

Н. В. КЛИМОВА

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт  
им. С. В. РахманиноваУДК  
781.22.036:786.2МЕТОД «ДЫШАЩЕГО ЛАДА»  
В ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЕ А. ИЗОСИМОВА  
«ХАМЕЛЕОН»

**А**лександр Михайлович Изосимов (р. 1958) — поэт, философ, композитор, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, уроженец Тамбовского края (п. Кочетовка). Окончил Ленинградскую консерваторию по классу Б. Тищенко. Среди крупных сочинений — балет «Цветок Белого Лотоса» (1990–2006), «Лики» для низкого женского голоса и симфонического оркестра на стихи Ар. Тарковского (1985), «Благодарность жизнедателю» для хора, органа и оркестра (2004). На ежегодных фестивалях «Петербургская музыкальная весна», «Звуковые пути» особую популярность приобрели Соната для виолончели и фортепиано (1990), композиция «Когда душа моя была облаком» для кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альты и контрабаса (2003); «Песни прекрасного пришельца» — вокальный цикл-эстафета на стихи А. Блока, Л. Уланда, Э. Мерике, Новалиса, Ар. Тарковского для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано (1979–2004); «Infernale» для скрипки и фортепиано (2006); «Tetr», «Песни, которые мне спела во сне Земля», 4 вокальных цикла (22 песни) для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано (2007).

Для воплощения главной идеи творчества — идеи Духовного Величия Человека — композитор создал особую технику композиции — метод «дышащего лада», который использовал в фортепианном цикле «Превращение» — 12 характеристических пьес (1993–2004), Сонате для фортепиано (1999), сюите «Боги легконоги» для кларнета, бас-кларнета, виолончели и фортепиано (2005) и других сочинениях.

Новый метод в творчестве петербургского композитора А. Изосимова — результат многолетнего поиска. Он формировался постепенно, под влиянием разного рода информации, порой конкретно не связанной с музыкальным искусством, но определённым образом стимулирующей его появление. У истоков ее стояли выдающиеся личности — поэт Арсений Тарковский и основатель антропософски ориентированной духовной науки Рудольф Штайнер. «Один учил слушать листву, быть ближе к земле, другой, — вспоминает автор, — точил грани моего характера...»<sup>1</sup> Музыкальный мир стал для композитора миром адекватного отражения человеческой души. Её

границы безмерны как сама Вселенная, она живёт и существует как единое целое с космосом и в единовременном «звучании» с ним. Центр существа — праидея, в которой концентрируется энергия будущей жизни-роста.

ИДЕЯ И КОНСТРУКЦИЯ  
«ДЫШАЩЕГО ЛАДА»

В 1993 году в фортепианной пьесе «Хамелеон» главная идея творчества композитора получила реальное воплощение, а её формой стал «дышащий лад» (выражение автора). Это искусственный модус, имеющий универсальную природу. Конструкция лада образует пентахорд, в рамках которого как в молекуле живого организма или в зерне, заключён ген роста. Его жизненная сила предопределена законами природы. Она естественна, предсказуема и в то же время свободна и неповторима как все в окружающем мире. Традиционные имманентные свойства музыки обретают в нём новую жизнь. «Старые абстракции, — замечает композитор, — согретые многими мастерами, позволяют и ныне писать живую музыку, но когда абстракция ещё не прогрета, она даёт очень мало плодов и мне приходится выбирать, либо насиловать идею, либо ждать, порой долго, когда возможно следующее новое решение "дышащего лада"». Уникальность его состоит не в *изобретении* конструкции, а в *обретении* её как способа отражения духовного мира человека. «Дышащий лад» представляется некоей генеральной идеей, которая одновременно может быть и программой сочинений. «На протяжении ряда лет, — продолжает автор, — возможности «дышащего лада» открывались постепенно. Какая-нибудь одна грань выходила в Сонате для фортепиано, другая — в секстете «Когда душа моя была облаком», нечто новое в этом смысле показала пьеса для скрипки и фортепиано «Infernale» и т.д. Так — шаг за шагом, осваивался мой метод».

Суть «дышащего лада» как метода — в его универсальной природе, способной сформировать целое из заданной, предельно ограниченной по


своим параметрам звуковой модели. Элементы лада, тоны и полутоны образуют в «Хамелеоне» восемь рядов. По словам автора, «осью» тоновой организации является «сжатое» состояние лада: с *des es fes ges* в диапазоне уменьшенной квинты. Наличие трёх малых терций отличает его от традиционного минора, а дополнительные полутоны (между 1 и 2, 3 и 4 степенями) усиливают «тёмную» окраску лада. Последующие ряды образуются на основе «ротации малых и больших секунд, смысл которой заключается в осуществлении плавного перехода к самому «светлому» ладу»: *c d e fis g*. Тоновое наполнение его иное. В диапазоне чистой квинты теперь прослушиваются две большие терции и целотоновый ход от 1 к 4 ступени, что отличает лад от традиционного мажора. «Крайние состояния, — комментирует автор, — обеспечивают максимальное напряжение ладовой материи в самом светлом и самом тёмном, мрачном вариантах. Промежуточные звенья не обладают ярко выраженной рельефностью и напряжением».

#### Схема ладов

1. *c des es fes ges* («тёмный»)
2. *c d es f ges*
3. *c des es f g*
4. *c d es f g*
5. *c des es f ges*
6. *c d es fes ges*
7. *c d e f g*
8. *c d e fis g* («светлый»)

Природа ладовых образований полигенна. Ступенный состав основных и промежуточных рядов имеет смешанно-интервальную структуру, элементы которой восходят к трем системам звукоряда — пентатонике, диатонике, миксодиатонике. Метаболичность гена реализуется в срастании родов, образующих нерасторжимую целостность модуса. Свойства слившихся полиладов различимы по тоновому наполнению и зонам сонантности, возникающих на границах интервального объёма ладов — уменьшенной квинты «тёмного» и увеличенной кварты «светлого». В промежуточных ладах тоновая переменность как стабильный фактор в организации ступенной конструкции регулирует внутренний свет, степень плотности и разряженности тоновых последований, продвигаясь в сторону бемолей («тёмного лада») и дизиев («светлого»). Пределы олиготонных ладов, ограниченные звуковысотными рамками, создают свойственную ладовому «пятиграннику» специфическую неподвижность. Динамика движения модального звукоряда происходит в замкнутом круге. Но модальность обладает, как известно, богатыми ре-

сурсами раскрытия. Лады в пьесе «вращаются», «распадаются» на микротоны, меняют высотную диспозицию, перемещаются в разных направлениях. Таким образом, метод организации целого исходит из концепции звукосостава.

Однослойная модальность в пьесе сочетается с полимодальностью, возникающей вследствие контрапунктического соединения голосов, ритмически варьированных канонов. В отдельных случаях соединения образуют 12-тоновую гармоническую последовательность или близкие к тому созвучия. Приведём в качестве примера заключение «Хамелеона» (т. 57, *Molto vivo*  $M \pm 176$  : пример № 1). Первый аккорд, выделенный ремаркой «колокольным звуком», динамикой *fff* состоит из двух субаккордов, образующих последовательность тонов: *as des es b - fg a h - d e fis c*. В основном варианте тоны располагаются следующим образом: *c des d es e f fis g as a b h*. Выбор тонов обусловлен единицами высот восьми ладов. Возникшая конструкция универсальна и содержит бесконечное число ротаций рядов, границы которых образуют 12-тоновый звукоряд неоктавной структуры:

- c* - *c des es fg* - 3-й лад
- des** - *des es f g as* - 8-й лад
- d** - *d e fis g a* - 7-й лад
- es** - *es f g as b* - 7-й лад
- e** - *e fis g a h* - 4-й лад
- f** - *f g as b c* - 4-й лад
- fis** - *fis g a h c* - 5-й лад
- g** - *g as b c des* - 5-й лад
- as** - *as b c des es* - 7-й лад
- a** - *a b c des es* - 6-й лад
- b** - *b c d e f* - 7-й лад
- h** - *h c d e f* - 5-й лад
- c** - *c d e fis g* - 8-й лад

В заключительном гармоническом созвучии тоновые границы ладов «складываются» в структуру «аккорда-хамелеона» (выражение автора), готового мгновенно изменить конфигурацию.


Свойства искусственного модуса подчиняются принципу «полярностей» (крайних состояний лада) и организуют целое. Один из них проецирует форму лада, которая условно разделяется на «сжатую» и «расширенную». Первая образует вертикаль в виде кластера (т. 9, 11, 17–34), высоко нейтральной горизонтальной (т. 40, 42, 54), сонорно окрашенной вертикали созвучий (т. 57), «свёрнутого» до масштабов полутона звука. Вторая является катализатором модальной функциональности и реализуется по горизонтали — в линейном развертывании рядов лада. Подчиняясь природной кинетике, звукоряды меняют высотные позиции, мутируют, движутся в разных направле-




















ниях и «функционально оживляют» разделы пьесы. В «сжатой» форме лада происходит сгущение модальности, фиксируются свойства исходной величины, сгустка энергии или «пра-мотива». «Расширенная» — инициирует мотивные образования, реализуется в полифонии голосов, многопластовости фактуры, в мелодических потоках зон кульминаций. Форма ладов подвижна. Здесь очевидны конвергентные свойства модуса, способные перестраивать вертикаль и горизонталь в зависимости от контекста. «Сжатая» форма в большинстве случаев удерживает линейную энергию, «расширенная» — растворяет её и становится отражением убывающей силы. Промежуточные формы рядов совпадают с зонами сонантности, усиливая или ослабляя её действие. Их тоновая ротация регулирует степень напряжения. Чередование напряжений и спадов уподобляется биологическим ритмам: систоле и диастоле, вдоху и выдоху.

Частота пульса и световая смена фаз регулируются метроритмом. Временная структура направляется не тактом, а ритмической долей, равной одной тридцатьвторой. Она — регулятор ритмических пропорций, временных соотношений целого. Почти потактовая смена метра — свидетельство свободного перемещения единиц времени. В результате каждая звуковысотная ячейка «проживает» мгновение благодаря интенсивности тонового накопления и энергии ритмической доли.

Формы ладов приведены в соответствии с кратностью и длением ритмических единиц — пары временных категорий контраста, которые условно могут совпадать с «действием и противодействием», «развитием и торможением». Так, «сжатая» форма лада, сдерживающая энергию, выделена крупными длительностями: 1/5, 3/5, 2/5, 5/16. «Расширенная», освобождающая энергию, сопровождается дроблением ритмической единицы, частотой пульсации: 17/32, 11/64, 9/32. Ритмические структуры ладов образуют два равноправных временных потока: «сжатое» время в «расширенной» форме лада и дление ритмических единиц в «сжатой». Условно их можно принять за основной уровень пульсации. Его принцип есть проявление «дыхания лада». Этой задаче подчинены и числовые пропорции ритма, в которых автор

воплотил «имагинативную идею четных чисел, имеющих тенденцию «отвердения», и нечётных, обладающих прямо противоположной силой». Общая картина времени-пространства этим не исчерпывается. На микроуровне, как и на макро-, время — главный элемент в организации целого. Оно многослойно, свободно, как окружающий нас мир, и существует в разных измерениях: линейном, диагональном и глубинном. Возникающие поливременные пласты в виде статических и энергетически взрывчатых полей, движущихся в разных направлениях, постоянно меняют границы музыкального пространства.

Оно преобразуется с помощью динамики и темпа. Выставленный композитором в начале произведения темп  $M \pm 176$   объединяет целое, но так, что реально прослушиваются другие членения времени. «Из центра понятия, — пишет автор, — вырастает идея темпового мерцания или легкого перехода без подготовки (aberplötzlich) из одного такта в другой, причем с любого места. И такой скачок уравнивается стабильным темпом». Приводим Схему первого раздела пьесы:

Такты	Масштаб	Связь, функции	Метр	Темп	Динамика	Авторский комментарий
1-2	2 т.	Исходный мотив квинтоли и его две формы	17/32  1/4 	Molto vivo $M \pm 176$ 	<i>fff</i>	
3-7	5 т.	«расширенная» форма «тёмного» лада	11/64	$M \pm 138$ 	<i>mp</i>	«с легкой поступью»
8	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — $a$	4/16	$M \pm 176$ 	<i>ff sf</i>	
9	1 т.	Аккорды-кластеры из тонов промежуточных ладов: 2,3,4	5/32	$M \pm 52$  $M \pm 176$ 	<i>pp</i>	«из глубины»
10	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — $a^1$	4/16	$M \pm 176$ 	<i>ff sf</i>	
11	1 т.	Аккорды-кластеры из тонов промежуточных ладов: 4, 5, 2	5/32 	$M \pm 52$ 	<i>pp</i>	
12	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — $a^2$	4/16	$M \pm 176$  $M \pm 176$ 	<i>fff sf</i>	Poco rit.
13	1 т.	Аккорды-кластеры из тонов промежуточных ладов: 2, 6, 6	5/32 	$M \pm 104$ 	<i>mp</i>	
14	1 т.	Аккорды-кластеры: 7, 8, 7 ладов	9/32 	$M \pm 144$ 	<i>mp</i>	
15	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — $a^3$	4/16	$M \pm 144$ 	<i>Piu f sf</i>	«крепко прижимая клавиши»
16	1 т.	Беззвучный аккорд на тонах 4 лада	1/5 	$M \pm 144$ 		«нажать беззвучно»

Темповым изменениям подчиняется и «молчащее» время — паузы. Они продлевают временной поток в форме мысленного его переживания и погружают в глубину запредельного. Ремарки композитора о концентрации на внутренней силе звука при исполнении *fff* (т. 12), а также: «из глубины» (т. 9), «крепко прижимая клавиши» (т. 15), «нажать беззвучно» (т. 16) — обязывают музыканта слушать время. Градации темпа совпадают с зонами смен динамики и отражают переменность тонов световой гаммы. Совокупность пластов формирует полихромные потоки сонорного пространства, которое рождается из непрерывного вращения рядов «дышащего лада».

Время в пьесе лишено привычной устремлённости в будущее, оно многомерно и синхронистично, что приводит к пониманию музыкального «события» как ощущения. В таком контексте моменты «расширения» и «сжатия», «дыхания» лада обретают самоценность. Многомерность параметровых изменений обуславливает становление формы подобно органическому росту. Смысловый вектор формы составляет движение от модуса-кристалла через расслоение («разветвление») музыкальной ткани к заключительной модели и отражает метафизическую идею роста-превращения. «Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало»<sup>2</sup>.

#### ФОРТЕПИАННАЯ ПЬЕСА «ХАМЕЛЕОН». ЗВУКОВЫСОТНЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ЛАДА

В фортепианной пьесе «Хамелеон» функциональные связи ладов организуют целое и на микро- и макроуровне становятся центральным элементом композиции. «Звукоряд, — пишет автор, — лишь звуковой материал, дополнительная краска, подобно тому, как художник, когда растирает краски, добавляет то тёртую кость, то лазурит по мере надобности. Так и мои звукоряды «дышащего лада». Они весьма оригинальны, но Боже упаси сделать их глобальным принципом на все произведения». Однако в фортепианной пьесе «Хамелеон» функциональные связи ладов организуют целое и на микро- и макроуровне становятся центральным элементом композиции.

Из «темного», сжатого состояния лада мотива-квинтоли в «Хамелеоне» рождается, пройдя четыре стадии превращения, новое мелодико-гар-

моническое образование, которое как вырвавшийся «огонь золотого цветка» (М. Волошин) меркнет в пространстве. Смысл исходного ладового звукоряда и его изменений близок идее метаморфоз Гёте — стадильности роста органической жизни растения. Его первичная формула содержит ген дальнейшего развития. В первом такте ладовых форм две, но они обе «сжатые» в виде краткого мотива-квинтоли и аккорда-кластера. Ладовых звукорядов тоже два — «темный» (первый по «Хамелеону», поскольку с него начинается произведение) и промежуточный четвёртый, более светлой окраски: *(as) ges fes es des c* — основной; *as ges fes es des* — промежуточный.

Отмеченная в скобках ступень выявляет скрытое присутствие промежуточного лада, звуки которого вписаны в мелодическую основу «темной» квинтоли. И только *as* как сверхтон квинтоли, выделенный ударом левой руки, указывает на искру «дремлющего» света. Мощное динамическое звучание *fff*, мгновенная смена метра (17/32, 1/4) ассоциируются с первоначалом, импульсом к действию (пример № 2). Тьма и свет, как вдох и выдох, сконцентрированы в энергичном и символическом по смыслу зачине. Преобразование горизонтали в вертикаль, кратных единиц квинтоли в дление аккордов-кластеров создаёт ощущение молниеносного падения. Действие сменяет торможение, свет гаснет в «молчащем» такте (1/4,  $\curvearrowright$ ). Образовавшиеся знаки неподвижности переключают внимание на глубинный слой, в котором продолжается бесконечное движение. «Несущая» конструкция пятигранника-квинтоли, выбрасывая тоны-созвучия (ум. 8), погружается в нижний регистр, удерживая завоёванное пространство. Она представляется чем-то вроде пучка биоэнергии, излучающего световые импульсы и осуществляющего переход от тверди материала к его глубинному истоку.

Иные свойства мотива-модуса раскрываются в разделе  $M \pm 138$   $\text{♩}$  («с лёгкой поступью» — т. 3–7, 11/64: пример № 3). Ступени ряда образуют мелодическую горизонталь в нижнем голосе в пределах пятитактного построения. Тоны автономны, ритмически обособлены и служат фундаментом вертикали в виде нон. Кинетика горизонтали ослабевает, и рассыпанные в высоком регистре ноты, как искры света, расслаивают тьму. В разреженном фактурном пространстве слух фиксирует повторение тонов

$ges^2 as^2 c^2$ , образующих сонорное созвучие из краевых тонов «тёмного» лада. Застывшая гармония сонора выделена ритмически (♩ — в метре 11/64), подчеркнута штрихом артикуляции и выполняет роль «устоя», торможения времени. Продлевая свет, ноны самовоспроизводятся от каждой ступени лада —  $fes^1 g^3, es^1 fis^3, des^1 e^3, c^1 dis^3$ , — очерчивая границы сонорного поля. Образуются две параллельно движущиеся линии: из ступеней основного «тёмного» звукоряда в нижнем и верхнем голосах. Регистровая удалённость линий, разреженность звучания чередуется с застывшими гармониями сонора. Полярность чередований отражает ритм дыхания модуса. Пульс ритма, как и преобладающая тихая динамика, тесситурное расположение голосов остаются неизменными на протяжении пяти тактов. В совокупности с постоянным метром и темпом течение времени замедляется в рамках обозначенного пространства. Точнее, происходит «стояние времени», которому подчиняется горизонталь. Разновременное звучание 4-х звукорядов приводит к утрате тоновой связи. При этом транспонированные ряды первого лада продвигаются по вертикали, образуя высотные конструкции, грани которых колеблются, но ось — «застывший» сонор — остается неизменной:

$a^3 g^3 fis^3 e^3 dis^3$  - верхний голос  
 $g^2 f^2 e^2 d^2 cis^2$  - средний голос  
 ( )  $es^2 f^2 ges^2 as^2$  - средний неполный звукоряд  
 $ges^1 fes^1 es^1 des^1 c^1$  - нижний голос

В сформировавшемся сонорном поле развёртывание модуса во времени приводит к распаду звукосостава и образованию пуантилистической ткани. Тоновые созвучия нон, децим размещены в высоком регистре, в пределах трёх октав (1–3) и фиксируют «запредельность» звучания. Разбросанные лучи света преломляются во временном потоке гомогенной мерцающей массы.

Второй пример позволяет сделать вывод о бифункциональности форм лада: расширение ладовой конструкции по вертикали приводит к ослаблению энергетического напряжения, но возрастанию светового. Пуантилистические точки-созвучия, как и гармония соноров, отражают стояние времени, и по отношению к аккорду-кластеру в первом такте пьесы, где регулято-

ром является количественная сторона — плотность звукоряда, — раскрывают качество внутренней структуры, «внутреннюю жизнь» формы лада.

Для сравнения рассмотрим кратко тот же пятитакт в разделе Andante (т. 39–45, М ± 92 ♩ 11/64: пример № 4). Характер вертикали и горизонтали меняется, возникает функциональная инверсия компонентов ладовой структуры. «Ожившая» горизонталь «окружает» неизменный гармонический сонор, разрушая временное стояние. Мелодические линии транспонированных рядов формируют взрывчатые, неравномерно сходящиеся световые волны. Это горизонтальные кластеры в ритмических пределах 1=64. Их энергетика направлена в глубину тонов, к двойным трелям секунд (т. 44). Сонорное поле «яростно» пульсирует, увеличиваются градации динамики, учащается долевая смена в такте: т. 41 — *mp, pp, pp, sub. p, ff*. Возрастает роль агогических оттенков: *sempre, sub., poco a poco cresc., dim*; расширяется диапазон (добавляется басовый ключ). Движение звуковых масс осуществляется по всем звуковым параметрам. Поливременные пласты перемещаются в пространстве, организуя обращенный процесс звуковой ткани в зоне избранного действия.

Таким образом, «сжатие — расширение» — не столько центральный элемент композиции, сколько природное свойство музыкальной материи. Обозначим его метафорическим термином «обратимость» (О. Мандельштам). Музыкальная морфология «обратимости» основана на непрерывном обновлении состояний-движений, заменяющих развитие. Традиционное сложение целого из «кирпичиков-элементов» для неё не характерно. Структурно-смысловый феномен пьесы — модус и его полипараметровые свойства — проявляет способность перестраиваться, мутировать, самовоспроизводиться, создавая новые формы, но оставаясь в пределах избранной модели и раскрывая её изнутри.

Четыре раздела пьесы последовательно воспроизводят идею роста-движения, отраженную в смене хронотопа пространства. Первый (т. 1–16) представляет собой модус в пределах исходного целого (см. Схему); второй (т. 17–35), *Poco sostenuto* (строго в темпе) М ± 126 ♩ 3/5, 4/16, 9/32, 2/32, 7/32 — «сжатая» форма лада как ролевая единица вертикали, образующая крещендирующую волну с раздвижением границ звукового поля (от полутора до 4х октав) и изменением светового колорита — движение

от темного спектра тонов к самому светлому (2–8 лады); третий (т. 39–45), Andante  $M \pm 92$   $\text{♩}$  11/64, 12/32 — «расширенная» форма лада, короткая световая волна, приводящая к первой кульминации — моноритмической фигуре 11-тоновой вертикали; четвёртый (т. 46–58,  $M \pm 108$   $\text{♩}$ ) — «как бы с любовью рассматривая лист растения» (3/5, 2/5, 5/16, 9/32) — состоит из 2-х блоков, в совокупности представляющих волновое движение от мелодико-горизонтальной формы ладов, образующей непрерывную асимметричную цепь звукорядов, парящих в пространстве, и интенсивное взаимодействие ладовых форм, приводящее к генерации тонов

и образованию 12-тонового заключительного додекаряда.

Жизнь лада во времени и пространстве обуславливает весь механизм движения. Метод «дышащего лада» есть результат эволюции генной природы модальности, обогащенной множественными логическими связями. Подобно поэтическому слову, обладающему «пучком смыслов» (О. Мандельштам), модус «Хамелеона» — это последовательное воплощение имажинативной формулы «воление — свет — путь — душа».

### НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Пример № 3

Пример № 2

Пример № 4

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее в тексте приводятся слова композитора из переписки и бесед с автором статьи.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте // Слово и культура. — М., 1987. — С. 118.

**Климова Наталья Викторовна**

преподаватель Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова

