Рим и др.

³ Второе место в рейтинге занял молодой датский композитор Симон Стин-Андерсен.

⁴ Согласно этому опросу, лучшей классической композицией XXI века был признан вокальный цикл Ханса Абрахамсена *Let Me Tell You*, опередив оперные шедевры Джорджа Бенджамина («Написано на коже»), Харрисона Бёртуистла («Минотавр»), Томаса Адеса («Буря») и Кайи Саариахо («Любовь издалека»).

⁵ См. также: Бемянский Д. В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. 297 с.

⁶ Помимо упомянутой выше премии Гравемайера, это также Музыкальная премия Совета Северных стран (1996), премия Вильгельма Хансена (2014).

⁷ Иб Нёрхольм (Ib Nørholm, 1941–2019) – датский композитор, органист и музыкальный критик, обладатель ряда престижных премий, автор 13 симфоний, 5 опер, а также инструментальных концертов, камерной и хоровой музыки. Свою музыкальную карьеру начал как продолжатель симфонических традиций Карла Нильсена. В 1960-е годы под влиянием музыки Штокхаузена, Кагеля, Булеза и Лигети, которую услышал в Кёльне на фестивале ISCM, стал использовать серийную технику, алеаторику и графическую нотацию. В 1970-е годы вернулся к тональной концепции и обратился к направлению «новой простоты». С 1973 по 1978 год возглавлял Датский комитет международного общества новой музыки. С 1973 по 2000 год преподавал композицию в Королевской датской консерватории в Копенгагене.

⁸ Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932) – один из наиболее значительных датских композиторов современности. На его творческое становление первоначально оказала влияние музыка Яна Сибелиуса, Карла Нильсена и Вагна Хольмбоэ. Позже, в 1960-е годы, он обратился к серийной технике, разработав оригинальный метод «бесконечного ряда», который использовал во многих своих сочинениях. Нёргору принадлежат 6 опер, 2 балета, 8 симфоний, 10 струнных квартетов, несколько концертов и др. сочинения. Композитор удостоен множества музыкальных премий (Музыкальная премия Совета Северных стран, премия Леони Сонниг, премия Мари-Жозе Кравис, премия Эрнста фон Сименса и др.).

⁹ Цит. по: Kullberg E. Neue Tendenzen in der dänischen Musik // Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik / Herausgegeben von Hartmut Krones. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2008. S. 399.

¹⁰ Это стихотворение было переложено на музыку Рихардом Штраусом в цикле «Четыре последние песни» для сопрано с оркестром (1948).

¹¹ В 2019 году Сёренсен создал версию этого сочинения для струнного оркестра.

¹² Цит. по: Болдырев-Северский Н. Ф. Тропую Пришельца (предисловие переводчика) // Тракль Г. Грезящий Гелиан: Избранные стихи. М., 2020. С. 12.

¹³ Сама картина служила иллюстрацией к окончанию баллады Альфреда Теннисона «Леди Шалот», написанной по старинной английской легенде, из цикла историй о короле Артуре и повествующей о прекрасной девушке Элейн, заточённой в башне на острове Шалот. Из-за наложенного проклятья она не может покинуть своей комнаты, наблюдая в волшебное зеркало за окружающим миром. Она ткёт гобелен, изображая на нём увиденное. Однажды мимо башни



проезжает Ланселот, и девушка, забыв о проклятье, бросает свою работу, чтобы полюбоваться рыцарем. Она покидает башню, плывет в лодке по реке и, умирая, напевает прощальную песню.

Уотерхаусу принадлежат ещё две картины на тот же сюжет: «Леди Шалот смотрит на Ланселота» (1894) и «“Меня преследуют тени”, – сказала Леди из Шалот» (1911). Образ из баллады Теннисона привлёк и внимание совсем юного Оливье Мессиана, который в 1917 году написал фортепианную пьесу *La Dame de Shalott* (не опубликована).

¹⁴ Сочинение предназначалось для Бергенского симфонического оркестра и посвящалось 75-летию юбилею Пера Нёргора.

¹⁵ Подробнее см.: Øhrstrøm D. Komponist Bent Sørensen: Hver morgen vågner jeg op og prøver at være et stort ja til livet // Kristeligt Dagblad. 2018. 2 Januar.

URL: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/hver-morgen-vaagner-jeg-op-og-proever-vaere-et-stort-ja-til-livet> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁶ Подробнее 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> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁷ Подробнее см.: Mellor A. New Optimism in a Universe of Beautiful Decay // Seismograf. 2018. 19 March. URL: <https://seismograf.org/en/node/9853> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁸ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁹ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²⁰ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²¹ Более подробный анализ см. в книге: Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Кн. 2. Фуга: её логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. С. 540–542.

²² Её начало обозначено октавным изложением темы.

²³ Выразительную сущность этого раздела Г. Нейгауз в своё время поэтично охарактеризовал как «бездна скорби». См.: Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1983. С. 69.

²⁴ Здесь полифоническая фактура заменена на гомофонную, что дало повод некоторым отечественным исследователям утверждать о победе «эмоционального порыва над умозрением» в бетховенской сонате. См.: Кремлёв Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Советский композитор, 1970. С. 312.

²⁵ Цит. по: Sørensen B. *It is pain flowing down slowly on a white wall* [Programme note]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/46690/It-is-pain-flowing-down-slowly-on-a-white-wall--Bent-Sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²⁶ Позднее на этой теме Сёренсен выстроит II часть вокального цикла *Behind a backyard* («На задворках», 2013), что свидетельствует о важности для него данного тематического материала.

²⁷ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²⁸ Подробнее 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> (дата обращения: 06.01.2022).

Список источников

1. Белянский Д. В. «Поэмы Оссиана» в европейском искусстве: к вопросу об истоках датского романтизма // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10, вып. 4. С. 128–161. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.005>
2. Белянский Д. В. Золотой век культуры Дании. Эстетика и поэтика искусства // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 31–41. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.004>
3. Окунева Е. Г. Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 15–28. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.015-028
4. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10, вып. 3. С. 8–27. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.38.3.001>

Информация об авторе:

Е. Г. Окунева – кандидат искусствоведения, проректор по научной и творческой работе, доцент кафедры теории музыки и композиции.

References

1. Belyanskiy D. V. “The Poems of Ossian” in European Art: On the Origins of Danish Romanticism. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2019. Vol. 10. No. 4, pp. 128–161. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.005>
2. Belyanskiy D. V. The Golden Age of Danish Culture. Aesthetics and Poetics of Art. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Theory of Music]. 2020. No. 2 (30), pp. 31–41. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.004>
3. Okuneva E. G. Formal Constraint as an Artistic Principle in Hans Abrahamsen’s Vocal Cycle “Let Me Tell You”. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 15–28. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.015-028
4. Tsaregradskaya T. V. “Late Modernism” in the Music of the Late 20th and Early 21st Century: Some Observations. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2019. Vol. 10. No. 3, pp. 8–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.38.3.001>

Information 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.

Поступила в редакцию / Received: 17.01.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 31.01.2022

Принята к публикации / Accepted: 02.02.2022

