

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 7.01

DOI: 10.52469/20764766_2022_01_63

С. В. ЛАВРОВА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ЖЕСТ В МУЗЫКЕ БЕАТА ФУРРЕРА

Публикуемая статья посвящена феномену пространственного жеста. В связи с определением сущности данного явления и характеристикой соответствующего понятия приводится терминология из области электроакустической музыки, в частности, классификация пространственных жестов, разработанная Деннисом Смолли. В процессе анализа обнаруживается преемственность концепций звукового пространства и временных структур, реализуемая в творчестве австрийского композитора Беата Фуррера. Для него работа с пространством становится основополагающим концептом, а пространственные жесты – сущностью музыкального материала. Автор статьи предлагает специальный термин «пространственная мелодия», позволяющий усматривать в совокупности пространственных жестов некий тип структурирования, связанный с традицией. «Пространственная мелодия» Б. Фуррера продолжает концептуальную линию, устремленную от шенберговской *Klangfarbenmelodie* через «структурную мелодию» Х. Лахенмана к современной эпохе. Структурирование при помощи

механизма «временной сетки» *Zeitnetz* находит у Б. Фуррера аналогию в пространственной диспозиции жестов. Принципы взаимодействия пространственных жестов, оттачиваемые в инструментальных сочинениях указанного композитора, в дальнейшем получают развитие в его более крупных произведениях – операх. Для творческого процесса Б. Фуррера в целом характерна углубленная «проработка» элементов, созданных в инструментальных композициях, с последующим применением аналогичных методов пространственной драматургии и соответствующего материала в операх, где указанные элементы фигурируют в новом качестве. Исследователь отмечает, что подобное становление образов в произведениях Б. Фуррера находит определенное отражение и в тематике, смежной с изобразительным искусством и поэзией: в процессе вербализации музыка, создаваемая Б. Фуррером, обретает визуализированные формы.

Ключевые слова: звуковое пространство, пространственный жест, композитор Беат Фуррер, постсериализм, пространственная мелодия.

Для цитирования: Лаврова С. В. Пространственный жест в музыке Беата Фуррера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 63–73.
DOI: 10.52469/20764766_2022_01_63

S. LAVROVA

A. Vaganova Russian Ballet Academy

SPATIAL GESTURE IN MUSIC BY BEAT FURRER

The article is devoted to the concept of spatial gesture. In the context of defining the essence of this concept, terminology from the field of electro-acoustic music is given, particularly, the classification of spatial gestures by Dennis Smalley. In the process of analysis, the author outlines the continuity of the concepts of sound space and temporal structures: from Stockhausen, through the theory of “Sound Types of New Music” by Helmut Lachenmann to the projection of these ideas in the representation of sound space in the music of Austrian composer Beat Furrer. The work with space has become a fundamental concept for him. Spatial gestures constituted the essence of Furrer’s musical material. The author of the article proposes a special term that makes it possible to see, in the totality of spatial gestures, the type of structuring associated with tradition – “spatial melody”. The idea of “spatial melody” continues the line from Schoenberg’s Klangfarbenme-

lodie, through Lachenmann’s “structural melody” to Furrer’s “spatial melody”. Structuring with the Zeitnetz temporal grid mechanism finds an analogy with Furrer’s spatial disposition of gestures. The principles of interaction of spatial gestures, perfected in Furrer’s instrumental compositions, are further developed in his own larger forms – in operas. The composer’s creative process as a whole is characterized by the “elaboration” of the elements he created in instrumental compositions, followed by the use of similar methods of spatial dramaturgy and material in his own operas, where they appear in a new quality. The conclusion of the study is that the formation of imagery in Furrer’s music is being thematically relatable to the fine arts and poetry: in the process of verbalization, Furrer’s music acquires visualized forms.

Keywords: sound space, spatial gesture, composer Beat Furrer, post-serialism, spatial melody

For citation: Lavrova S. Spatial gesture in music by Beat Furrer // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 1. Pp. 63–73.

DOI: 10.52469/20764766_2022_01_63



В творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI века пространственный фактор является одним из важнейших в развитии музыкальной композиции. Анализ пространственной драматургии и элементов, ее составляющих, позволяет определить способность звуковых жестов к структурному объединению с целью достижения подразумеваемой смысловой выразительности. Жесты и пространственные конфигурации могут варьироваться и с учетом особенностей акустической интерпретации и расположения исполнителей в ансамбле, что также является основным фактором пространственной драматургии.

Между тем, термин «музыкальный жест» / «звуковой жест», ранее нуждавшийся в пояснениях, сегодня весьма широко используется российскими музыковедами благодаря исследованиям Т. В. Цареградской [1]. Исходя из этого, чтобы конкретизировать понятие «простран-

ственный жест», обратимся первоначально к определению музыкального жеста.

Музыковед Роберт Хатен характеризует музыкальный жест как «энергетический ступок, разворачивающийся во времени» [2, р. 1] и делая его соответствующими знаковыми функциями. В статье Т. В. Цареградской, где также приводится определение Р. Хатена, говорится о том, что первым композитором, предложившим данный термин в XX веке, стал Лучано Берлио. Как отмечает отечественный исследователь, увлеченность Л. Берлио идеями Бертольда Брехта повлекло за собой специфическую трактовку «жеста», фигурирующего в контексте Гестуса, социального жеста [3, с. 81]. Подобный ракурс предполагает выразительную трактовку жеста в его социально ориентированной функции, проецируемой в музыкальное пространство. Говоря о пространственном жесте, мы представляем таковой в качестве пространственно ориентиро-

ванного явления, направленного на реципиента, то есть адресного жеста.

Автором термина «пространственный жест» является создатель спектроморфологической концепции Деннис Смолли. Разрабатывая указанную теорию, ученый сопоставил пространственные жесты, которые формируются инженером-диффузором, с физическими жестами традиционных инструментальных исполнителей [4].

Общеизвестно, что звук – это воспринимаемые реципиентом механические волны, которые распространяются и взаимодействуют с органами слуха. Пространственные границы звука феноменально переживаются как внутреннее звуковое время. Звук обнаруживает себя в тот момент, когда мы начинаем его слышать, и затем исчезает с последним отзвуком, как только мы перестаем ощущать присутствие звукового «тела». Феноменологически мы переживаем атаку, вибрации и угасание звука, а не его пространственную форму.

Представление звука как акустического события напрямую зависит от процессов экстернализации – распознавания и локализации, т. е. определения того, где именно «располагаются» звуки. Названные факторы и позволяют воспринимать и ощущать пространственные жесты в музыке.

Изменяющиеся свойства звука (акустические качества) и представления его как пространственного жеста (физическое расположение составляющих) можно ощутить благодаря чередованию акустических событий. Поскольку звуки сами по себе обладают пространственной природой, то музыкальные объекты также являются носителями определенных конфигураций. В ансамблевой музыке сосуществуют несколько источников звука, и поскольку два дискретных источника звука не могут синхронно пребывать в одной точке пространства, любые звуки, поступающие от каждого источника по отдельности, будут характеризоваться различным местоположением. Иными словами, существует потенциал для различных пространственных отношений, возникающих в результате скоординированной деятельности указанных дискретных источников звука. Данные взаимодействия, которые происходят во времени между двумя или более звуковыми источниками, и составляют основу пространственных жестов. Феноменологически звуки не перемещаются, но последовательное взаимодействие двух или более дискретных и стационарных источников звука может создавать сложные конфигурации движений в пространстве.

Пространственный жест, образуемый событиями, которые происходят в быстрой последовательности, представляется более заметным, чем жест, последовательно расширяющийся во времени. Пространственное изменение по-иному конфигурирует общую форму, масштабность события и/или направленность данного жеста, тем самым превращая его в целенаправленный жест. Трансформации в указанном качестве многочисленны и весьма разнообразны по своему характеру.

В творчестве Дьердя Лигети видимое становится слышимым, существуя в то же время и как взаимно обратимый процесс. Композитор представляет сочинение как физический объект, способный к пространственным перемещениям. Подобная концепция, конечно, не отрицает временной сущности музыки, однако Д. Лигети интерпретирует время в пространственных категориях. Таким образом, ключом к пониманию отношений между каноническими имитациями в технике микрополифонии, используемой композитором, и конечным результатом – геометрической конфигурацией звукового материала – становится ведущая роль пространственных факторов последнего в формообразовании. Следует признать, что между пространственностью и голосоведением не существует оппозиций. Основные параметры функционирования полифонического голосоведения вынужденно изменяются в пространственном контексте. Совокупный звуковой материал, сотканный из множества сходящихся и расходящихся контрапунктических линий, которые сталкиваются в тесном интервальном пространстве микрополифонии, предстает контрапунктом пространственных жестов. Последние взаимодействуют в поле музыкальной композиции и служат основой для пространственной драматургии, складывающейся из процессов разрежения и ступения звуковой материи, а также иллюзорного приближения или удаления объекта.

В «Atmosphères» Д. Лигети воплощает приемы электронной композиции акустическими средствами, в связи с чем пространственный фактор проецируется из области электроакустики в инструментальную сферу. Композитор трактует отдельные инструментальные голоса, наделенные при этом индивидуальной пространственной конфигурацией (восходящей или нисходящей, крещендирующей или затухающей), как строительные элементы многосоставного звука. Методология, сходная с аддитивным синтезом, позволяет обеспечить создание комплексных звуковых объектов, компоненты которых обладают собственными акустическими свойствами

атаки и затухания отдельных импульсов. Эти звуковые импульсы образуют пространственные жесты и конфигурации посредством указанных полифонически взаимодействующих элементов. Ассоциации с образами различных пространств – пустынными, гулками или, напротив, наполненными множеством сталкивающихся объектов – во многих случаях могут рассматриваться в качестве визуальных ориентиров пространственной драматургии. Слушатель физически воспринимает «проплывающий» перед ним акустический объект, и подобная иллюзия создается при помощи эффекта разделяющихся разнонаправленных звуковых жестов. Д. Лигети зачастую использует различные динамические артикуляционные кривые: так, звучности инструментов, разделенных на группы (к примеру, *divisi* струнных), устремляются по различным траекториям в соответствии с логикой встречного движения, благодаря чему одна из групп играет на *crescendo*, а другая – на *diminuendo*. Подобным образом создается весьма рельефная иллюзия приближения / удаления.

Пространственные жесты могут быть запечатлены не только инструментальными и фактурными средствами. Та или иная звуковая конфигурация с явно направленной траекторией движения вниз или вверх сама по себе является пространственным жестом. Однако во многих случаях для создания яркой пространственной драматургии композитору оказывается недостаточно традиционных средств. В целях трансформации пространства нередко применяются особые технологии, связанные с его искривлениями и оптическими преобразованиями. В творчестве австрийского композитора Беата Фуррера подобный подход становится одним из ведущих.

В концепции Б. Фуррера важнейшим средством художественной выразительности становится именно *пространственный жест*. Данный термин, в соответствующем смысловом значении предложенный Деннисом Смолли, является ключевой характеристикой звукового материала Б. Фуррера [5, р. 44]. В теории спектроморфологии Д. Смолли описывается феномен звукового пространства и предлагается жестовый подход в качестве принципа структурирования электроакустических и, в особенности, акустических композиций. Данный подход используется и Б. Фуррером.

В качестве единицы звуковой ткани пространственный жест обладает мощным движением, направленным по определенной траектории пространства. Основными характеристиками пространственного жеста оказываются временная плотность вертикали и сплоченность составных элементов. Доминантной характеристикой

является направленность – постоянное увеличение или уменьшение значений некоторых параметров; тем самым создается впечатление движения вверх или вниз в соответствии с высотой, громкостью и темповыми обозначениями.

В ряде случаев указанный пространственный вектор оказывается смысловой доминантой (метафорой). Так, например, в опере «Фама» идея морального падения главной героини, предпочитающей уходу в мир иной пребывание в униженной ситуации, ассоциируется с нисходящей траекторией: ниспадающие пассажи и нисходящие каскады *glissando* с микрохроматическими ходами устремляются из верхнего регистра к нижним звукам, как бы наглядно демонстрируя неумолимое действие закона всемирного тяготения.

Одним из поразительных эффектов, присутствующих в музыке Б. Фуррера, становится то, что мнимая сложность звучания, на которую наталкивается непосредственное восприятие аудитории, оказывается вполне целесообразно организованной. Данный принцип аналогичен тому, как рационально, с помощью полифонических средств формируются перенасыщенные звуковые линии в композициях Д. Лигети. Акустическое пространство кажется неконтролируемым, но в действительности оно довольно строго детерминировано автором. Б. Фуррер говорит о процессе создания живого, «управляемого духами» акустического театра: «Вначале возникла мысль, что любой звук имеет определенное пространство и что звук движется в пространстве, меняясь при этом...» [6, р. 29].

Пространственный жест как способ музыкального мышления проявил себя еще в раннем творчестве Б. Фуррера в условиях мобильной алеаторической формы. Находясь в 1980-х годах под сильным влиянием своего учителя Романа Хаубенштока-Рамати, Б. Фуррер экспериментировал с открытой формой. Данный структурный принцип оказался для композитора исключительно важным, так как впоследствии, в седьмой сцене акустического театра «Фама», при помощи алеаторических форм Б. Фурреру удалось создать мобильное, бесконечно изменчивое акустическое пространство, в котором звуки «просачивались изо всех щелей» и, как бы обволакивая, «обрушивались» на слушателя (Пример 1).

Обозначенные приемы оттачивались композитором в других ранних сочинениях. Так, Струнный квартет 1984 года – 25-минутное произведение в шести частях – характеризуется контрастными моментами и процессами, которые в более поздних работах соотносятся с оригинальной авторской эстетикой. Короткие, но интенсивные блоки *fortissimo* в первой части Квартета

выглядят некими инородными «организмами», вторгающимися в плавно разворачиваемые тексты (Пример 2).

Начиная с 1990-х годов, Б. Фуррер описывает процесс композиторского творчества как поиск конкретного звука, последовательного открытия, слой за слоем, его составляющих, тем самым сравнивая данный процесс с работой археолога. Указанные слои представляют собой не что иное, как внутренние процессы атаки и затухания отдельных импульсов, аналогичные тем, которые были описаны в теоретической работе Хельмута Лахенмана «Звуковые типы новой музыки» [7, p. 21]. Речь идет о делящихся звучностях, которые не являются акустически однородными. Теперь, когда музыку можно понять эмпирически, постижение «звука» становится доступным восприятию и структуризации. По сути, говоря о составляющих звук процессах, Х. Лахенман представляет его как совокупность внутренних пространственных жестов.

Б. Фуррер описывает свое представление о звуке с иных позиций. Композитор проводит аналогию с нарративным повествовательным процессом, концентрируемым в одной точке. Все элементы данного процесса помещаются в сложную матрицу, накладываясь друг на друга, подвергаются фильтрации, проецируются во времени и пространстве [8, S. 165]. Подобный взгляд на свойства звука не является принципиально новым: достаточно вспомнить композицию К. Штокхаузена «Контакты», в которой новые тембры образуются за счет сжатия или растяжения исходного звукового образца. Поскольку звуковое событие воспринимается как однородное явление, а не как совокупность четырех отдельных звуковых свойств: тембра, высоты тона, интенсивности и продолжительности, – К. Штокхаузен в начале 1960-х годов пришел к выводу, что специфику акустического восприятия можно объяснить различиями во временной структуре звуковых волн [9, p. 45].

В пьесе «Sprig» («След») для струнного квартета и фортепиано (1998) концепция композитора-археолога, открывающего слой за слоем различные напластования звука, разворачивается во времени внутри процесса, в котором предлагаются два различных пространственных жеста, наложенных друг на друга и образующих своего рода фильтры. Первоначальный пространственно-звуковой жест – почти стереотипная фигура, основывающаяся на октавном движении у фортепиано, которое служит исходным импульсом к движению струнных; при этом их акцентуация способствует образованию коротких, перекрывающих друг друга звуковых жестов. Континуум, образующийся в результате данно-

го полифонического взаимодействия пространственных жестов, кажется бесконечным, однако в реальности он предстает восходящим движением – замедленным, прерываемым множеством смещений и многочисленными цезурами. Отмеченная совокупность движений, создающая некий баланс между статикой и динамикой, регулируется «вторжениями» врезающихся в континуум отдельных звуковых жестов. «Меня интересуют временные структуры речи, – утверждает Б. Фуррер, – следующие за языковым жестом или структурированием времени, которое представляет и выражает себя в повторяющихся звуках» [10, S. 172].

В отличие от употребленного в единственном числе названия данной пьесы («Sprig» в переводе – «След»), музыка Б. Фуррера образуется посредством сопряжения нескольких линий, в контексте которого фортепиано и струнные чаще всего звучат по-разному, несмотря на то, что движение происходит с одинаковой скоростью и с мимолетными перекрестными ссылками на первоначальный жест. После внезапно возникшей паузы, партии фортепиано и струнных пересекаются с основной линией одновременно, вне зависимости от того, повторяется ли в каждой из них звучавшая ранее мелодия или же линии указанных партий движутся в совершенно разных направлениях. Повторяющимся жестом является чередование октавных изломов у фортепиано на фоне лихорадочных *pizzicato*, *crescendo* и восходящих *quasi-арпеджио* струнных.

В финальных тактах со всей очевидностью прослеживается восходящая траектория, что позволяет охарактеризовать общую драматургию как единый целенаправленный пространственный жест.

В «Sprig» присутствуют также несколько очевидных ссылок, среди которых следует упомянуть полифоническую технику гокета: мелодическая линия рассекается на отдельные звуки или группы звуков, распределяемые по разным голосам. Статика и динамика выступают как основные музыкальные «агрегатные состояния», практически «всегда уравнивающие друг друга». Музыковед Матиас Херман в детальном исследовании анализируемой пьесы выстраивает пространственную схему, которая позволяет нам трактовать звуковой материал именно как полифонию разнонаправленных пространственных жестов [11] (Пример 3).

В указанной матрице фортепиано и струнные находятся в двух разных слоях. Первый слой разворачивается параллельно фортепианным октавным каскадам. Второй слой струнных образует еще одну линию, сопутствующую меха-

нистическим пассажем фортепиано. Так формируется сложно дифференцированная структура событий, которые сначала производят впечатление разбросанных по всему диапазону изолированных объектов, возникающих на заднем плане. М. Херман высказывает предположение о том, что Б. Фуррер работает с некоей временной сеткой, аналогичной по своим принципам временной сетке Х. Лахенмана, которая позволяет структурно дифференцировать элементы «звуковых семейств» [11]. Результат действия механизма временной сетки *Zeitnetz* принято называть «структурной мелодией», выступающей в качестве основы многих композиций Х. Лахенмана. Таким образом, если понятие мелодии в музыкальной композиции можно представить в качестве ключевого, сопровождаемого определениями различного характера, как, например, «тембровая мелодия» Арнольда Шенберга (*Klangfarbenmelodie*), то именно мелодическая структура, то есть поверхность, является основополагающим фактором [12, с. 36]. В отношении Б. Фуррера можно говорить о принципе «пространственной мелодии», поскольку, используя те же механизмы структурирования, что и Х. Лахенман, Б. Фуррер понимает звуковой материал как совокупность пространственных жестов.

Представления Х. Лахенмана о «звуковых семействах» можно соотнести с принципами соединения строительных блоков, применимыми к пространственным жестам, о которых Б. Фуррер говорит следующее: «Я работаю с идеями движения, понимаемыми как строительные блоки, однако не в редуccionистском смысле, в контексте которого можно увидеть сложное явление как эволюцию простого. Это, скорее, идея абстрагирования моделей движений от жестов, которые затем могут в свою очередь служить фоном для других звуковых событий. <...> Модели движения, фильтры, наложения, трансформации – все эти метафоры могут быть чрезвычайно плодотворными, если не представлять их в качестве фетиша» [13, S. 44].

Принципы взаимодействия пространственных жестов, оттачиваемые в инструментальных композициях, у Б. Фуррера оказываются основой более крупных форм, например, в операх. Для творческого процесса композитора в целом характерна проработка элементов, созданных в инструментальных композициях, с последующим применением аналогичных методов пространственной драматургии и материала в операх, где таковые фигурируют в новом качестве. Так, опера «*Vegehren*» («Желание») предваряется инструментальной пьесой «*Nuun*». В опере «*Wüstenbuch*» («Книга пустыни») Б. Фуррер ис-

пользует пространственные идеи, послужившие основой для его композиции «*Lotófagos*».

Материал первой версии «*Lotófagos*» для сопрано и контрабаса соткан из множества пространственных жестов. В «*Die Lotosfresser*» («Пожиратели лотоса», или «*Lotófagos*») основной темой композиции становится состояние амнезии, которое отсылает к «Одиссее»: в древнегреческой мифологии пожиратели лотоса, или лотофаги, – жители острова, которые питались растениями лотоса и благодаря наркотическим свойствам растения находились в состоянии блаженства и потери памяти.

Поэтической основой композиции «*Lotófagos*» явилось стихотворение поэта Хосе Анхеля Валенте (1929–2000). В данном стихотворении главенствующий звуковой образ запечатлен в следующих строках: «Мы оказались в пустыне, мы не узнавали даже самих себя. Мы потеряли память...». Основные метафоры здесь – забвение, пустыня, смерть.

Пространственные жесты, из которых соткана композиция «*Lotófagos*», – это краткие повторяющиеся вздохи *quasi lamento*, создающие ощущение бесконечности. Пустыня становится местом и символом потери памяти и полной пустоты. Репрезентация забвения и безвременья, один из архетипов произведений Б. Фуррера, прорастает в музыкальную структуру и определяет метафоры пространственной драматургии. В опере Б. Фуррера «*Wüstenbuch*» («Книга пустыни»), последовавшей за «*Lotófagos*», обозначенная метафора пространства наделяется особым вектором развития.

Одним из основных свойств поэзии Х. А. Валенте, использованной Б. Фуррером в композиции «*Lotófagos*», является специфическая плотность текста, которая определяет выразительную ценность, придаваемую каждому слову в контексте сложных смысловых переплетений. Данная плотность поэтического текста компенсируется прозрачностью музыкального текста, сотканного из множества «ажурных» (нисходящих или восходящих) пространственных микрожестов, которые прерываются паузами и тем самым создают ощущение мучительной попытки вспомнить что-либо, собирая целостный образ из осколков (Пример 4).

Значение метафоры «пустыня» для Б. Фуррера сложно переоценить: автор утверждает, что данная метафора, лежащая в основе как названия оперы («*Wüstenbuch*»), так и идеи пространственной драматургии в вокальной композиции, *аккумулирует* в себе «потерю культурной памяти, или энтропию» [8, S. 160]. Многие моменты «*Lotófagos*» можно интерпретировать как соло, распределенное между двумя инструментами,

как вариативную монодию, в которой один из голосов – это «зеркало» резонанса.

В произведении «Lotófagos II» (версия 2006 года) для двух сопрано, инструментов и электроники, которое Б. Фуррер сочинил по заказу парижского фестиваля «Агора» (2008), помимо основного звукового материала, представленного как совокупность пространственных жестов, применяется также и особая технология, созданная в парижском IRCAM. Программа «Синтез волнового поля» (WFS) была разработана для того, чтобы создать новый тип квазиголографического воздействия звуковых волн, позволяющий непрерывно формировать гибкое трехмерное изображение звуков в пространстве. Данная голографическая звуковая система способствует воссозданию трехмерных звуков в пространстве, позволяя получить, таким образом, новое качество звуковых проекций, которые осуществляются через акустические зеркала, увеличение и трансформацию одного или нескольких источников в одновременности. WFS – метод воспроизведения звука с использованием обширного массива громкоговорителей. Стерефонические принципы, позволяющие создавать акустическую иллюзию (в отличие от оптической) на очень небольшом участке в центре акустической системы, образуют ограниченную зону стереоэффекта (sweet pot). В композиции «Lotófagos II» 2006 года при помощи названной программы удалось создать новую пространственную диспозицию и представить иную пространственную драматургию.

Потеря культурной памяти, главная тема «Lotófagos», формирует целое и в опере «Wüstenbuch», написанной на текст Хендла Клауса и Ингеборг Бахман. В обоих произведениях данная тема очерчивает контуры пустого пространства забвения. Б. Фуррер подчеркивает: «Эта потеря памяти в нашем обществе потребления – построение параллельной реальности» [8, S. 166]. Указанная реальность – пустая форма, которую невозможно наполнить содержанием, поскольку все прежнее предано забвению. Композитор работает над созданием пространственной мелодии, используя ламентоподобные микрожесты, сливающиеся с гармонической аурой – проекцией вокальных вибраций в пространство резонанса. Пустыня – это одновременно и место, и символ «иного» состояния: забвения, небытия, смерти. «Книгу пустыни» («Wüstenbuch») Б. Фуррера можно также представить как своего рода путешествие, в котором вокальная линия уподобляется пространственному жесту, развивающемуся по восходящей траектории, – плавному движению по хроматической гамме. Форма концентрирует в себе множественные по-

пытки реконструкции предложений, попытки запоминания, включающие в себя процессы повторения и восстановления в соответствии с тем, что удалось воссоздать в памяти.

Одновременность событий, которую Б. Фуррер воспроизводит путем наложения текстовых слоев и полифонии пространственных жестов, обретает новое визуальное воплощение. Пустыня – это символ всего, чего нет, отрицательный объект проекции и, в равной степени, точка исхода. Драматической и одновременно пространственной концепцией оперы становится противостояние всепроникающей чуждости, пустоте, обособленности, вневременности и отсутствию истории или прошлого, близости смерти. Пустыня как место небытия одновременно является своего рода экраном для проекции истории. Это идея бессюжетной драмы, в которой пространственная метафора пустоты заменяет повествование. Очутившись в пустыне, человек оказывается отброшенным назад, к самому себе.

Если образ путешествия в пустыню связан с процессами течения и движения, то сцены, в которых происходят какие-то события, в данном контексте становятся «окнами», открывающимися в действие. Время, последовательность событий находятся во взаимном сопряжении с пространством пустыни. Внутренний сценарий путешествия представляет собой двенадцать эпизодов, в которых люди, разыскивающие следы инопланетных цивилизаций, приближаются к истокам культуры и сталкиваются с призрачными фигурами прошлого. Композиция развивается, доходит до крайних точек забвения и завершается полной потерей памяти и распадом идентичности. Субъект стирается, становится частью абстрактного космоса, в котором физические частицы как притягиваются друг к другу, так и взаимно отталкиваются.

Потеря памяти и забвение в творчестве Б. Фуррера обретают пространственную проекцию – образ пустоты. В пьесе «Калейдоскопические воспоминания» для контрабаса и электроники композитор исследует границы звуковой интерполяции в процессе взаимодействия контрабаса с его электронным партнером, что позволяет проникнуть в иные звуковые пространства. Большая часть исследовательских опытов, предшествовавших созданию указанной пьесы, заключалась в изучении взаимодействия звука контрабаса с окружающим его акустическим пространством. Композитор использовал электронику для того, чтобы представить контрабасовую партию как чередование небольших фрагментов (или пространственных жестов), которые затем группировались (монтировались) в ином порядке и подвергались пространственным и

временным трансформациям с помощью ускорений или замедлений, использования ракоходных вариантов, образуя серию «событий» посредством структурированных звуков, которые периодически возвращались путем реверсивных техник, представляя тем самым калейдоскопические воспоминания. «Это соответствует идее калейдоскопа, – говорит Б. Фуррер. – У вас есть разные цвета, разные оттенки, разные слои яркости, собранные воедино. Вы смотрите на одну и ту же вещь, но она кажется чем-то другим, если вы меняете перспективу» [14].

Характеризуя собственную работу с пространством, Б. Фуррер не прибегал к термину «пространственная мелодия», предложенному автором настоящей статьи для обозначения феномена взаимодействия пространственных жестов внутри определенных

структур. Преемственность с принципами структурной мелодии Х. Лахенмана, спроецировавшего, в свою очередь, структурирование объектов из Klangfarbenmelodie А. Шенберга в пространство формируемых «звуковых семейств», очевидна. Идеи звукового пространства (как на микро-, так и на макроуровне) у Б. Фуррера являются непосредственным продолжением концепций «собственного времени звука» французских спектраллистов, а также классификации «звуковых типов новой музыки» Х. Лахенмана. Подводя итоги, подчеркнем, что становление образов в произведениях Б. Фуррера находит свое отражение и в темах, смежных с изобразительным искусством и поэзией: в процессе вербализации музыка, создаваемая этим композитором, приобретает визуализированные формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2008. 364 с.
2. Hatten R. S. A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert // *Music and Gesture* / ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate, 2006. Pp. 1–23.
3. Цареградская Т. В. Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения // *Научный вестник Московской консерватории*. 2017. № 3. С. 78–93.
4. O'Callaghan J. Soundscape Elements in the Music of Dennis Smalley: Negotiating the Abstract and the Mimetic // *Organized Sound*. 2011. Vol. 16. Pp. 54–62.
5. Smalley D. Space-Form and the Acousmatic Image // *Organized Sound*. 2007. Vol. 12. Pp. 35–58.
6. [Furrer B.] Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer (Janvier 2006) // Furrer B. Fama: Horthheater für grosses Ensemble acht Stimmen, Schauspielerin und Klanggebäude: CD-Booklet. Berlin: Kairos, 2006. Ss. 21–31.
7. Lachenmann H. Klangtypen der neuen Musik // *Zeitschrift für Musiktheorie*. 1970. Ss. 21–30.
8. Furrer B., Maintz M.-L. Verwandlung. Beat Furrers Musiktheater. Beat Furrer im Gespräch mit Marie Luise Maintz // *Libretto. Zukunftswerkstatt Musiktheater: Elfriede Jelinek-Forschungszentrum Diskurse. Kontexte. Impulse*. 2020. No. 21. Ss. 159–175.
9. Stockhausen K., Barkin E. The Concept of Unity in Electronic Music // *Perspectives of New Music*. 1962. Vol. 1. No. 1. Pp. 39–48.
10. Baier C. Beat Furrer. *Spur für Klavier und Streichquartett* (1998) // *Almanach Wien Modern*. 1998. Ss. 170–173.
11. Hermann M. Beat Furrer. *Spur für Klavier und Streichquartett* (1998). URL: https://www.hmdk-stuttgart.de/fileadmin/user_upload/Beat_Furrer_SPUR.pdf (дата обращения: 27.01.2022).
12. Лаврова С. В. После Теодора Адорно: Новая музыка Германии и Швейцарии начала информационно-эпохи. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 226 с.
13. Hagmann P. Modelle, Ordnungen, Transformationen – Beat Furrer im Gespräch mit Peter Hagmann // *Metamorphosen: Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften. Gespräche. Dokumente* / hrsg. von M. Kunkel. Saarbrücken: PFAU, 2011. Ss. 44–47.
14. Powers K. Beat Furrer's Kaleidoscope of Composition and Sound in Residency at BU // *Sign Up For The ARTery Newsletter*. URL: <https://www.wbur.org/news/2016/04/08/beat-furrer-residency-bu> (дата обращения: 27.01.2022).
15. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 328 с.

REFERENCES

1. *Tsaregradskaya T.* Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii [Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition]. Moscow: Kompozitor, 2008. 364 p.
2. *Hatten R. S.* A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert. In: Music and Gesture. Ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate, 2006. Pp. 1–23.
3. *Tsaregradskaya T.* Muzykal'nyj zhest kak sredstvo kompozitsii: nekotorye nablyudeniya [Musical Gesture as a Means of Composition: Some Observations]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Research Bulletin of Moscow Conservatory]. 2017. No. 3. Pp. 78–93.
4. *O'Callaghan J.* Soundscape Elements in the Music of Dennis Smalley: Negotiating the Abstract and the Mimetic. In: Organized Sound. 2011. Vol. 16. Pp. 54–62.
5. *Smalley D.* Space-Form and the Acousmatic Image. In: Organized Sound. Vol. 12. Pp. 35–58.
6. [Furrer B.] Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer (Janvier 2006). In: Furrer B. Fama: Horthheater für grosses Ensemble acht Stimmen, Schauspielerin und Klanggebäude: CD-Booklet. Berlin: Kairos, 2006. Ss. 21–31.
7. *Lachenmann H.* Klangtypen der neuen Musik. In: Zeitschrift für Musiktheorie. 1970. Pp. 21–30.
8. *Furrer B., Maintz M.-L.* Verwandlung. Beat Furrers Musiktheater. Beat Furrer im Gespräch mit Marie Luise Maintz. In: Libretto. Zukunftswerkstatt Musiktheater: Elfriede Jelinek-Forschungszentrum Diskurse. Kontexte. Impulse. 2020. No. 21. Pp. 159–175.
9. *Stockhausen K., Barkin E.* The Concept of Unity in Electronic Music. In: Perspectives of New Music. 1962. Vol. 1. No. 1. Pp. 39–48.
10. *Baier C.* Beat Furrer. Spur für Klavier und Streichquartett (1998). In: Almanach Wien Modern. 1998. Ss. 170–173.
11. *Hermann M.* Beat Furrer. Spur für Klavier und Streichquartett (1998). URL: https://www.hmdk-stuttgart.de/fileadmin/user_upload/Beat_Furrer_SPUR.pdf (date of application: 27.01.2022).
12. *Lavrova S.* Posle Teodora Adorno: Novaya muzyka Germanii i Shveysarii nachala informatsonnoy epokhi [Later on Theodor Adorno: A New Music of Germany and Switzerland Early in the Information Age]. St. Petersburg: A. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2020. 226 p.
13. *Hagmann P.* Modelle, Ordnungen, Transformationen – Beat Furrer im Gespräch mit Peter Hagmann. In: Metamorphosen: Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften. Gespräche. Dokumente. Hrsg. von M. Kunkel. Saarbrücken: PFAU, 2011. Ss. 44–47.
14. *Powers K.* Beat Furrer's Kaleidoscope of Composition and Sound in Residency at BU. In: Sign Up For The ARtery Newsletter. URL: <https://www.wbur.org/news/2016/04/08/beat-furrer-residency-bu> (date of application: 27.01.2022).
15. *Lavrova S.* Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveysarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19 [Later on Walter Benjamin: A New Music of Germany, Austria and Switzerland from the Age of Figural Post-Capitalism to COVID 19]. St. Petersburg: A. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2020. 328 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Б. Фуррер. «Фама». Сцена 7

Musical score for Violin 1, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. It features dynamic markings such as PPF and PPF/fort, and includes performance instructions like '↑ [+12] <43 Teilton>' and '↓ [-28] <25>'.

Musical score for Violin 2, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. It features dynamic markings such as PPF and PPF/fort, and includes performance instructions like '↑ [+30] <41>' and '↓ [-30] <21>'.

Творчество композиторов XX–XXI веков

Пример 2

Б. Фуррер. Струнный квартет. I часть (начало)

Пример 3

М. Херман. «Сриг» для струнного квартета и фортепиано Б. Фуррера: схема пространственных жестов

Пример 4

Б. Фуррер. «Lotófagos» для сопрано и
контрабаса (начало)

LOTÓFAGOS

Beat Furrer (2006)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the Soprano and Contrabasso parts. The Soprano part begins with a tempo marking of $\text{♩} = 64$ and a dynamic of *p*. The lyrics are "co co co sim." followed by "e lotóf - a - sá...". The Contrabasso part features a *pp* dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics "e - sá... ba... e - sá... ba... e - sá... ba...". It includes markings for "Mezza voce" and "Pian. / quasi gliss." with a *pppp* dynamic.

Лаврова Светлана Витальевна
доктор искусствоведения, доцент,
проректор по научной работе и развитию
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

Svetlana V. Lavrova
Dr. Sci. (Art), Associate Professor,
Vice-Rector for Research and Development
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

