

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.062-076



***Sounds Like You* Бента Сёренсена как феномен современного музыкального театра**

Екатерина Гурьевна Окунева

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

Аннотация. Статья фокусируется на процессах обновления музыкально-театральных жанров, происходящих в начале XXI века. Объектом исследования выступает пьеса для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* (2009), написанная датским композитором Бентом Сёренсеном в сотрудничестве с либреттистом Петером Асмуссеном по заказу Датской телерадиокомпании. Внимание сконцентрировано на жанровых и композиционно-драматургических закономерностях сочинения, музыкальный материал которого основывается на более ранней оркестровой пьесе Сёренсена *Exit Music* (2007). В содержании *Sounds Like You* автором выделяются две линии повествования — лирическая, связанная с историей любовных взаимоотношений Мужчины и Женщины, и философская, отражающая размышления композитора о прошлом, течении времени, роли музыки и её воздействии на человека. Обе линии объединяются общей темой ухода, исчезновения. Подчёркивается специфичность жанрового синтеза пьесы, содержащей признаки музыки для симфонического оркестра, инструментального театра и драматического спектакля, акцентируется стремление Сёренсена найти возможности для иммерсивного воздействия на слушателя. Автор статьи анализирует также особенности музыкального языка *Sounds Like You*, сочетающего сонорику и элементы тональности, выявляет стилистические аллюзии основного тематического материала, которые формируют самостоятельный смысловой пласт сочинения. Делается вывод о том, что в *Sounds Like You* находят отражение общие тенденции развития современного музыкального театра, однако Сёренсен предлагает для них сугубо индивидуальное решение.

Ключевые слова: датская музыка, Бент Сёренсен, *Sounds Like You*, *Exit Music*, современный музыкальный театр

Для цитирования: Окунева Е. Г. *Sounds Like You* Бента 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

Contemporary Musical Art

Original article

Bent Sørensen's *Sounds Like You* as a Phenomenon of Contemporary Musical Theater

Ekaterina G. Okuneva

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

Abstract. The article focuses on the processes of renewal of the musical and theatrical genres taking place at the beginning of the 21st century. The object of the study is formed by a composition for orchestra, chorus, actors and audience participation, *Sounds Like You* (2009) written by Danish composer Bent Sørensen in collaboration with librettist Peter Asmussen commissioned by the Danish Broadcasting Company. In the article attention is focused on the genre and the compositional-dramaturgic laws of this work the musical material of which is based on Sørensen's earlier orchestral piece *Exit Music* (2007). In the content of *Sounds Like You* the author distinguishes two lines of narration — the lyrical, related to the history of the relationship of love between man and woman, and the philosophical, reflecting the composer's contemplations about the past, the flow of time, the role of music and its impact on human beings. Both lines are united by the common theme of departure and disappearance. The article emphasizes the specificity of the composition's synthesis of genre, which combines music for symphony orchestra, instrumental theater and dramatic performance, and also accentuates Sørensen's desire to find opportunities for an immersive type of impact on the listener. The author of the article also analyzes the features of the musical language of *Sounds Like You*, combining sonorics and elements of tonality, and discloses the stylistic allusions of the basic thematic material, which form an independent semantic layer of the composition. At the end of the article, the author arrives at the conclusion that *Sounds Like You* reflects the general trends in the development of contemporary musical theater; nonetheless, Sørensen offers a purely individual solution for these trends.

Keywords: Danish music, Bent Sørensen, *Sounds Lake You*, *Exit Music*, contemporary musical theater

For citation: 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

Зарубежный музыкальный театр начала XXI века переживает пик обновления. Происходящие в нём внешние и внутренние изменения обуславливаются целым рядом факторов, среди которых отечественные исследователи выделяют внедрение художественных концепций минимализма, экспериментализма, кон-

цептуализма, использование медиатехнологий, влияние перформанса, стирание границ академического и массового искусства и многое другое [1]. Упомянутые процессы приводят к гибридации жанровых моделей, формированию новых приёмов драматургии, новой функции зрителей/слушателей. Интерес музыковедов

при этом в большей степени сосредоточивается на экспериментах американских композиторов — Дж. Кейджа, С. Райха, Ф. Гласса, Д. Адамса, Т. Дуна и др. [1; 2; 3], перевернувших представления о музыкальном театре, либо на сочинениях таких видных западноевропейских мастеров, как М. Найман¹, К. Саариахо², С. Шаррино [4; 5]. На периферии исследовательского внимания в этой области неизменно остаётся творчество скандинавских авторов. А между тем растущий мировой успех, к примеру, целого ряда датских композиторов (Пера Нёргора, Ханса Абрахамсена, Бента Сёренсена, Симона Стин-Андерсена³) побуждает более пристально взглянуть в то, что предлагают музыканты Северной Европы.

В центре внимания данной статьи — музыкально-театральная пьеса для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* («Звуки, подобные тебе»), принадлежащая перу Бента Сёренсена (р. 1958). На сегодняшний день Сёренсен является одним из самых исполняемых и наиболее влиятельных музыкантов Дании. Успешное сотрудничество с различными международными фестивалями

(в Осло, Бергене, Хаддерсфильде), ведущими оркестрами (Датским национальным симфоническим, Нью-Йоркским филармоническим, Мюнхенским камерным, оркестром BBC), а также крупнейшими музыкантами свидетельствует об устойчивом интересе мировой общественности к его музыке.

Международное признание пришло к композитору в 1990-е годы после скрипичного концерта *Sterbende Gärten* (1993), за который ему была присуждена премия Северного совета. С тех пор музыкальный авторитет Сёренсена только упрочивался.

Музыка датского мастера обладает собственным оригинальным и неповторимым обликом. Тонкая чувствительность, тяготение к ускользающим и рассеивающимся образам, эстетизация процессов распада, поэтика тишины, балансирование между ясностью и размытостью музыкального высказывания, постоянный диалог с прошлым — таковы её характерные приметы [6, с. 105]. Рождённая из снов, видений, литературных или живописных источников композиторского вдохновения, она побуждает и своих ком-

¹ См., например: Окунева Е., Слепцова А. «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 2. С. 17–39; Слепцова А., Окунева Е. Принципы работы с музыкальным материалом в опере Майкла Наймана «Мужчина и мальчик: дада» // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 2. С. 60–69.

² Оперное творчество К. Саариахо рассматривается в кандидатской диссертации Н. Саамишвили. См.: Саамишвили Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. 285 с.

³ В период с 2016 по 2018 год сразу четыре датчанина удостоились самых престижных музыкальных наград: Нёргор и Стин-Андерсен были награждены премией Эрнста фон Сименса (2016, 2017), а Абрахамсен и Сёренсен получили премию Гравемайера (2016, 2018). Кроме того, имена датских композиторов всё чаще занимают первые строчки рейтингов, проводимых различными влиятельными изданиями. Например, в 2019 году по опросу *The Guardian* вокальный цикл Абрахамсена *Let Me Tell You* был признан лучшей классической композицией XXI века, оставив позади оперные шедевры Бенджамина, Бёртуисла, Адеса и Саариахо.

ментаторов обращаться к элементам поэтического дискурса. «Вызывающая воспоминания»⁴, «ода печали в поисках старинных времён»⁵, «мерцающий, сверкающий мир, в котором, кажется, всё может исчезнуть при малейшем прикосновении»⁶ — такими эпитетами награждают музыку Сёренсена зарубежные критики и музыковеды.

Сочинения композитора по большей части объединяются общим смысловым посылом, который можно определить как фокусирование на отсутствующем, проявляющееся в поисках гармонии, утраченной навсегда, событий, оставшихся в прошлом, музыки, прекратившей своё звучание. Парадоксальную суть сёренсеновского подхода довольно точно уловил Арне Нордхейм, который в отношении музыки датского композитора заметил: «Это напоминает мне то, чего я никогда не слышал!»⁷

Жанровая палитра творчества Сёренсена многообразна. Композитором написано множество концертов, камерно-вокальных и инструментальных опусов, хоровых сочинений. В 2021 году в Осло состоялась мировая премьера его нового произведения «Страсти по Матфею», которое некоторые критики посчитали

opus magnum. Отметим, что, обращаясь к освещённым традициям жанрам, Сёренсен зачастую стремится к их переосмыслению или модификации.

Количество музыкально-театральных работ в багаже датского мастера не велико. Пьеса *Sounds Like You* была заказана Датской телерадиокомпанией. Её премьера состоялась на Международном фестивале в Бергене в 2009 году. Либретто было написано датским драматургом Петером Асмуссеном⁸, с которым Сёренсен сотрудничал ранее, при работе над оперой *Under Himlen* («Под небом», 2003) и вокально-симфоническим циклом *The Lille Havfrue* («Русалочка», 2005).

В центре внимания пьесы — история взаимоотношений мужчины и женщины, которые познакомились на концерте, стали встречаться, но вскоре их связь распалась. Действующих лиц только двое. Герои не имеют конкретных имён, а обозначены обобщённо — Мужчина и Женщина. Пьеса построена на воспоминаниях об их встречах, мыслях, чувствах, ощущениях, о расставании. Она пронизана непреходящей тоской по «невозможной возможности любви»⁹, печалью

⁴ Beyer A. Dreamscapes Without Boundaries: A Portrait of Danish composer Bent Sørensen. URL: <https://www.andersbeyer.com/publications/dreamscapes-without-boundaries/> (accessed: 17.01.2023).

⁵ Stallknecht M. Kluge Bezüge // Süddeutsche Zeitung. 2016. 22 April. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kurzkritik-kluge-bezuege-1.2962371> (accessed: 17.01.2023).

⁶ 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).

⁷ Ibid.

⁸ Петер Асмуссен (Peter Asmussen, 1957–2016) — датский драматург, сценарист и либреттист. Его литературный дебют состоялся в 1989 году. Это был сборник рассказов *Voice* («Голос»). Как киносценарист он получил известность благодаря фильму Ларса фон Триера «Расекая волны» (1996). Асмуссен концентрировался в своих драмах на сложности человеческих отношений, одиночестве людей, поиске ими жизненного смысла, поэтому его прозу нередко сравнивали с пьесами позднего Стриндберга.

⁹ Rasmussen K. The Fragile Possibility of Love [Preface] // Bent Sørensen. *Sounds Like You*. Intermezzì. Dacapo Records. CD. Copenhagen, 2015. P. 8.

по утраченному и горечью разочарования и одиночества.

Согласно пожеланиям заказчика, сочинение должно было основываться на прежней музыке Сёренсена, в частности, на его оркестровом произведении *Exit Music* («Уходящая музыка»), созданном в 2007 году для Бергенского филармонического оркестра и посвящённом 75-летию юбилею Пера Нёргора.

Импульсом к сочинению *Exit Music*, по собственному признанию композитора, послужил сон. Сёренсену привиделось, что он стоял на холме в дверном проёме. Он не мог сказать, что находилось у него за спиной, но перед ним простирался пейзаж. Вглядываясь вдаль, он буквально увидел, как исчезает его музыка. Он слышал отдельные отрывки, пытался её припомнить. Видение настолько захватило композитора, что продолжилось, по его словам, «в грёзах наяву», и он стал записывать исчезающую музыку.

Сёренсен воспользовался значительной частью материала *Exit Music*, обыграв заимствование сюжетно: герои *Sounds Like You* встречаются на концерте, на котором звучит *Exit Music*. Этот сюжетный ход определил амбивалентную роль музыки, что подчёркивал в своей аннотации к сочинению Карл Оге Расмуссен: «Мужчина и женщина разговаривают, они слушают, совсем как публика в концертном зале, но кто кого слушает? Кто исполнители, а кто зрители? Слушает ли парта музыка, которая играет сейчас, или скорее музыка выражает их мысли, воспоминания и противоречивые чувства? Отражают ли их ментальные состояния

музыку или они говорят через неё? Являются ли произнесённые слова спусковым механизмом для музыки или всё это просто... концерт?»¹⁰

Идея ухода, исчезновения, прощания (расставания) объединяет оба сочинения Сёренсена. Герой *Sounds Like You* пытается убежать от самого себя, от своих представлений о жизни. Он находится в плену собственных привычек, пытается избегать чувств, ибо они причиняют боль и страдание, ведь любить означает открыть себя для потерь и разочарования. Он понимает в то же время, что свобода от чувств оборачивается свободой от смысла существования, и потому ощущает себя мёртвым. «Я хочу исчезнуть», — говорит он Женщине¹¹. Героиня, напротив, убеждена, что даже мимолётное счастье, при полном осознании неизбежности расставания, наполняет жизнь смыслом. «Почему нужно пренебрегать любовью, избегать её, избегать предательства, боли и одиночества, избегать быть покинутым, раненым? Ты, наверное, сказал бы: “Чтобы не сломаться”. Но не лучше ли сломаться, чем воздерживаться? — задаётся она вопросом. — Зачем сохранять то, что ты называешь собой только для того, чтобы позволить ему умереть неприкосновенным, нетронутым?» Однако усилия героев оказываются напрасными. Мужчина сравнивает свою жизнь с лабиринтом, из которого невозможно выбраться. «Я исчезаю всё больше и больше, — констатирует он. — А со мной исчезает и мир». Показательно, что эти слова он произносит в окончании концерта, то есть в ситуации уходящей, исчезающей музыки.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Здесь и далее фрагменты либретто приводятся по изданию: Sørensen B. *Sounds Like You*. Score. WH30954. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 2013. 108 p. Перевод с датского языка выполнен автором статьи.

Содержание сочинения не исчерпывается одной лишь историей взаимоотношений Мужчины и Женщины, на самом деле оно шире, вбирая в себя центральные вопросы творчества Сёренсена, а именно — воздействия прошлого на человека и роли музыки в его жизни. «Меня завораживает вопрос о том, куда уходит музыка после того, как она исполнена, — поясняет композитор в программных заметках. — А также то, как публика в концертном зале, с её огромным разнообразием мыслей, может создать общую концентрацию»¹². И действительно, герои пьесы нередко рефлексуют о музыке, о том, что они слышат, почему слушают, как слушают музыку другие, и слышат ли они одно и то же. Немаловажную роль в этом отношении играет и хор. В предпоследней сцене его участники свободно перемещаются по зрительному залу, изображая публику после концерта. Они либо шепчут, либо разговаривают вполголоса. Краткие фразы, которые они

произносят, приоткрывают суть воздействия музыки на людей — воздействия многообразного и противоречивого, зависящего от жизненного опыта, эмоциональной отзывчивости и интеллекта. Для одних музыка открывает радость невыразимого вербально духовного единения¹³, у других она пробуждает инстинкты и жизненный гедонизм¹⁴, на кого-то она не производит вообще никакого впечатления¹⁵, для кого-то, напротив, обнажает бессмысленность существования¹⁶, раскрывает трагизм одиночества¹⁷, а для иных оказывается спасительным миром, в котором можно укрыться от неприглядной действительности¹⁸.

В итоге в сочинении присутствуют как бы две линии повествования — лирическая, репрезентирующая историю любовных взаимоотношений, и философская, связанная с размышлениями о природе музыки и следах её воздействия, о течении времени и его власти над всем. Эти повествовательные планы то пересекаются,

¹² Sørensen B. Sounds Like You. Programme Note // Wise music classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37023/Sounds-Like-You--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 17.01.2023).

¹³ «После концерта нет ничего прекраснее, чем возвращаться домой вместе. Иногда мы говорим о музыке, иногда просто молчим. Мы слишком много услышали», — говорит один из участников.

¹⁴ Так, один из участников признаётся, что всегда смотрит после концерта порно и мастурбация оказывается для него «естественным завершением музыки». Ему вторит другой зритель, утверждая, что музыка составляет «основу чертовски хорошего секса». Третий участник предвкушает, как после концерта съест что-нибудь вкусное.

¹⁵ Один из голосов сообщает, что за пять минут до окончания концерта всегда посматривает на часы. Он с раздражением думает, что ему предстоит после этого выгуливать собаку и что когда-нибудь он всё-таки избавится от неё.

¹⁶ Такова реплика пятнадцатого участника: «Я не знаю, почему всё так плохо. Я чувствую, что всё бессмысленно. Моя жизнь, мои дети, моя работа. Всё. И это просто музыка».

¹⁷ Слова тринадцатого участника принадлежат старой одинокой женщине. Она вспоминает, как ходила с маленьким сыном на концерт, но теперь он вырос, и она осталась одна. Она собирается проглотить сотню снотворных таблеток, но перед этим хотела бы ещё раз услышать музыку, подобную той, что звучала на концерте.

¹⁸ Одиннадцатая реплика принадлежит мужчине, чья мать (или жена) страдает от алкогольной зависимости. «Концерт для неё — это три часа, в течение которых она может спокойно пить, — произносит голос. — Что мне ещё остаётся делать, кроме как слушать больше музыки?»

то движутся параллельно, поскольку философская линия находит отражение не только в вербальном, но и непосредственно в музыкальном тексте (через аллюзии и автоцитаты).

Тесная взаимосвязь *Exit Music* и *Sounds Like You* обусловила уникальность и специфичность художественного замысла музыкально-театральной пьесы, а также неоднозначность её жанрового решения, что подчёркивал и сам Сёренсен в программных заметках к произведению, указывая, что это «сочинение о сочинении. Сочинение о концерте. Пьеса, которая стала оркестровым произведением, и наоборот»¹⁹.

Действительно, жанр произведения трудно однозначно идентифицировать: это не симфоническая пьеса, не опера, не вокальный цикл, но и не музыка к драматическому спектаклю в традиционном смысле. Жанровые границы сочинения оказываются предельно размыты: здесь участвуют актёры, ведущие разговорные диалоги, оркестр с хором и публика.

Показательна диспозиция участников. На сцене размещается оркестр, а за ним — большой экран, на котором воспроизводится видеозапись публики, слушающей *Sounds Like You*. Впереди музыкантов, слева и справа от партера, располагаются ещё два экрана, на которые в режиме реального времени проецируются видеозаписи ртов актёров, исполняющих роли Мужчины и Женщины. Таким образом, герои не только не имеют имён, но даже их лиц мы не видим. Кроме того, они лишены индивидуальных характеров и за ними не закрепляются какие-либо музы-

кальные характеристики (темы или лейтмотивы).

Актёры и участники хора (16 человек) располагаются в зале, среди зрителей. В предисловии к партитуре композитор специально отмечает, что они должны быть одеты так же, как вся прочая публика, ни в коем случае не выделяясь из неё. Хоровые партии следует спрятать в програмках. Все участники должны иметь при себе небольшие фонарики, чтобы подсвечивать партитуры при исполнении, и мобильные телефоны.

Участники хора выполняют двоякую функцию. С одной стороны, они — традиционные концертные исполнители, помещённые в не вполне традиционные условия, с другой стороны, они — актёры, играющие роль зрителей. Так, в предпоследней сцене, как уже упоминалось, они встают и двигаются среди публики, шёпотом произнося различные реплики, отражающие реакцию слушателей после концерта²⁰, их мысли и переживания.

Двойственность роли присуща и остальным участникам этого спектакля-концерта: музыкантам, сидящим в оркестре, которые в отдельных случаях берут на себя функции хора, а в конце произведения вообще покидают сцену, предоставляя возможность звучать музыке из магнитофонов; актёрам, которые по большому счёту являются голосами из зала, одними из многих слушателей, пришедших на концерт.

Отсутствие внешних событий, самоуглублённость, драматизированная лирика, вслушивание в «музыку души», идеи ухода, исчезновения, смерти, — все эти

¹⁹ Sørensen B. Ibid.

²⁰ Каждый участник произносит свой текст несколько раз, для того чтобы его могли расслышать разные зрители. При этом фразы у всех хористов звучат одновременно.

черты сближают пьесу Сёренсена отчасти с символистской драмой, а отчасти — с «интимным театром» Стриндберга²¹.

Возвращаясь к вопросу жанра, приходится констатировать, что речь идёт о новом синтетическом целом, в котором помимо контаминации различных жанровых канонов (драматического спектакля и симфонической музыки) одновременно осуществляется стирание границ между театральными/концертными подмостками и зрительным залом, между актёрами, исполнителями (музыкантами) и слушателями. В итоге перед нами — спектакль, который разыгрывается не на сцене, а в концертном зале, и одновременно — симфоническое сочинение, прерываемое монологами актёров. Драма и музыка развёртываются то параллельно, то взаимодействуют друг с другом благодаря наличию, как уже отмечалось, двух «сюжетных» линий, одна из которых конкретна, ибо связана с любовной историей, а другая — метафизична, отражая размышления композитора о музыке, её значении, о прошлом и традиции, всеобъемлющей метафорой которых становится идея ухода (*exit*), исчезновения.

Заметим, что Сёренсен не был первым, кто вывел симфонический оркестр на сцену драматического театра. Сходные жанровые эксперименты осуществлялись и раньше. Так, в 1977 году американским композитором Андре Превеном в сотрудничестве с британским драматургом Томом Стоппардом была создана пьеса для актёров и оркестра *Every Good Boy Deserves Favour*²², в которой симфонический оркестр играл ключевую роль. Он не только иллюстрировал события пьесы, но и, располагаясь на сценической площадке, выступал главным идейным носителем спектакля, метафорически воплощая образ тоталитарного государства. Музыка Превена по большому счёту сохраняла свои прикладные функции, но отчасти и перерастала их, создавая эффект параллельного присутствия и внося дополнительные смысловые обертоны в содержание пьесы благодаря своей символической нагруженности²³.

В отличие от Превена, жанровый синтез в *Sounds Like You* представляется более сложным: во-первых, из-за доминирующего положения музыки, во-вторых, из-за нового типа коммуникации со слушателем²⁴. Помещая актёров среди публики

²¹ Подробнее об этих художественных феноменах см.: Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / отв. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. 392 с.

²² В буквальном переводе — «Каждый хороший парень заслуживает доброго отношения» — из названия исчезают музыкальные коннотации. О. А. Варшавер, переведшая в 2012 году пьесу Т. Стоппарда на русский язык, предложила иной заголовок — «До-ре-ми-фа-оль-ля-си-Ты-свободы-попроси».

²³ Подробнее об этом сочинении см.: Окунева Е., Дубова А. Идея тоталитаризма и принципы её музыкального воплощения в «Every good boy deserves favour» Тома Стоппарда и Андре Превена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3. С. 1–25.

²⁴ Располагая оркестр на сцене вместе с актёрами, Превен, по существу, вводит концертную ситуацию внутрь драматического спектакля. Сёренсен поступает иначе: поместив актёров в зрительный зал, он создаёт драматическую ситуацию в рамках концерта. Таким образом, там, где у одного главенствует драма (спектакль), у другого доминирующую роль играет музыка.

и делая их невидимыми (напомним, что с экранов транслируется лишь нижняя часть лиц исполнителей) и одновременно предлагая концертное исполнение своей симфонической пьесы *Exit Music*, Сёренсен ищет способы иммерсивного воздействия на зрителя: он создаёт условия для его погружения в особое художественное пространство, в котором стираются различия между искусством и реальностью. Приём этот также не нов и широко использовался как в американском музыкальном театре, на который оказали влияние принципы перформанса, так и в европейском. Однако в отличие от сценических и музыкально-театральных опусов Ф. Гласса, С. Райха, Л. Андриссена, раннего С. Шаррино и других, датский композитор не стремится к нарушению линейной повествовательности и смысловому разрыву вербального и музыкального рядов, призванному «вызвать в сознании зрителя свободные ассоциации» [1, с. 43]. В его пьесе сюжетная линия разворачивается последовательно, хотя о событийности как таковой здесь говорить трудно. Краткие диалоги, развёртывающиеся на фоне музыки, скорее погружают во внутренний мир Мужчины и Женщины. При этом композитор довольно чуток и к акустическому пространству, постоянно напоминая слушателям о месте действия — зрительном зале, неизменным атрибутом которого оказываются шёпот, шум, комментарии.

С этой целью Сёренсен включает в партитуру необычные приёмы звукоизвлечения и шумовые эффекты, имитирующие звуки окружающей среды. Так, для создания металлического приглушённого звучания, а также колеблющегося и отклоняющегося в настройке тона (желая, видимо, напомнить, что на концерте слушатель имеет дело не со студийной записью, а с живым несовершенным зву-

чением) все струнные, за исключением контрабасов, должны использовать *ton-wolf*. Довольно часто струнным инструментам также предписывается медленно водить смычком, оказывая при этом на него сильное давление, вплоть до образования треска. Этот приём образует сильный шумовой эффект. В отдельных сценах струнные играют на подставке.

Новые приёмы используются и у хора. В начале второй сцены участники хора должны имитировать приём *saltando* на скрипке — для этого необходимо, сидя в креслах, быстро и легко передвигать ноги по полу. Сёренсен назвал этот приём «*saltando* ног».

Однако наиболее приближенными к современной концертной ситуации оказываются сигналы мобильных телефонов, вписанные в партитуру. Они появляются в пьесе дважды: в начале, когда Женщина рассказывает о первом телефонном звонке Мужчины, и в конце, когда герой звонит ей в последний раз. В обоих случаях сцены выполнены почти идентично, создавая чёткую репризность: первоначально звучит мобильный телефон Женщины, а после её диалога с Мужчиной — мобильные телефоны всех участников хора. Их звонки вступают не в одновременности, а со смещением. Одинаковый внешне приём имеет различное смысловое наполнение в каждой сцене. В первом случае ансамблю мобильных звонков предшествует фраза Мужчины: «И это начало». Этим приёмом Сёренсен проясняет то, что остаётся как бы «за кадром», вне вербального и музыкального повествования, — последовавшее после встречи героев многократное общение. В предпоследней сцене Женщина произносит: «И это конец». Звучание мобильных телефонов на сей раз предполагает экстернизацию действия, ибо отражает

звуки внешнего мира — звонки зрителей, покидающих концерт. Таким образом, один и тот же приём способствует то погружению в действие, то, напротив, создаёт эффект отчуждения.

Композиция *Sounds Like You* складывается из 8 частей (сцен), обозначенных Сёренсеном в партитуре римскими цифрами. Они следуют друг за другом без перерыва. Сонорная природа музыкального материала обеспечивает соединение частей по принципу напластования, когда начало одной сцены совпадает с завершением другой. Например, скользящие глиссандо струнных и призрачно звучащее за сценой фортепиано, которыми заканчивается V часть, переходят в начало VI. Благодаря подобным наложениям 45-минутная пьеса предстаёт как монолитное целое, некое одночастное симфоническое произведение, ни один раздел которого не является автономным.

Композиционное единство обеспечивается наличием сквозных тем и повторяющегося музыкального материала. Так, общим материалом объединяются I, VII и VIII части. Фактически вся первая сцена буквально совпадает с *Exit Music* (начальные 100 тактов). VII и VIII части представляют собой две её различные репризы. Материал седьмой сцены сочетает начало и продолжение *Exit Music*, в котором появляется новая тема, заимствованная из второго акта оперы Сёренсена *Under Himlen* («Под небом»). Восьмая сцена основана на воспроизведении звукозаписи начала *Exit Music* (либо, что то же самое, начала *Sounds Like You*). Аудиозапись включают хористы, под сиденьями которых, по замыслу Сёренсена, располагаются магни-

тофоны. Музыка должна быть едва слышимой. Композитор стремится к эффекту звукового «облака», поднимающегося от пола, поэтому магнитофоны следует включать разновременно. Крайние части пьесы, таким образом, репрезентируют одну и ту же музыку, но представленную в различных акустических условиях — в живой, непосредственной данности, но всегда непостоянной, ускользающей, и в записи, способной запечатлеть исчезающие во времени звуки. Наличие двух реприз закономерно. Первая, в которой старый материал сочетается с новым, символизирует неумолимость времени, его одновременно движущую и разрушающую силу. Вторая олицетворяет эфемерность нашего желания остановить время, вернуть прошлое, преодолев непостоянство памяти техническими средствами. Неслучайно последней фразой Женщины становятся слова: «Как можно запомнить звук, которого больше нет?»

На сходном материале выстраиваются II и VI части. Их фактурный облик определяется особым типом звучности — звуковым дождём (по терминологии И. Остромогильского²⁵), представляющим пульсацию быстро повторяющихся тонов в различных слоях музыкальной ткани. Этот тип фактуры разрабатывался ещё Лигети в сочинениях 1960-х годов (например, начало III части Второго струнного квартета, начало III части Камерного концерта для 13 инструментов). У Сёренсена подобная фактурная организация становится одной из характерных стилистических черт его музыки.

Звуковой дождь может иметь разнообразные варианты организации. В рас-

²⁵ См.: Остромогильский И. Тембровые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2013. 21 с.

смаатриваемых частях *Sounds Like You* особенность фактурных фигур связана с постепенным ритмическим укрупнением повторяющихся звуков, что создаёт эффект торможения (пример № 1).

Пример № 1

Example No. 1

Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.
Сцена II, т. 1–4, фрагмент партитуры
Bent Sørensen. *Sounds Like You*.
Scene II, mm. 1–4, a fragment of the score

Показательно, что одинаковые в обеих частях фактурные группы по-разному оформляются динамически: во II части динамика в каждом фактурном слое направлена от *ff* к *ppp*, а в VI части (изменённой репризе), наоборот, от *ppp* к *mf*, а затем и к *fff*. Разновекторность интенсивности создаёт несхожие слуховые ощущения и способствует формированию разных смыслов. И в той, и в другой сцене в диалог героев проникают мысли о смерти. Мужчина тяготеет бессмысленностью своего существования и лишь встреча с Женщиной даёт ему кратковременную надежду заполнить пустоту внутреннего мира. Внезапные и резкие всплески повторяющихся звуков, постепенно замедляющихся и исчезающих, во II части подобны кратким

импульсам, словно что-то ещё удерживает героя, побуждает цепляться за жизнь. В шестой сцене тормозящие группы звуков, с одной стороны, воспринимаются почти буквальным воплощением слов Женщины: «Останови смерть на мгновение. Удержи меня», а с другой — останавливающиеся и режущие слух звучности заставляют почувствовать, что бездна уже открыла свои объятия герою.

Повторяющийся материал создаёт композиционные арки, так что в общей архитектонике пьесы обнаруживаются черты концентрической формы.

Sounds Like You так же, как и *Exit Music*, кроме того, опирается на несколько выразительных тем, появление которых в разных частях сочинения создаёт дополнительные структурные

и смысловые связи. Первая репрезентируется в начальной сцене. Сёренсен определяет её по жанру как колыбельную. Тема звучит в *H dur* в двухголосии и поручена трубе и солирующей скрипке. В начальных мотивах трубы безошибочно угадываются контуры мелодической линии первой части моцартовской Сонаты для фортепиано *A dur* (К. 331): совпадает ритм (правда, у Сёренсена 6/8 заменены триолями в размере 2/4) и интонационные обороты (движение от III к V ступени и от II к IV в тактах 1–2, совпадение опорных точек мелодии в тактах 3–4, ср. примеры № 2а и 2б). Продолжение темы оригинально. Стилистика отчасти сохраняется, а отчасти «модулирует» в сторону романтизма (на что указывают

секстовые скачки), ритм становится более прихотливым, хотя ритмоформула сицилианы остаётся доминирующей.

Пример № 2a Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.
Сцена I, т. 8–16, партия трубы
Example No. 2a Bent Sørensen. *Sounds Like You*.
Scene I, mm. 8–16, a part of trumpet



Пример № 2б В. Моцарт. Соната для фортепиано
A dur (K. 331). часть, т. 1–8
Example No. 2b Wolfgang Amadeus Mozart.
Piano Sonata A dur (K. 331).
The first movement, mm. 1–8



Появляющаяся отдалённо (*ppp*) колыбельная тема заглушается внезапно врывающимися нервными, взвизгивающими и воющими глissандо, быстрыми репетициями различных звуков, интервалов и аккордов, звучащих то затаённо сумрачно, то откровенно агрессивно. Отдельные фрагменты темы в дальнейшем постоянно «всплывают» на поверхности сонорных звучностей. Аллюзия на Моцарта, погружённая в контекст роящихся облаков звуков, нетемперированных глissандо или кластерных тремоло, создаёт типичный для сёренсеновской стилистики эффект, довольно метко в своё время описанный Андерсом Бейером: «...музыка похожа на отголосок того, что вы слышали прежде,

но где-то в другом месте и по-иному»²⁶.

Моцартовская аллюзия вводит в содержание *Sounds Like You* тему памяти, прошлого культуры, музыкальных традиций, их исчезновения, ностальгии. Показательно, что данный смысловой слой формируется исключительно на музыкальном уровне, составляя автономный от вербального ряда пласт. Он, правда, так или иначе соприкасается с идеей исчезновения музыки, однако подчеркнём особо, что в диалогах героев проблема утраты культурных традиций не поднимается.

Колыбельная тема появляется также в III, VI, VII и VIII сценах. Наиболее «идиллически» она звучит в III части. Сёренсен даже помещает её в исходную моцартовскую тональность *A dur*. Контрапунктом к ней выступает кларнетовая тема лендлера, также выполненная в духе венского классицизма. Её начальные такты схожи с темой трио Немецкого танца № 5 Моцарта (K. 509). Ладовые различия (моцартовская тема написана в *a moll*) не препятствуют возможности выявить почти буквальное совпадение тем (ср. примеры № 3а и 3б). Соединённые вместе танцевальные мелодии сицилианы и лендлера отражают одновременно и душевное состояние героини. Женщина вспоминает, как Мужчина впервые признался ей в любви. Окрылённая, она шла по окутанному сумраком городу, повсюду видела лицо своего возлюбленного и танцевала.

В остальных сценах колыбельная тема появляется лишь краткими фрагментами. Ею же и завершается вся пьеса. Тема звучит у помещённого за сценой фортепиано на фоне аудиозаписи *Exit Music*. К слову сказать, пианист на протяжении пьесы

²⁶ Beyer A. *Dreamscapes Without Boundaries: A Portrait of Danish composer Bent Sørensen*.
URL: <https://www.andersbeyer.com/publications/dreamscapes-without-boundaries/> (accessed: 17.01.2023).

Пример № 3а Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.
Сцена III, т. 31–34, партия кларнета
Example No. 3a Bent Sørensen. *Sounds Like You*.
Scene III, mm. 31–34, a part of clarinet



Пример № 3б В. Моцарт. 6 немецких танцев (K. 509).
№ 5, тема трио
Example No. 3b Wolfgang Amadeus Mozart.
Six German Dances (K. 509).
No. 5, the theme of the trio



неоднократно меняет свою диспозицию, то появляясь перед публикой, то покидая своё место²⁷. В VII части своё положение меняют также отдельные духовые инструменты. Так, на словах Мужчины «Я исчез ещё до того, как закончилась музыка. Я встал и ушёл» Сёренсен предписывает трём трубам и трём тромбонам покинуть сцену. Музыканты должны уйти в зрительный зал, встать полукругом посреди публики и оставаться в этом положении до конца произведения.

К подобным приёмам композитор прибегает и в некоторых других своих сочинениях. Например, в завершении концерта для аккордеона и струнных *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010) все исполнители, кроме аккордеониста и виолончелиста, уходят со сцены за кулисы, где с самого начала располагалась солирующая скрипка²⁸. Как и в случае с концертом, в *Sounds Like You*

подобные жесты приобретают двоякий смысл, обеспечивая, с одной стороны, необходимую акустическую атмосферу (приглушённое звучание издали), а с другой — конкретизируя и буквально визуализируя идею прощания, исчезновения, отсутствия. Соединяя моцартовскую тему с аудиозаписью *Exit Music*, Сёренсен словно бы даёт понять, что и его музыку не пощадит время и так же, как сочинения венских классиков, она останется в прошлом.

Ещё одной ключевой темой в *Sounds Like You* становится «песня любви» (как её обозначает сам Сёренсен) (пример № 4). Она появляется лишь в IV и V сценах и звучит исключительно у струнных.

Пример № 4 Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.
Сцена V, т. 3–17, партия скрипок
Example No. 4 Bent Sørensen. *Sounds Like You*.
Scene V, mm. 3–17, a part of violins



Минорный колорит (*d moll*²⁹) и никнущие интонации, сопровождаемые щемящими секундами солирующих альтов, придают теме элегический характер. Музыка словно бы пронизана предчувствиями неизбежного расставания. Три из четырёх музыкальных фраз темы начинаются ходами по минорному или мажорному трезвучию, «элементарность» которых Сёренсен вуалирует противоположными скачками на сексту и дециму. Широкие интервалы вносят напряжённость

²⁷ В частности, фортепиано за сценой звучит в наиболее интимных сценах (IV, V и VIII), раскрывающих душевный мир героев.

²⁸ Более подробно о концепции этого сочинения см.: [6].

²⁹ В связи с отсылками к Моцарту нельзя не вспомнить, что у венского классика данная тональность трактовалась как тональность скорби и смерти.

в общее звучание, обострённое использованием у струнных *ton-wolf*.

В IV сцене тема проводится дважды, всякий раз обрываясь скользящими глиссандо. В начале V части она, наконец, звучит целиком, но при повторении начинает прерываться паузами, распадается на отдельные сегменты (когда Мужчина признаётся, что не может заглянуть внутрь себя, что он чувствует себя мёртвым) и совсем исчезает после вопроса героини «Почему ты хочешь исчезнуть?» и ответа «Если бы я знал, я бы остался». Заключительное, мучительно медленно нисходящее глиссандо струнных словно бы символизирует крах отношений героев. Так тесно переплетёнными оказываются темы невозможности любви и исчезновения музыки.

Подводя итоги, отметим, что общие тенденции развития современного музыкального театра получили в *Sounds Like You* оригинальное преломление. Сочинение явило особый тип жанрового синтеза, объединивший в одном целом пьесу для симфонического оркестра, инструментальный театр и драматический спектакль. Новый формат, во-первых, определил амбивалентный статус музыки, которая одновременно и отражала чувства героев, и воздействовала на них, и иллюстрировала, и обладала собственным, не связанным непосредственно с любовной линией, содержанием. Во-вторых, он трансформировал драматургию драматического спектакля, которая, с одной стороны, приобрела

двуплановость, а с другой — из-за доминирующего положения музыки стала подчиняться законам имманентно музыкальной логики. В-третьих, новый жанровый гибрид, наряду с широким внедрением аудио- и видеотехнологий, обусловил изменение характера коммуникации между автором, исполнителем и зрителем. Основывая *Sounds Like You* на другой своей музыке и как бы приглашая актёров и публику к её прослушиванию, Сёренсен соединил спектакль с реальностью и разрушил границы между искусством и жизнью. На премьере пьесы в Бергене один из критиков заметил, что композитор возвёл в ранг искусства то, что обычно считается злосчастьем концертного зала — кашель, разговоры, неуместные комментарии, мобильные звонки, хождение и т. п. Двойственность функций всех участников, исполняющих *Sounds Like You*, наличие двух линий повествования, отражённость живого звучания в звучании механическом (записи магнитофонов), амбивалентность самой музыки, возможность видеть публику с двух сторон — в зале и с экрана, расположенного на сцене, — всё это способствовало разрушению эффекта театральной рампы и позволяло слушателю прожить происходящие события в режиме реального времени. По существу, Сёренсен не даёт ответа на вопросы, куда уходит музыка и как она влияет на людей. Ведь после концерта каждый зритель найдёт на них собственный ответ.

Список источников

1. Кисеева Е. В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 42–46. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14006
2. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064

3. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102

4. Чупова А. Г. Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино // Музыкаведение. 2020. № 5. С. 29–40. DOI: 10.25791/musicology.05.2020.1127

5. Чупова А. Г. «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255

6. Окунева Е. Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 93–108. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

Информация об авторе:

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

References

1. Kiseyeva E. V. The Issue of Renewal the Genre of Opera in the Creativity of Modern American Composers. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 4 (33), pp. 42–46. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14006

2. Kiseyeva E. V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064

3. Kiseyeva E. V. Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102

4. Chupova A. G. The Opera “Da gelo a gelo” in the Context of the Poetics of the Musical Theater Salvatore Sciarrino. *Musicology*. 2020. No. 5, pp. 29–40. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.05.2020.1127

5. Chupova A. G. “Infinito Nero” by Salvatore Sciarrino: on the Phenomenon of “Invisible Action”. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. No. 1, pp. 36–49. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255

6. 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

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 23.01.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 10.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.03.2023