



Анастасия Александровна Гундорина

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Внимание читателей представлена статья «*Критичная / конвульсивная – Музыка Роджера Редгейта*» современного уэльского композитора (Великобритания) Ричарда Барретта, опубликованная на страницах журнала «Contemporary Music Review». Отличительная концептуальная особенность британского журнала – отсутствие рубрик, но обязательное наличие конкретной темы очередного выпуска, в рамках которой и находятся научные исследования. Тринадцатый том «Contemporary Music Review» (1995–1996 гг.), в который вошла статья Р. Барретта, был озаглавлен «Аспекты сложности в современной британской музыке». Во вступительном слове редактор издания Питер Нельсон весьма проницательно высказал свое видение ситуации: «Представленные здесь композиторы несут ответственность за значительную часть новейшей британской музыки, причем в большей степени, чем можно было бы предположить по их представлению в концертах и записях» [2, 1]. Спустя четверть века мы убеждаемся, что он не ошибался. Большею частью молодые композиторы, творчество которых освещалось в журнале, действительно стали символами британского музыкального академического авангарда конца XX – начала XXI века¹.

¹ Статьи журнала посвящены творчеству Б. Фернихоу, М. Финнисси, Р. Редгейта, Р. Барретта, Д. Диллона, К. Денча.

Переводы

На наш взгляд, данная статья представляет особый интерес не только потому, что это одна из первых научных работ, посвященных раннему периоду творчества Роджера Редгейта. Критические суждения Ричарда Барретта о музыке своего коллеги ценны еще и тем, что оба композитора продолжительное время находились в непосредственном творческом контакте. В 1984 году они основали ансамбль *Exposé*, который регулярно выступает на европейских фестивалях, BBC Radio 3 и выпускает компакт-диски с записями камерной музыки. Помимо этого, общим фактом биографий композиторов является участие в 1980–1990-е гг. в Международных летних курсах Новой Музыки в Дармштадте, где каждый стал обладателем Кранихштайнской Музыкальной премии (Р. Барретт в 1986 году, Р. Редгейт в 1990 году).

Перевод статьи на русский язык осуществлен с разрешения автора. Перевод дополнен примечаниями, которые размещены в конце текста и обозначены условным знаком – «звездочка» с порядковым номером.

*Ричард Барретт
(Richard Barrett)*

КРИТИЧНАЯ / КОНВУЛЬСИВНАЯ – МУЗЫКА РОДЖЕРА РЕДГЕЙТА²

Сочинения Роджера Редгейта окрашены тем типом мышления, которое также характеризует стиль почитаемого им философа-постструктуралиста Жака Деррида: это мир творческого парадокса, гонимого неистовым догматическим антидогматизмом, который настаивает на абсолютной точности в формулировании неточного.

Этим вступлением, создающим, быть может, ощущение колоссальной сложности музыки Редгейта, мы хотели бы, прежде всего, подчеркнуть сложность разговора о ней. Как и в случае с Деррида, сталкиваясь с его сочинениями, слушатель всегда уверен в их внутренней убедительности, жизненности и полном отсутствии слишком распространенной тривиальности – но он замолкает, когда его просят объяснить основу этого впечатления. Было бы проще всего сослаться на тот факт, что Редгейт учился у Брайана Фернихоу. Действительно, он впитал сущность метода Фернихоу, и поэтому относится к наименьшей части его многочисленных учеников. Эти ученики часто удовлетворяются копированием особенностей его нотного письма, пытаясь таким образом скрыть отсутствие интереса к более глубоким музыкальным проблемам. Несомненно, прошло время, когда Фернихоу можно было серьезно критиковать или превозносить только лишь на основании ошеломляющего (и, пожалуй, обманчивого) облика, который демонстрируют миру его партитуры. Однако в случае с Редгейтом подобное влияние мало оправдывает его бескомпромиссную индивидуальность музыкального мышления. Начнем с того, что он создает,

² Barrett R. *Critical / Convulsive – The Music of Roger Redgate* // *Contemporary Music Review*, 1995, Vol. 13, Part 1. PP. 133–146. – Перевод и примечания А. Гундориной

Переводы

как правило, более агрессивный и воинственный звуковой мир, в котором косвенно покушается на «свободный джаз», скажем, Сесила Тейлора или позднего Джона Колтрейна*¹. Важно отметить, что специфика этого звукового мира, по-видимому, яснее выражена в его структурных замыслах, чем у Фернихоу. Последний в значительной степени (хотя и не настолько, как могли бы подумать некоторые его самые недалекие критики) тяготеет к музыке, представляющей собой непосредственное соединение «метафизических причуд», которые, благодаря подчас сбивающей с толку, но от этого не менее захватывающей системе программных заметок и различного рода комментариев, становятся ее неотъемлемой частью и необходимы для ее более полного восприятия. (Тем не менее, более поздний Фернихоу в *La chute d'Icare (Падение Икара) (1988)**² и *Третьем струнном квартете (1987)* демонстрирует образцы предельной ясности по сравнению, скажем, с произведением *Time and Motion Study II (Время и Движение. Исследование II, 1973–76* или *Transit (Транзит), 1972–75*).

На используемые философские парадигмы Редгейт чаще всего намекает сам, что делает его музыку более или менее доступной. И лишь в момент кризиса, недоумения относительно того, в чем состоит основная идея и почему ее невозможно уловить и на нее опереться, ощущения, что от самой попытки ухватить нить какого-то дискурса смысл только ускользает, будто просачиваясь сквозь пальцы, начинаешь понимать это специфическое (и специфически музыкальное) видение.

На память приходит такое произведение как *Maximus Poems (Поэмы Максимуса)* Чарльза Олсона: всякий раз, когда поэт начинает отклоняться в сторону от правильного синтаксиса или смысловой доступности, он полностью меняет направление [мысли] и оставляет читателя как бы подвешенным в воздухе*³.

Переводы

Прежде чем перейти к отдельным произведениям, следует отметить, что я нигде не цитировал и не перефразировал слова композитора: для моего подхода аксиоматично, что он представляет собой личное путешествие по несколько опасной местности в надежде, что читатель проделает собственный путь. Кроме того, немногочисленные высказывания Роджера Редгейта о его сочинениях рассчитаны (как можно легко предположить) на то, чтобы усложнить, а не ответить на какие-либо вопросы, касающиеся их³, и тем самым бросают вызов слушателю.

Я, конечно, не могу представить себя «идеальным» или непредубежденным слушателем; Булез⁴ уже обращал внимание на посвящение Мишеля Бютора в «Необычной истории» («Histoire Extraordinaire»)⁵: «Некоторые могут решить, что, намереваясь рассказать о Бодлере, я преуспел только в том, чтобы поговорить о себе. Гораздо важнее было бы сказать, что это Бодлер говорит обо мне. Он говорит о вас».

Роджер Редгейт родился в Болтоне в 1958 году. На протяжении ряда лет занимался композицией и игрой на скрипке (в настоящее время он – участник нескольких лондонских ансамблей современной музыки), прежде чем создал в 1981 году свое первое сочинение *Genoi Hoios Essi*^{*4} для фортепиано соло, которое до сих пор ценит. *Kontakion* (1980) для флейты, гобоя и фортепиано, в настоящее время балансирующий в неопределенном состоянии между отказом от него и переработкой, уже демонстрирует многие характерные черты поздней музыки Редгейта. Однако в пьесе для фортепиано, написанной во Фрайбурге^{*5}, существенная смелость в развитии материала (вкупе с повы-

³ Как должен был бы признать каждый, кто был свидетелем его «анти-лекции» на Летних курсах в Дармштадте в 1986 году.

⁴ В *Penser la Musique Aujourd'hui* (Мыслить музыку сегодня) (Paris, 1963), переведено (на английский) как «Булез о современной музыке» (London, 1971).

⁵ Париж, 1961 – перевод (то же название) Лондон 1969.

Переводы

шенным вниманием к нотационной точности) очевидна впервые. Музыка представляет собой полифоническую ткань, состоящую преимущественно из коротких мелодических и/или аккордовых жестов, которые своими широкими регистровыми контурами и гармонией, богатой септимами и нонами, напоминают музыку Булеза 1950-х годов, при том, что их ритмические очертания намного сложнее, и они, особенно в заключительных разделах пьесы, накладываются друг на друга, образуя исключительно плотный и динамичный контрапункт, более характерный для Фернихоу.

Попутно можно отметить, что Редгейт, как и Булез, часто выводит начало композиции через ряд предварительных версий и переработок по мере выявления в дальнейшем их недостатков. Таким образом, его формы только в поверхностном смысле замкнуты; слушая произведение, каждый осознает его природу скорее как «цель», а не как «конstellацию», в адорновском смысле скопления идей, которые окончательно не идентифицируются ни сами по себе, ни по отношению друг к другу, особенно в сопротивлении иерархической подчиненности друг другу. Музыка *Genoi Hoios Essi* (название, заимствованное у Ницше и относящееся к процессу развития «вещей, становящихся самими собой»), по-видимому, изображает борьбу, непременно неразрешимую, между различными противоположными тенденциями: наращивание мелодических линий против их фрагментации, напряжение между вертикальным и горизонтальным разрастанием (или между полифонией наложенных друг на друга временных слоев и их объединением в единые жесты), индивидуализация жеста против нормативных или гомеостатических тенденций, монодийные линии в противовес линий аккордов, *legato* в противовес *sforzando* и т.д. Единственно возможный результат этого развития достигается в последних восемнадцати тактах (пример 1 показывает начало этого раздела, хотя

Переводы

его не следует рассматривать как однозначное формальное ограничение: темп ♩ = 135 устанавливается путем продолжительного ускорения, а динамика *ff* накапливается через постепенное устранение более тихих значений), где все упомянутые выше процессы начинают действовать одновременно, в основном в четырех независимо трансформирующихся линиях, которые время от времени образуют взаимные «связи». В конце динамика становится еще сильнее (!) и музыка рушится в истощении, без сомнения, вместе с исполнителем.

Пример 1. Genoi Hoios Essi, такты 2–4. Воспроизведено с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publishers Ltd.

The image shows a musical score for the piece "Genoi Hoios Essi" (measures 2-4). At the top, there is a performance instruction: "Esplosivo ff" with a tempo marking of "♩ = 135". Below this, there are several musical staves. The top staff shows a melodic line with a 4:3 ratio. The middle staves show a piano accompaniment with a 11:6 ratio. The bottom staff shows a piano accompaniment with a 7:8 ratio. The score is enclosed in a large oval shape.

Здесь следует уточнить важный момент. Много ядовитой критики было направлено на феномен «музыки для глаз», нотационные

Переводы

принципы, которые не «переводятся» в понятные аспекты исполнения и прослушивания (как будто когда-либо существовала объективная взаимно-однозначная координация между нотами и звуками!). Отношение между нотацией и исполнителем (разными путями обсуждаемое в этом выпуске журнала и у других композиторов) является важнейшей областью в композиционном мышлении Роджера Редгейта; образуется «психологизация нотации» как неотъемлемая часть композиционной техники. Помимо и прежде всех описанных выше процессов в отношении *Genoi Hoios Essi* необходимо рассмотреть ее визуальное воздействие на исполнителя, то, как нотация обуславливает напряженность и выразительность исполнения, и как она может быть включена в средства, с помощью которых проецируются музыкальные идеи. В этом смысле нет никакой «сложности» в концепции фортепианной музыки, в которой дифференцированные высокоскоростные жесты распределены по нескольким нотоносцам; преимущество этой нотации – более мощное, гибкое и тонкое средство общения с исполнителем (и, следовательно, с аудиторией), а также аксиоматическая неотделимость от структур музыки, чем любое количество вспомогательных слов, таких как, например, анахронизм стереотипных итальянских исполнительских ремарок. Развитие музыки Редгейта со времени создания этой фортепианной пьесы связано с личными поисками «Грамматологии» (термин Деррида, означающий науку *письма*⁶) музыки, о которой можно было бы многое сказать, если бы не было ограничительных рамок статьи: на английском языке почти нет обсуждений экстраординарной табулатурной нотации в *Третьем струнном квартете* и других недавних работах Клауса К. Хюблера (еще одного бывшего ученика Брайана Фернихоу).

⁶ Главная идея самой известной книги Деррида «О грамматологии» (Париж, 1967) основывается на инверсии общепринятого соотношения главенства речи над письмом в большинстве работ о языке, прежде всего Соссюра и Руссо.

Переводы

Следующая композиция, *Ausgangspunkte* (Отправные точки) для гобоя соло, была написана в 1981–82 годах для Кристофера Редгейта, брата композитора, который является ярким исполнителем сложнейшей современной музыки для гобоя*⁶. Здесь, опять же, сложное напластование трансформационных процессов применяется к ограниченному набору исходных жестовых моделей («отправные точки», о которых говорит название). То, что произведение порождает виртуозность, граничащую со сверхчеловеческой, всецело объясняется тем, что, в отличие от фортепианной пьесы, эти процессы функционируют в монодийной музыке. Тем не менее, в процессе развития нередко происходит уклонение от этого ограничения за счет скорости, с которой разные виды артикуляции, уровни звуковой атаки и оттенки тембра сменяют друг друга, образуя в кульминации наложение трех одновременно звучащих мультифонических трелей, ускоряющихся и замедляющихся независимо друг от друга (пример 2).

Но *Ausgangspunkte* ни в коем случае не является просто «ярким примером виртуозности», хотя этот аспект значительно влияет на слушательское восприятие, по крайней мере, при первом прослушивании. Музыкальным развитием движет неумолимая внутренняя логика, так что наиболее головокружительные «эффекты» возникают как крайние точки, достигнутые определенными процессами. Другие крайности, такие как, например, медленное и тихое (но в ошеломляюще высоком регистре!) звучание, приводящее к кульминационному долгому пассажи с ремаркой *tranquilly* и *sostenuto*, имеет такое же музыкальное значение, как рассыпание на отдельные фрагменты и тишина в самом конце произведения.

Переводы

Пример 2 Ausgangspunkte, последние три строки. Воспроизведено с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publishers Ltd.

Инструментальные партии его следующих ансамблевых произведений не стремились к такой квази-театральной истерии, как гобойная пьеса. *Струнный квартет № 1 (1983)* можно рассматривать как отход от этих « пороков » в сторону чистоты и самоанализа, скрытых в инструментовке, где все традиционно подчинено убедительности и сдержанности.

Конечно, это сочинение не претендует на радикализм *Струнного квартета (1984)* Майкла Финнисси, в котором привычная регистровая экспозиция и дискурсивность жанра демонстративно ниспровергаются; кроме того, оно выводит на поверхность скрытые мелодические, даже лирические качества двух рассмотренных выше произведений, не слишком отдаленных от мейнстрима квартетного письма XX века (включая Фернихоу).

Итак, какие же качества характеризуют произведения Редгейта? Ключ к разгадке можно найти в его эпитафии, заимствованном из романа Андре Бретона «Надя» – «Красота будет конвульсивной или не

Переводы

будет вовсе». Интенсивность, с которой музыка движется от одной «прекрасной конвульсии» к другой, ни в коем случае не соскальзывает в однозначное изложение, отсутствие компромисса в противоречии каждой ясной тенденции, которая грозит выявиться (по словам Беккета, ускользя от «вульгарности правдоподобной последовательности событий»)⁷, способ, с помощью которого квазимотивные элементы, независимо от того, сознательно ли им предписано вести себя так, объединяются в мелодические жесты наибольшей связности, – все это само по себе узнаваемо принадлежит Редгейту. Однако же сочинение остается менее оцененным слушателем и не столь высоко оригинальным, как другие рассматриваемые сочинения (включая, к счастью, его *Второй квартет*, о котором пойдет речь ниже). Нет ли чего-то удивительного в этом жанре, который в меньшей степени поощряет идиосинкратическое своеобразие композиционных средств (возможно, еще одним примером является удивительно стандартная тематическая работа в *Струнном квартете № 1* (1983) Джеймса Диллона⁸)?

Eos (Эос) (1984) для кларнета и фортепиано и *Study for a Triptych (Этюд для триптиха)* для виолончели и фортепиано (1985), по видимому, также подвергаются воздействию от характера своих инструментальных средств: сочетание «инструмент и фортепиано» оказалось несколько неподатливым для мышления Редгейта (и не только его; похоже, что эта сфера в большей степени породила усталую, размытую посредственность, чем любая другая). На самом простом уровне не может быть никакой двусмысленности в отношениях между этими двумя инструментами, неизбежно приводящей к ситуации «мелодия и аккомпанемент» (если только возможности одного или другого не будут резко ослаблены – как, скажем, в регистровом соответствии между скрипкой и фортепиано у Финнисси в *Mississippi Horn-*

⁷ С. Беккет Пруст и Три диалога с Жоржем Дютюи (Лондон, 1965).

⁸ см. Р. Туп, «Четыре аспекта Новой Сложности» / Contact, № 32 (Spring 1988).

Переводы

*pipes (Миссисипских Хорнпайпах)*7* (1982), – но Роджера Редгейта никогда не интересовало сочинение, где не используется «весь инструмент»). Фиксированные звуки фортепиано никогда не смогут избежать этой традиционной функции – осязаемого отделения или отчуждения двух инструментов друг от друга (как в ... *of torn pathways* (... прерванных путей) – см. ниже), или, с другой стороны, смешивания их тембровых красок в единую фактуру (например, как в струнном квартете). Проще говоря, эти отношения слишком близки и слишком далеки друг от друга. *Study for a Triptych (Этюд для триптиха)*, однако, занимает важное место в творчестве Редгейта (или, возможно, займет, когда будет выполнена обещанная композитором переработка), поскольку это пока единственный опус, в названии которого он ясно выразил глубокую симпатию к творчеству, идеям и методам художника Фрэнсиса Бэкона.

Жестокие образы Бэкона, – усиленные его тотальным контролем над своей живописной техникой, его кропотливой кистью, которая часто может быть «стерта» в контролируемом акте насилия над самим произведением, но которая неотделима от общего эффекта и эстетики, – отражены в музыке Редгейта, как мы увидим, несмотря на совершенно другую среду обитания.

... of torn pathways (... прерванных путей) (1985), для скрипки и двух ударников, кажется, в ретроспективе отмечает поворотный момент в творчестве Редгейта к гораздо более индивидуальному звуковому миру (более загадочному – остается только догадываться о значении названия). Здесь мы имеем дело с квинтэссенцией бэконовского образа – последствиями насилия, помещенными в болезненно суровую среду, возможно, подобно характерным фигурам Бэкона, скорчившимся в клинически очерченном пространстве. Любые «пути», которые могли бы примирить как скрипку, так и перкуссию, были

Переводы

«разорваны» еще до начала музыки, оставляя конфронтацию без надежды на сближение. Скрипка следует нервной, дискурсивной линии в «ужасной изоляции» от своих партнеров, которые иррационально колеблются между нежным бормотанием и угрожающими взрывами, используя в основном звуки кожаной мембраны и металла (без фиксированных тонов). И в этом опусе Редгейт использует свою привычную (навязанную обстоятельствами?) краткость для мощного эффекта: через шесть минут отсутствие отношений резко прекращается, по-видимому, в сознательной и произвольной ярости (пример 3).

Пример 3 ... of torn pathways с. 35. Воспроизведено с разрешения редакции Henry Lemoine, Paris / United Music Publishers Ltd.

The image displays a musical score for the piece 'of torn pathways' from Example 3. The score is arranged in a vertical format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Triangle, Set. Cymb. (Edge/Down), Tam Tam, 3 Cow Bells, 3 Wood blocks, Log Drum, Bongos/Timbales, Violin, Set. Cymb. (Edge/Down), Hi hat, Tam Tam (Edge/Down), 3 Temple blocks, Tambourine, and 3 Tom Toms (Bass Drum, Tom Tom, Bass Drum). The Violin part is the most prominent, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *fff* and *ff*. The percussion parts are marked with numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a 3/4 time signature.

Также в 1985 году Роджер Редгейт вернулся к жанру струнного квартета. *Струнный квартет № 2* во всех отношениях является шагом вперед по сравнению с его предшественником, его фактура еще больше задыхается от неистовой активности, чем прежде, и в то же время меньше зависит от принятых способов композиции квартета. Гораздо больше используется *glissandi*, которые действительно созда-

Переводы

ют впечатление «стирания» любого возникающего гармонического поля.

Все сочинение представляется как единый, сложный поток звука (в отличие от более «сольной», вертикально фрагментированной ткани первого квартета), в которой опять же создается напряжение между импульсом и срывом, расширением и разрушением, индивидуальными и коллективными жестами. Композиционные техники, впервые появившиеся в ранней фортепианной пьесе, осуществляют контроль и текучесть, превосходящую ту, что была в любом из предыдущих произведений. Но, прежде всего, невозможно передать словами постоянный поток находок в этом квартете. В примере 4 показано начало, в котором быстрый мелодический материал выходит на поверхность и погружается в (постепенно рассеивающуюся) паутину *glissandi*. По мере того, как музыка продолжается, (почти) ясная артикуляция фактурных единиц уничтожается тишиной, и жесты растворяются друг в друге с головокружительной скоростью. Концовка, как и в первом квартете, выводит *al niente*: у всех инструментов (достигающих более целостной фактуры, чем где-либо еще) звучат медленно колеблющиеся *glissandi*, прерываемые потоками мелизмов, которые уже некоторое время проникают в мелодические нити, становясь *molto sul ponticello*. Музыка без всякого предупреждения обездвижена под прозрачным покровом.

Переводы

Пример 4 (начало). Струнный квартет № 2 тт. 1–5. Воспроизводится с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publisher Ltd.

QUATUORA CORDES № 2

The image shows the first five staves of a musical score for a string quartet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'sul pont.' (sul ponticello) and 'poco sul pont.' (poco sul ponticello). There are also numerical markings like '3', '7', and '5:4' indicating specific measures or ratios. The score is written in a standard musical notation style with five staves.

Пример 4 (конец) Струнный квартет № 2. т. 6. Воспроизводится с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publisher Ltd.

The image shows the sixth staff of the musical score. It continues the notation from the previous staves, featuring dynamic markings like 'mf' and 'f', and specific performance instructions such as 'molto sul pont.' (molto sul ponticello). Numerical markings like '6', '5:4', and '7:8' are present, indicating measure numbers and ratios. The notation is consistent with the previous staves.

В 1986 году издательство Оксфордского университета запросило у британских композиторов несколько фортепианных пьес для журнала «New Music '87»⁹, при этом единственным условием было наличие

⁹ Оксфорд, 1987, под редакцией Роджера Райта и Майкла Финнисси. Фортепианные пьесы представили: Крис Ньюман, Говард Скемптон, Ричард Барретт, Джеймс

Переводы

только двух страниц для каждой пьесы. Я думаю, можно с уверенностью сказать, что из того списка только *Eidos* (Эйдос) Роджера Редгейта является значимым произведением, характеризующим творчество композитора. Оно в некоторой степени напоминает Веберна 1910-х годов, когда все 12 тонов были использованы в пьесе – ничего более, за исключением того, что вместо хроматической совокупности 12-тоновой гаммы мы имеем здесь фактурную, артикуляционную, регистровую и динамическую целостность фортепиано, а также довольно исчерпывающую последовательность различных способов нотирования полученных сложностей. Количество и интенсивность переживаний в девятнадцати тактах сочинения поразительны, но нет ощущения клаустрофобии, того, что слишком много материала было зажато в ограниченном пространстве. Пьеса представляет собой единичную «конвульсию», описанную в микроскопических деталях (пример 5). Чрезмерное усложнение нотации, особенно в этом произведении, ставит важные вопросы о том, что музыкальная нотация может передавать, что она должна или не должна передавать, какие аспекты нотации являются существенными для установления конкретной музыкальной идеи (которая, кроме того, неотделима от ее собственной установки). В *Eidos* возможные функции мелизмов могут быть рассмотрены вкратце, поскольку их включение создает вариант «альтернативного мира» для навязчиво точной ритмической нотации. Например, в тактах 1 (первая группа) и 4 у мелизмов есть «традиционная» функция в виде неударного звука, раздробленного до минимума перед следующей (более «важной») основной нотой. Но в тактах 6 и 17 степень, в которой это «дробление» возможно, начинает зависеть от скорости, с которой могут происходить изменения положения рук: в такте 16 эта тенденция (встречается также у Штокхаузена во

Диллон, Джудит Уир, Джеральд Барри, Майкл Финнисси, Робин Гревилл Холлоуэй, Роджер Редгейт и Джон Тавенер.

Переводы

втором цикле *Klavierstück'ов*) доводится до крайностей так, что мелизмы, будучи акцентированными и отстраненными от своих основных нот, фактически нарушают точные ритмы, поскольку это противоречит их смыслу существования. Такой же эффект возникает в конце такта 1 и, особенно, в последнем такте, где снимается ответственность за фиксированный ритм нот. (Определяет ли это данные ноты как в некотором роде вспомогательные?)

Пример 5 (начало) *Eidos* (complete). Воспроизводится с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris/United Music Publishers Ltd.

The image displays a handwritten musical score for the beginning of 'Eidos (complete)'. The score is organized into five systems of staves. Each system begins with a circled measure number: 1, 3, 6, 9, and 11. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Key markings include 'p=60' at the top, 'f' (forte) and 'p' (piano) throughout, and tempo changes such as 'poco meno mosso' and 'poco accel'. The score is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation, with many slurs and ties connecting notes across measures.

Переводы

Пример 5 (окончание)

Handwritten musical score for three systems, numbered 13, 15, and 18. The notation is dense and complex, featuring multiple staves with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The first system (13) is marked "R. 60 72". The second system (15) is marked "Poco allargando" and includes "7 tutta forza" and "16 ff". The third system (18) includes "11 32", "16", and "19". The score is signed "LONDON Sept 1986" at the bottom right.

Все это, и, конечно же, многое другое, способствует выразительности нотации этого сочинения. Возможности извлечения из нее дальнейших уровней, на которых могут приниматься интерпретационные решения, или дальнейших путей определения приоритетности записанного материала, практически не ограничены. Возможно, когда исполнитель достигнет упомянутой выше точки кризиса и недоумения, нотационные практики выполнят свою работу (ее предварительную часть), и появится осмысленное отношение к исполнению.

Eidos, вероятно, является ключевым сочинением в начале следующей фазы творчества Редгейта. На самом деле *Eidos* был полностью включен в другое произведение Редгейта – *mais en etoile* (но

Переводы

звезда), написанное по заказу ансамбля Exposé, дирижером и основателем которого он является (совместно с автором статьи). В этом опусе, который уже прошел через ряд постепенно удлиняющихся версий, фортепиано появляется почти в статусе солиста, начиная с «эксергии», когда краткие жесты объединяются в массивно звучащие блоки энергии, кажется, прогибающиеся под собственным весом. Фортепиано (и, в конечном итоге, перкуссия) представляет собой альтернативу запутанной полифонии четырех мелодических инструментов (флейты, гобоя, альты и виолончели), не вступая с ними в явный контакт и едва ли когда-либо играющих одновременно. Духовые и струнные исполняют музыку, иногда напоминающую второй струнный квартет, из которой только однажды прорисовывается мелодическая линия (у альтовой флейты) из тревожной и нестабильной фактуры. В конце концов (снова расстроенная) перкуссия «узурпирует» роль фортепиано, подменяя несколько последних осколков ансамблевой активности в заключительной, неизбежно обреченной, обличительной речи против тишины. «Все еще слыша его, не слыша того, что он говорит, вот что я называю соблюдением тишины» (С. Беккет, *Безымянный*).

За *mais en etoile* последовало еще одно сочинение, название которого загадочно происходит от Деррида – *Eperons* (Шпоры) для гобоя и перкуссии, написанное в 1988 году. Эта пьеса, возможно, больше, чем любая другая, склоняется в сторону стиля фри-джаз. Партия гобоя избегает «расширенных» техник *Ausgangspunkte* в пользу более линейной и напряженной извилистости, идущей параллельно партии ударных, более непрерывной и интегрированной, чем в *...of torn pathways*.

Но, конечно, можно «читать» такую композицию мириадами различных способов, даже (и в особенности) диаметрально противоположными. В творчестве Редгейта указания на «предпочтительный»

Переводы

способ освоения музыки практически отсутствует. Нет ни одной теории анализа или средства экспликации (объяснений), которые выдерживали бы критику более нескольких секунд за один раз, ни одной всеобъемлющей перспективы, которая позволила бы кодифицировать сам этот психологический эффект, и так далее. Как и в практике Деррида, мы можем начать понимать природу этого конкретного переживания, только обратив внимание на его противоречия, отказавшись от полноты, определив то, что исключено. Один из аспектов музыки, полностью исключенный (на момент написания статьи) из творчества Редгейта, – это человеческий голос. На самом простом уровне это можно было бы рассматривать как еще одну уловку, чтобы избежать однозначности; в более широком смысле это может быть результатом постоянного изучения статуса музыкального дискурса в отношении его наследия (диахронического) и культурной среды (синхронного), которое не может привести к окончательным выводам. По словам Деррида: «Качество и плодотворность дискурса, возможно, измеряется критической строгостью, с которой мыслится эта связь <...> с унаследованными концепциями»¹⁰.

Дискурсы Роджера Редгейта – как культурный феномен – находятся в постоянном и порой почти удручающе жестком состоянии самокритики и (безоговорочно) самонаблюдения. Возможно, стоит сказать, что его творчество, как мне кажется, отвечает условиям музыки в постмодернистской культуре (а не капитуляционной «постмодернистской музыке») гораздо глубже, чем это делает подавляющее большинство представителей модный неотональных (и т. д.) течений, которые в большей степени обусловлены систематическим сокращением объема внимания, осуществляемым средствами массовой информации – институтами позднего капитализма, чем истинной критической мыс-

¹⁰ L'écriture et la différence (Париж, 1967), переведенный как «Письмо и различие» (Чикаго, 1978).

Переводы

лю. Конечно, как я надеюсь, мне удалось передать, в этой музыке есть скрытая, но неотразимая красота, без которой самые острые и глубокие интеллектуальные качества – пустая трата времени. Это сложная музыка почти во всех смыслах, та, чья оценка (не говоря уже о композиции) требует вопрошания на всех уровнях о природе и потенциале музыкального опыта, его внутренних и внешних связях, возможности (если она есть) «понимания»: эти требования не должны считаться чрезмерными. Однако есть подозрение, что, учитывая пугающе коварный контроль над смыслом и ценностями, которые нам сегодня явлены, влияние музыки как критической, так и конвульсивной (*unzeitgemass* (несвоевременной) в понимании Ницше) будет скомпрометировано, поскольку она противоречит тривиальности. Это само по себе является поводом для того, чтобы внимательно слушать и напряженно думать.

Список сочинений:

Genoi Hoios Essi (1981) solo piano

Ausgangspunkte (1982) solo oboe

String Quartet no. 1 (1983)

Eos (1984) clarinet and piano

Study for a Triptych (1985) cello and piano (withdrawn, pending revision)

String Quartet no. 2 (1985)

... of torn pathways (1985) violin and 2 percussionists

Ecart (1985) solo cello

Eidos (1986) solo piano

mais en etoile (1987-88) flute, oboe, piano, percussion, viola and cello

Eperons (1988) oboe and percussion

Переводы

Pas au-dela (1989) solo piano

Inventio (1990) solo soprano saxophone and ensemble: flute, oboe, percussion, piano, violin, viola, cello and double bass

Vers-Glas (1990) 14 amplified voices

+ *R* (1991-94) solo clarinet

Five Celan Songs (1991-94) (1992) soprano and ensemble: flute, clarinet, piano, violin, viola, cello and double bass

Beuys (1992) solo piano

Feu la cendre (1992) solo cello

Scribble (1992) flute, clarinet, guitar, mandolin, harp, piano, percussion, violin, viola, cello and double bass

Graffiti (1993) solo soprano saxophone

Iro/Ku (1992-93) amplified prepared piano

Atemkristall (1993-94) flute and electronics

Вся музыка Роджера Редгейта опубликована издательством Henry Lemoine, 25 rue Henri-Monnier, 7500 Paris, France, и доступна в Великобритании от United Music Publishers Ltd, 42 Rivington Street, London EC2A 3BN.

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

*¹ Роджер Редгейт работает не только в академической сфере, но и в области импровизационной музыки. Активно занимается исполнительской (скрипач) и дирижерской деятельностью.

*² На создание *La chute d'Icare* (*Падение Икара*) (1988) Б. Фернихоу вдохновила картина Питера Брейгеля «*Пейзаж с падени-*

Переводы

ем Икара» (1558 года). В картине Брейгеля, как и в партитуре Фернихоу, индивидуум оказывается карликом по сравнению с окружающим пейзажем, а неспособность мечтателя преодолеть законы природы и последующий крах игнорируется окружающими людьми. В партитуре Б. Фернихоу роль Икара исполняет соло-кларнет, а его падение иллюстрируется сложной каденцией кларнета.

*³ Чарльз Олсон (1910–1970) – влиятельная фигура американского поэтического неоавангарда, в России малоизвестен. В своем знаменитом эссе *Projective Verse (Проективный стих)* (1950) Олсон призывал к поэтическому метру, основанному на дыхании поэта, и открытой конструкции, основанной на звуке и связи восприятий, а не синтаксиса и логики.

*⁴ *Genoi Hoios Essi* (перев. с др. греч. «Стань тем, кто ты есть») – высказывание древнегреческого поэта Пиндара (518–438 до н.э.). Ницше принял этот лозунг как свой личный. Это выражение процитировано в третьей книге немецкого философа «*Die fröhliche Wissenschaft*» («Веселая наука»): «Что говорит твоя совесть? Ты должен стать тем, кто ты есть».

*⁵ С 1976 по 1980 гг. Р. Редгейт обучался в Royal College of Music (Королевский колледж музыки в Лондоне) как скрипач, параллельно изучая композицию и электронную музыку. В 1980 году, благодаря стипендии *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (сокр. DAAD) (Немецкая служба академических обменов), Рейдгейт продолжил обучение по композиции у Брайна Фернихоу и Клауса Хубера в *Musikhochschule* во Фрайбурге.

*⁶ Кристофер Редгейт – современный британский исполнитель на гобое, изобретатель, исследователь. С периода обучения в Королевской музыкальной академии специализировался на исполнении современной музыки. Блестящая манера и виртуозная техника

Переводы

К. Редгейта вдохновляет многих композиторов; он неоднократно становился первым исполнителем множества произведений.

К. Редгейт стал обладателем гранта The Arts and Humanities Research Council (Совет по исследованиям в области искусства и гуманитарных наук) в области творческих искусств в Королевской музыкальной академии, что позволило ему разработать новый гобой (Howarth-Redgate Oboe) в сотрудничестве с Howarth of London – компанией, специализирующейся на производстве и продаже деревянных духовых инструментов и сопутствующих аксессуаров.

*7 Хорнпайп – здесь используется в значении народного танца, название которого произошло от названия древнего валлийского и шотландского музыкального духового язычкового инструмента. Существуют американская, ирландская и шотландская версии танца хорнпайп.

REFERENCES

1. Barrett R. Critical / Convulsive – The Music of Roger Redgate // Contemporary Music Review, 1995, Vol. 13, Part 1. Pp. 133–146.
2. Nelson P. Introduction // Contemporary Music Review, 1995, Vol. 13, Part 1. P. 1.

