

Научная статья

УДК 78.05

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.008

Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны

Акопян Левон Оганесович

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

E-mail: levonh451@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

Аннотация. Альфред Шнитке (1971) объявил полистилистику перспективным методом «музыкально-драматургического воплощения “вечных” проблем — войны и мира, жизни и смерти». Иными словами, полистилистика, по сравнению со стилистической однородностью, предоставляет больше возможностей для идейно насыщенных, концептуальных высказываний или, перефразируя Владимира Набокова, для музыки «больших идей». Самым значительным предшественником Шнитке на ниве идеологически окрашенной полистилистики был Бернд Алоис Циммерман (1918–1970). В статье разбираются наиболее показательные опусы этого композитора с трагической судьбой. Эклектическое объединение разнородных стилистических идиом ради воплощения «больших идей» — своеобразное «ноу-хау» Циммермана, оплаченное, можно сказать, его жизнью и кровью. Многим другим композиторам оно же служило и продолжает служить удобным средством повышения коммуникабельности музыки и ее концептуальной содержательности за счет таких качеств, как чистота стиля и самодовлеющая, «внеассоциативная» (А. Шнитке) эстетическая привлекательность. Один из выдающихся адептов концептуально обоснованной полистилистики, Ханс Вернер Хенце (1926–2012), обозначил подобную творческую установку термином *musica impura* («нечистая музыка»). Подъем *musica impura*, резко активизировавшийся во второй половине шестидесятых, выявил идейный кризис большого авангарда и, с определенной точки зрения, может рассматриваться как симптом декаданса новой музыки. Эта точки зрения обосновывается соображениями из области семиотики.

Ключевые слова: декаданс, полистилистика, Б. А. Циммерман, «Солдаты», «Реквием по молодому поэту», Photoptosis, семиотика

Для цитирования: Акопян Л. О. Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 53–72. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008>

Original article

Conceptual eclecticism or decadent untidiness? Bernd Alois Zimmermann, his ‘know-how’, and his imitators

Hakobian Levon H.

State Institute for Art Studies,

Moscow, Russia

E-mail: levonh451@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

Abstract. According to Alfred Schnittke (1971), ‘polystylistics’ is a promising method of ‘musical dramatization of “eternal” questions — of war and peace, life and death’. In other words, polystylistics, as compared with stylistic homogeneity, provides more opportunities for ideologically meaningful conceptual artistic utterances or, to paraphrase Vladimir Nabokov, for the music ‘of [Big] Ideas’. Schnittke’s most important precursor in the field of ideologically tinted polystylistics was Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). The article examines some of the most prominent works of this ill-fated composer. The eclectic fusion of heterogeneous stylistic idioms as a method of conveying ‘Big Ideas’ was Zimmermann’s peculiar ‘know-how’, for which he had paid with his life and blood. To a number of other composers who came after him, it has served as a convenient technique of enhancing the music’s comprehensibility and conceptual weight at the expense of such qualities as stylistic purity and self-sufficient, ‘non-associative’ (A. Schnittke) aesthetic appeal. One of the outstanding champions of conceptually based polystylistics, Hans Werner Henze (1926–2012), termed such a creative attitude ‘*musica impura*’. The dramatic rise of ‘*musica impura*’ in the second half of the 1960s revealed the ideological crisis of the Great Avant-Garde and, from a certain point of view, can be regarded as a symptom of the decadence of Western art music. This point of view is substantiated by some semiotic arguments.

Keywords: decadence, polystylistics, B. A. Zimmermann, *Die Soldaten*, *Requiem für einen jungen Dichter*, Photoptosis, semiotics

© Акопян Л. О., 2024

For citation: Hakobian L. H. Conceptual eclecticism or decadent untidiness? Bernd Alois Zimmermann, his 'know-how', and his imitators. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 53–72 (In Russ). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008>

В разных эстетических системах отсчета понятие «декаданс» трактуется неодинаково. Согласно консервативной точке зрения это понятие синонимично модернизму — то есть новому, неслыханному, противоречащему устоявшимся привычкам. При более «прогрессивном» взгляде на вещи приумножение нового, неслыханного, преодолевающего инерцию привычек свидетельствует вовсе не об упадке, а о расцвете; соответственно отход от установки на новизну, частичное или полное восстановление инерции воспринимается как симптом увядания. Кому-то нетрадиционность кажется признаком эстетического и нравственного декаданса, создающего благоприятные условия для самовыражения тех, кто не способен убедительно высказываться «нормальным» языком. Иные, напротив, усматривают признаки декаданса как раз в следовании проверенными путями, приписывая это творческой усталости или лени.

Позволю себе выдвинуть несколько категорий, на мой взгляд, антонимичных любому декадансу в искусстве, безотносительно к точке отсчета. Это органичная сложность, не переходящая в нарочитую усложненность, глубинная красота, не переходящая в поверхностную красоту, и то, что Даниил Хармс некогда назвал «чистотой порядка»¹. Ни одна из этих категорий не поддается убедительной рационализации, но их смысл, по-видимому, интуитивно ясен. И, на мой взгляд, все они не чужды музыкальному авангарду в его высших, наиболее масштабных и амбициозных проявлениях. Техника авангардной композиции могла быть сколь угодно замысловатой, но в ряде случаев она вполне удачно совмещалась с внятной, собранной, не перегруженной формой представления материала. Бескомпромиссная стилистическая чистота авангардного письма гарантировала свободу от любых «красивостей» и выступала фактором, способствующим достижению чистоты в более высоком и универсальном смысле — «чистоты порядка», то есть, интерпретируя этот выразительный термин Хармса, внутренней цельности и, так сказать, экологичности² художественного мира, воплощенного в конкретной вещи. Пресловутая первая книга «Структур» Пьера Булеза, его же «Книга для квартета» и многие другие опусы раннего послевоенного авангарда, ввиду своей замаскированной под сложность простоватости, еще не обладали этим

комплексом качеств, но он достигнут в «Молотке без мастера» и *Pli selon pli* Булеза, равно как и в «Контра-пунктах», «Группах», *Klavierstück IX* и *Klavierstück X* Карлхайнца Штокхаузена, «Кругах» Лучано Берио, «Прерванной песни», «Хорах Дидоны» и «Дышащей ясности» Луиджи Нono, «Атмосферах» и *Lontano* Дьёрдя Лигети, главных партитурах Янниса Ксенакиса и Мортонa Фелдмана...

Как хорошо известно, чрезмерное внимание к гигиене не обязательно защищает от инфекций и не всегда вызывает симпатию окружающих. Неофитская приверженность дистиллированным формам музыкального выражения оборачивалась сектантским догматизмом, в своем роде ничуть не менее реакционным, чем упрямый негативизм присяжных ретроградов. Перед лицом нарастающей социальной изоляции носители авангардной ортодоксии один за другим дистанцировались от ее крайностей во имя большей коммуникабельности, обещающей более благосклонное отношение аудитории.

Виднейшие отступники от авангарда непременно объясняли свое дезертирство идейными причинами. Широкую известность приобрел манифест Альфреда Шнитке (1971), где впервые был введен в оборот термин «полистилистика»³, указывающий на объединение нескольких разнородных стилей в одном произведении. Согласно Шнитке, «в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой», однако «... в последнее время полистилистика оформилась в сознательный прием — даже не цитируя, композитор часто заранее планирует полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных времен, гибкое скольжение по фазам музыкальной истории или тончайшие, как бы случайные аллюзии» [2, с. 144].

Полагая, что «элементы чужого стиля обычно служат лишь модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля», Шнитке указывает на главную опасность полистилистического подхода: «<...> может быть, полистилистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины <...> [ибо] неизвестно, где [проходит] граница между эклектикой и полистилистикой» [2, с. 144].

Под «стилистической стерильностью», видимо,

имеется в виду гиперболизированная «гигиеничность» письма, то есть слишком последовательное соблюдение запретов, навязываемых композитору авангардной ортодоксией ради всемерного повышения «абсолютной, внеассоциативной ценности» музыкальной композиции, и «литературщина» в данной системе рассуждений явно выглядит меньшим злом. Вместе с тем можно предполагать, что «стилистическая стерильность» — не синоним «моностилистичности». До того, как сделаться адептом полистилистики Шнитке выступил с рядом значительных партитур, выполненных в однородно авангардной манере и при этом не только наделенных незаурядной «абсолютной, внеассоциативной ценностью», но и не чуждых внемузыкальной программности; достаточно вспомнить Второй скрипичный концерт (1966), скрытая программа которого, обнародованная композитором *post factum*, воспроизводит евангельскую историю Страстей и Воскресения. Композитор придавал большое значение тому, чтобы его Концерт воспринимался не как переведенный на язык звуков рассказ о конкретных событиях, а как род нарратива на некий абстрактный сюжет (Ср. [3, с. 46]), и так бы и было, если бы он сам не раскрыл в интервью суть своего программного замысла. Элемент нарративности легко угадывается и в других более или менее «моностилистических» опусах Шнитке — вспомним хотя бы «Диалог» для виолончели и семи инструменталистов (1965), ...*pianissimo*... для оркестра (1968) и Двойной концерт для гобоя, арфы и струнных (1971). Во всех перечисленных случаях нарративность, повышая меру коммуникабельности музыки, совместима с многозначностью собственно музыкального высказывания и этим отличается от литературщины, которая в своих крайних проявлениях низводит музыкальное сочинение до уровня анекдота (в исконном, не обязательно юмористическом смысле этого слова).

Перспективность полистилистики, по Шнитке, определяется ее «очевидными достоинствами», к каковым относятся: «...расширение круга выразительных средств, возможность интеграции «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного» — то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но цитатно <...>; новые возможности для музыкально-драматургического воплощения «вечных» проблем — войны и мира, жизни и смерти. <...> Вряд ли можно было бы найти столь же убедительное

музыкальное средство для философского обоснования «связи времен» как полистилика...» [2, с. 144–145].

Иными словами, полистилика, по сравнению со стилистической однородностью, предоставляет больше возможностей для идейно насыщенных, концептуальных высказываний или, перефразируя Владимира Набокова, для музыки «больших идей». Под «большими идеями» в данном случае подразумевается навязанная искусству повышенная семантическая нагрузка, подчиняющая собственно художественные, эстетические аспекты явно выраженному намерению передать некое существенное мировоззренческое, нравственное, педагогическое, социально-критическое содержание. Наличие «большой идеи» призвано сообщить произведению (и, как следствие, образу его автора) ореол особой значительности, моральной авторитетности, гуманистического благородства, способный воздействовать на аудиторию — или, как минимум, вызвать ее уважение — даже безотносительно к имманентным качествам предлагаемого художественного изделия. Полистилика как метод воплощения «больших идей» не только эклектична, но и, с позволения сказать, демагогична в исконном значении этих слов, ибо представляет собой основанный на специально отобранном (εκλεκτός) гетерогенном материале способ «управления людьми» (δημαγωγία), то есть, в данном случае, способ придать слушательскому восприятию конкретную, четко определенную идейную ориентацию.

Самым значительным предшественником Шнитке на ниве идеологически окрашенной полистилистики был немецкий композитор Бернд Алоис Циммерман (1918–1970). Он удостоился высокой оценки Эдисона Денисова, что может показаться удивительным, имея в виду декларированное Денисовым категорическое неприятие полистилистики («Я — явный “контрополист” <...> [полистилика — это] абсолютно бессмысленное, с моей точки зрения, направление. Абсолютно» [4, с. 55]). Между тем о Циммермане Денисов высказывается с нескрываемой симпатией: для него это «<...> единственный композитор, у которого все это [то есть принципиальная разностильность — Л. А.] является не частью, а центром его индивидуальности, самой его индивидуальностью, и у которого все это хорошо получалось» [4, с. 55–56]. В случае Циммермана такой стиль музыкального мышления представлялся Денисову безоговорочно приемлемым: «Он первым пошел этим путем, и я ду-

маю, что после него уже никто не сможет получить те же блестящие результаты. Это его идея и его приоритет в удачной реализации такой идеи» [4, с. 56]. Похоже, недостаток стилистической чистоты и явная склонность к литературщине, характерные для значительной части творчества Циммермана, не воспринимались Денисовым как нечто раздражающее, поскольку стоявшая за ними концепция была оригинальной, не эпигонской и, следовательно, по-своему чистой. Исходя из той же логики Шнитке был не более чем эпигон Циммермана, поскольку всего лишь реализовал циммермановскую идею или, выражаясь более приземленно, циммермановское ноу-хау — пусть даже в формах более сдержанных и упорядоченных, не столь перегруженных, как часто свойственно Циммерману.

Суммируем основные сведения об этом композиторе, его творчестве в целом и его ключевых опусах⁴. До определенного момента Циммерман, как и Шнитке, был преданным адептом серийного письма и, одновременно, востребованным автором прикладной музыки, что само по себе предрасположило обоих композиторов к освоению «более широкого музыкального мира» и «общей демократизации стиля» в музыке серьезных жанров. В 1948–50 годах Циммерман посещал Дармштадтские курсы, где, в частности, изучал основы додекафонии. Его самая значительная партитура этого периода — восемнадцатиминутный Концерт для скрипки с оркестром (1950) в трех частях: «Соната», «Фантазия» и «Рондо». Классические формальные схемы в крайних частях соблюдаются, можно сказать, с подчеркнутой аккуратностью (средняя часть, в соответствии со своим названием, построена свободнее), тогда как их тематическое наполнение отмечено влиянием Шёнберга, Берга, Стравинского, и, по-видимому, в еще большей степени Карла Амадеуса Хартмана (1905–1963) — главного морального авторитета музыкального сообщества Западной Германии.

Циммерман близок Хартману как по своим исходным стилистическим позициям, так и, в особенности, по исповедуемому им этосу. Музыка Хартмана, сочиненная при нацизме, когда композитор добровольно избрал внутреннюю эмиграцию, выполнена в достаточно традиционных формах и при этом несет повышенный заряд трагической экспрессии (ее обеспечивают такие надежно опробованные средства, как изломанные мелодические линии, остродиссонантные гармонии, длительные остинатные нагнетания, широкое использование крайних инструментальных регистров и динами-

ческих оттенков) и богата разнородными цитатами и стилистическими аллюзиями, раскрывающими ее содержательные подтексты. За ней закрепилось определение «музыка протеста», сам же Хартман именовал ее «исповедальной» (Bekenntnismusik). Как первое, так и, особенно, последнее определение подходит и к значительной части музыки Циммермана.

В Скрипичном концерте средоточием исповедальности выступает самая масштабная из трех частей, «Фантазия», построенная по архетипической модели противостояния индивида (его персонифицирует скрипка, чей экспрессивный монолог местами поддерживается арфой, челестой и некоторыми другими инструментами) чуждому или прямо враждебному окружению (оркестру в целом). Подступы к полистилистике можно усмотреть в расслабленно-танцевальном (латиноамериканском?) аллюре побочной темы первой части, контрастирующей с более «модернистской» главной темой, и в намеках на джазовые ритмы в финале. Более радикальным высказыванием явился пятнадцатиминутный Концерт для трубы с оркестром (1954). Его подзаголовок ‘Nobody knows de [=the] trouble I see’ («Никто не знает моей беды») — первые слова афроамериканского спиричуэла — отчетливо указывает на то, что концепция произведения включает в себе и элемент протеста (против угнетения меньшинств), и элемент исповедальности. Собственно тема спиричуэла (с надписанным над нотами словесным текстом) возникает в последнем разделе Концерта как некое подобие катарсиса, венчающее напряженную драму. Диатоника фольклорного напева оттеняется хроматизмами в прерывающих его течение коротких каденциях солиста и диссонантным оркестровым аккомпанементом. Здесь композитор следует модели, опробованной еще в 1930-х в «исповедальном» Скрипичном концерте Берга и «протестном» «Траурном концерте» Хартмана для скрипки и струнных (где финальный катарсис представлен хоралом на тему русской революционной песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой»), и со временем ставшей одним из общих мест новой музыки [12], [13, с. 118–120]. Последние страницы Концерта Циммермана (в клавире) показаны на *примере 1*. Модель «половинчатого» (оттененного диссонансами) катарсиса реализована и в относящейся к тому же периоду одночастной Сонате для альт-соло (1955): ее завершение (обозначенное ремаркой Choraliter) основано на напеве лютеранского хорала ‘Gelobet seist du, Jesu Christ’ — *пример 2*.

В тот же период Циммерман отдал дань и высокоразвитому сериализму. Показательны его

de trou- la I see,

35

glo- ry, Hal- le- lu-

KL.

gitar. pp

arco p

mp

pp

gitar. sf

arco p

pp

Str. pppp

gitar. pp

Str. pppp

Str. pppp

Пример 2.
Example 2.

col legno e sul pont.

mf ppp

arco ordinario

mp mf p pp mp cresc. molto

espr. molto e cresc.

(9) flautando

f pp p pp f espr. molto pp mf f mf

ordinario

col legno sul pont.

arco flautando kling. pizz. arco

ff pp f ff mp pp espr. sempre

sul ponticello (10) Choraliter = 80-92

ord. fle - lo - bet seist

da, Je - su Christ, daß du Mensch ge - bo - ren bist... poco a poco cresc.

Mensch go - ren bist, am Frosh Jang - frau, das ist

fp sul pont. col legno

p sul pont. pp

wahr, col legno e sul pont.

(11) von ei - ner arco ordinario

f+ p pp pp

(12) espr. molto des freu-ct sich der En - gel Schar. sul pont.

pp pp pp pp subito

Ky - ri - e e - - leis.

pizz. gliss. ordinario arco

mp pp mp pp

arco ordinario kling. pizz.

mp p espr.

«Конфигурации» (1956) — восемь фортепианных миниатюр общей продолжительностью около восьми минут, в которых композитор, похоже, решил дать бой своему антагонисту Штокхаузену на его территории (к тому времени были опубликованы первые четыре и исполнены первые пять *Klavierstück'*ов Штокхаузена). Нельзя сказать, чтобы «Конфигурации» были лишены определенной живости и даже, местами, юмора, но при этом нормы сериального этикета соблюдаются в них достаточно строго — см. хотя бы третью из «Конфигура-

ций», приведенную на *примере 3*.

По-видимому, наиболее значительным достижением Циммермана в моностилистической сериальной идиоме является небольшая (около 12 минут) одночастная кантата для сопрано и 17 инструменталистов *Omnia tempus habent* («Всему свое время», 1957) на латинский текст из книги Екклесиаст (Еккл. 3:1–11). Додекафонная серия кантаты структурирована по-веберновски экономно, как группа четырех «микросерий» одинакового интервального состава: *e-f-dis — cis-his-d — as-fis-g —*

Пример 3.

Example 3.



a-cis-b (для позднейшего творчества Циммермана подобного рода экономия, как и экономия средств и материала в более широком смысле, совершенно не характерна). В партитуре не предусмотрены низкие духовые, преобладают средние и высокие регистры, активно используются маримба, ксилофон, вибрафон; по своей тембровой атмосфере, а также по конфигурациям вокальной и инструментальных партий кантата Циммермана, несомненно, родственна «Молотку без мастера» и «Импровизациям по Малларме» Булеза. Тем же 1957 годом

датируется еще одна «кантата» Циммермана — *Canto di speranza* («Песнь надежды»). Функцию солирующего голоса в этом восемнадцатиминутном опусе выполняет виолончель (партитура представляет собой переработку более раннего Концерта для виолончели и малого оркестра). Стилистически и концептуально «Песнь надежды» близка Концерту для трубы; это действительно «песнь», в сольной партии преобладает элемент *cantabile*. Заглавие настраивает на то, что «кантата» завершится в «позитивном» ключе, однако ожидание не

оправдывается, катарсис (пусть даже омраченный чужеродными созвучиями, как в Концерте для трубы) не наступает, концовка «кантаты» возвращает к ее началу.

В 1958 году Циммерман приступил к работе над своим самым известным произведением — оперой «Солдаты» на адаптированный текст одноименной драмы немецкого писателя эпохи «Бури и натиска» Якоба Ленца (1751–1792), опубликованной в 1776 году. Действие «Солдат» разворачивается во французской Фландрии. Мари Везенер, девушка из почтенной, но не знатной семьи, невеста коммерсанта Штольциуса, уступает домогательствам офицера, барона Депорта; потеря чести ведет ее все дальше и дальше на дно, несмотря на попытки нескольких добросердечных персонажей помочь ей; бывший жених отравляет совратителя и кончает с собой; Мари, ставшая нищенкой, вымаливает подаяние у собственного отца, который ее не узнает. Концовка оперы отсутствует у Ленца и придумана Циммерманом: подав Мари монету, старый Везенер уходит вместе с солдатами.

Ремарка композитора относительно времени действия — «вчера, сегодня и завтра» — указывает на неизбежность подобных трагедий «маленьких людей» в насквозь милитаризованном мире. В статьях того же периода композитор обосновывает свою идею единства настоящего, прошлого и будущего соображениями о природе времени, почерпнутыми у блаженного Августина. Концепция замкнутого (по терминологии Циммермана «сферического») времени сама по себе оправдывает любую полистилистику (она же — вновь по терминологии Циммермана — «плюралистичность»), поскольку позволяет трактовать объединение множества разнородных идиом, вписанных в сложную атональную ткань, как способ выявить универсализм экзистенциальных проблем, с которыми сталкивается человек во все времена вплоть до современности.

С текстом драмы Ленца Циммерман поступил примерно так же, как в свое время Берг с текстом драмы Георга Бюхнера: сделав необходимые сокращения, он разделил целое на четыре акта, включающих в сумме пятнадцать сцен (столько же, сколько в «Воццеке» Берга). Зависимость Циммермана от Берга проявилась не только в выборе сюжета, имеющего точки соприкосновения как с «Воццеком» так и с «Лулу», но и в том, что сцены «Солдат» выполнены по моделям форм инструментальной музыки: отдельным сценам предпосланы обозначения *Ciacona*, *Ricercari*, *Toccata*, *Nocturno* (так!), *Rondino* и т. п.

Партитура предназначена для очень большого (свыше 100 музыкантов) оркестра, двух сценических перкуссионных ансамблей и джазового квартета. Поначалу композитор мыслил постановку оперы на двенадцати площадках, окружающих публику, но был вынужден отказаться от этой утопической идеи. Тем не менее для некоторых сцен он сохранил принцип развертывания действия одновременно в нескольких плоскостях. Так, в «хорале» и «чаконе» из 2-й (заключительной) сцены второго акта (*Capriccio, corale e ciaccona II*) совмещаются три параллельных плана, а кульминационная в масштабах всей оперы начальная сцена четвертого акта (*Toccata III*) вбирает в себя семь различных эпизодов пьесы Ленца (самый драматический из них — насилие, учиненное над Мари егерем Депорта). Подобный «контрапункт» планов действия выступает одним из способов реализации упомянутой идеи «сферического времени».

Другой модус реализации той же идеи — множественность (плюрализм) музыкальных идиом. Оркестровое вступление к опере побуждает вспомнить ремарку из пьесы Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора»: «<...> до поднятия занавеса — пять минут тяжелой и нехорошей музыки» [14, с. 189]. Это вступление, продолжительностью именно в пять минут, — квазихаотическое (хотя и точно нотированное во всех деталях), поначалу чрезвычайно активное, затем постепенно замирающее движение звуковых масс на фоне оstinатного *d* литавры, — готовит слушателя к восприятию поистине «тяжелой и нехорошей» драмы. Своего рода репризой вступления, перекидывающей арку от конца оперы к ее началу, служит упомянутая кульминационная *Toccata III*, где в «броуновское движение» вовлечено значительно большее число фактурных пластов (не только инструментальных, но и вокальных), и результирующее сверхмногоголосие разворачивается на фоне того же неумолимого оstinатного *d* литавр.

Помимо моментов мнимого хаотического (всегда подробно нотированного) сверхмногоголосия партитура содержит и другие сонористические эффекты, включая шумы, производимые с помощью сценического реквизита, органнне и оркестровые кластеры и интерлюдии для одних ударных. При этом центральной идиомой оперы выступает додекафония. Каждая из двенадцати первых сцен (акты I–III), основана на собственной серии, производной от исходного ряда [*a-f-fis-cis-e-d-as-b-g-c-h-es*], изложенного в первых тактах первой сцены — *пример 4*.

Три последние сцены, составляющие четвер-

тый акт, основаны на тематическом материале первых двенадцати. В изложении додекафонных рядов прослеживается тенденция к диверсификации интервалики; этому способствует структура исходной серии, включающей, с поправкой на инверсии, полный комплект интервалов хроматической гаммы. Певческие партии, как правило, монотонно напряжены и складываются из оборотов, нарочито сложных для вокального воспроизведения. В качестве образца вокального стиля, господствующего на больших пространствах партитуры «Солдат», приведем вокальную линию «ариозо» (так этот эпизод обозначен в партитуре) барона Депорта из 3-й сцены первого акта (Ricercari I), где завязывается роман Депорта и Мари, — *пример 5*. Инструментальные партии на иллюстрации опущены. Вариабельность тактовых размеров, динамических нюансов и длительностей указывает на то, что метр, ритм и динамика на данном участке также организованы по серийному принципу.

Вместе с тем оркестровый слой оперы включает ряд стилистически гетерогенных цитат. Так, офицерский кутеж в 1-й сцене второго акта (Toccata II) сопровождается джазовыми риффами, в «хорале»

из 2-й сцены того же акта цитируется Бах. В заключительной сцене оперы (3-й сцене четвертого акта — Nocturno III) вновь звучит джаз, очевидно трактуемый автором как символ низменной «солдафонской» стихии. В завершение этого «ноктюрна» предусмотрен показ фильма с танками, гибнущими солдатами, пьяными офицерами и ядерным грибом; звуковой ряд фильма составляют воинские команды на разных языках, молитва полкового священника, женский плач, строевой шаг, выстрелы и т.п. Составляющая суть оперы «большая идея» представлена в максимально доходчивой, можно сказать плакатной форме, с комплексным применением всех средств музыки, театра и мультимедиа, без возможности сколько-нибудь неоднозначных толкований. Это и есть самая настоящая демагогия в оговоренном выше смысле, без привычных негативных коннотаций.

Сценическая премьера «Солдат», по техническим причинам, смогла состояться только в 1965 году, но как до, так и после этого материал оперы был использован в других опусах композитора, включая «Диалоги» для двух фортепиано с оркестром (1960, произведение доступно в «упро-

Пример 4.

Example 4.

1. Szene (Strofe) In Lille. Im Hause Weseners; Marie schreibend, Charlotte bei Handarbeit.
Allegretto grazioso ♩ = 112

Fl. 1: *mf saltando*, *p*, *mf*, *nimmt Picc.*, *mf*, *p*

Fl. 3: *mp*, *pp*, *mp*, *pp*

Ob. 1: *mp*, *pp*

Hr. f.: *mp*, *mp*, *mf*, *mp*

Git.: *p*, *verklängen lassen*

Charlotte: *p*, *mf*, *mf*, *p*, *mf*, *p*
Herz, klei - nes Ding.

Viol. 1: *con sord.*, *pp*, *mp*, *mf*, *p*, *mf saltando*, *p*

Viol. 2: *pp*, *mp*, *mf*, *p*, *mf*, *p*

Br.: *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *p*, *div.*, *pp non cresc.*

Vcl.: *pizz. **, *p*, *pizz. ***, *p*

Kb.: *p*

* Flag. klingt eine Oktave höher als notiert. ** pizz. mit Bogen (♩) = pizz. con vibr., wobei die Saite völlig ausschwingt.

Пример 5.

Example 5.

Tempo I
(Arioso)

3 5 2 2 3 4 5
8 16 16 8 16 8 16

Desp. *p semplice* *ossia:* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *pp*
Al - le Schmer - zen, die ich lei - de, sind nicht wert der

4 3 2 2 5 3 4 3 5
8 16 8 16 16 8 8 8 16

Desp. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *p* *pp*
Au - gen - wei - de, a - tem - los vor Dir zu steh'n. Will mein Stolz sich

2 2 3 4 5 4 3
16 8 16 8 16 8 16

Desp. *mf* *f* *mf* *p* *mf* *p cresc.* *f*
drü - ber krän - ken, gleich geb' ich ihm zu be - den - ken kann En -

2 2 5 3
8 16 16 8

Desp. *mf* *p* *mf* *pp*
- gel oh - ne Schmer - zen seh'n!

щенной» [erleichterte], но все равно сложнейшей для исполнения редакции 1965 года).

Двойной концерт «Диалоги» состоит из семи частей общей продолжительностью около двадцати минут. Первые пять частей выдержаны в достаточно однородной авангардной (сонористически-додекафонной) манере, с всеинтервальной серией [a-d-b-des-h-c-ges-f-g-e-as-es] в качестве организующего принципа. Их поэтическую идею, насколько можно догадываться исходя из заглавия, составляет серия диалогов между пианистами, между пианистами и оркестром и между отдельными группами участников. В предпоследней же части композитор позволил себе то, от чего удержался в «Солдатах»: с определенного момента в стилистически гомогенное разворачивание звуковой ткани вклиниваются мотивы, заимствованные из церковного песнопения *Veni Creator Spiritus*, хореографической поэмы Дебюсси «Игры» и Фортепианного концерта *C-dur* (№ 21) Моцарта. Согласно авторской ремарке, мотив *Veni Creator* (порученный тромбону в *piano*) должен звучать на переднем плане, «Игры» на заднем, а Моцарт — на среднем, «подобно сновидению». Источники цитат указаны в соответствующих местах партитуры; несколько ниже появляется еще одно иностилистическое вкрапление, помеченное *quasi jazz*. Судя по всему, в связи с данной частью можно говорить о диалогах иного типа: между современным и несколькими несовременными, относительно высокими и относительно низкими

стилями (здесь Циммерман прямо предвосхищает *ars combinatoria* Джорджа Рокберга⁵). Наступающий далее сжатый финал подобен внезапному решительному жесту, пробуждающему от «сновидений» предпоследней части.

Еще до премьеры «Солдат» Циммерман приступил к работе над «черным балетом» с французским заглавием *Musique pour les soupers du Roi Ubu* («Музыка для ужинов короля Убу»). Король Убу — персонаж кукольных фарсов французского писателя Альфреда Жарри (1873–1907), карикатурный образ жестокого, трусливого и предельно вульгарного узурпатора-диктатора. Свой балет (впрочем, чаще исполняемый как концертная пьеса) композитор назвал «черным» по контрасту с «белым» классическим балетом и, видимо, также потому, что драматургия Жарри считается классическим образцом «черного» юмора. Партитура Циммермана, завершенная в 1966 году, складывается из восьми эпизодов общей продолжительностью около 17 минут. Она явилась своеобразным откликом на избрание автора членом Берлинской академии искусств. Впечатление, производимое «Музыкой для ужинов короля Убу», вполне адекватно описывается еще одной ремаркой из уже процитированной пьесы Венедикта Ерофеева: «<...> музыка, не похожая ни на что и похожая на все что угодно: помесь грузинских лезгинок, кафешантанских танцев начала века, дурацкого вступления к партии Варлаама в опере Мусоргского, канканов и экз-уоков, российских

балаганных плясов и самых бравурных мотивов из мажорских оперетт времен крушения Австро-Венгерской монархии» [14, с. 250].

Изготовленный Циммерманом винегрет состоит преимущественно из других, но столь же разношерстных ингредиентов, среди которых есть и балаганные плясы, и австро-венгерские мотивы («Марш Радецкого»), и Мусоргский. Первый эпизод балета — «Выход академиков» — открывается деформированным мотивом «Прогулки» из «Картинок с выставки»; его ноты образуют анаграмму фамилии президента Академии, выдающегося архитектора Ханса Шаруна. Далее следуют цитаты из произведений композиторов-членов Академии — вице-президента Бориса Блахера, директора Вольфганга Фортнера и менее известных Йозефа Аренса и Ханса Шеман-Пети. Первая страница партитуры, содержащая все эти цитаты с подписанными названиями источников

и титулами высших функционеров («Monsieur le président» и т.д.), показана на *примере 6*. Похоже, в представлениях Циммермана президент Академии и академики-композиторы были воплощениями короля Убю и его свиты. Можно только догадываться, какие чувства вызвал у них такой оммаж.

Далее по ходу эпизода следуют цитаты из Хиндемита (также члена Академии), Вагнера, Онеггера, Даллапикколы... Круг цитируемых источников расширяется, вбирая высокую классику, авангард, джазово-блюзовый репертуар. В *pendant* к ремарке из Венедикта Ерофеева вспоминается столь же эклектичное меню званого ужина, устроенного героем в первом акте пьесы Жарри «Убю король, или Поляки» (пост. 1896):

«Польский суп, срыные⁶ отбивные, телятина, курятина, густопсовый паштет, индюшачьи гузки, русская шарлотка, <...> пломбир, салат, фрукты, десерт, каша, земляные груши, цветная капуста под

Пример 6.

Example 6.

The image shows a page from a musical score titled "ENTRÉE DE L'ACADÉMIE". The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left include 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 3 Corns, 3 Trumpets, 3 Trombones, 3 Tuba, 2 Percussion, 2 Timpani, 2 Cymbals, and Organ. The score is written in French and includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings are "Allegro", "Moderato", and "Adagio". The score is divided into measures, with measure numbers 5, 6, and 7 indicated at the top. The score includes references to other composers and works, such as "Blacher, Konzertante Musik", "Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung", and "Arens, Concerto for Piano and Orchestra". The score is written in a clear, legible font, and the notation is precise and detailed.

срыню [16, с. 16]».

Заголовок финального эпизода, 'Marche du dé-cervellage' («Марш извлечения мозгов» или, если угодно, «Марш обезмозгливания»), отсылает к эпатажно-макабрической песенке из пьесы «Убю рогоносец» со следующим припевом:

*Там брызжут весело мозги,
Толпа гогочет: «Каково!»
Король Убю раздаст долги.
Ура Папаше, мать его!»*

Источниками тематизма этого финала-апофеоза служат «Шествие на казнь» из «Фантастической симфонии» Берлиоза (с мотивом 'Dies irae'), ости-натный аккорд из *Klavierstück IX* ненавистного автору Штокхаузена и вагнеровский «Полет валькирий». «Черный балет», в полном соответствии с духом пьес Жарри, заканчивается вызывающе шумно, гротескно и вульгарно.

В контексте жизненных обстоятельств Циммермана, хронически ощущавшего себя, несмотря на успех «Солдат», аутсайдером как среди более молодых и динамичных представителей авангарда, так и среди академического истеблишмента, этот опус предстает жестом оскорбленной, разочарованной, отчаявшейся личности, адресованным «обезмозглennому» миру. Вызов нормам хорошего вкуса и эстетического этикета, проявленный в выборе литературного источника и в демонстративной стилистической гетерогенности (если не сказать неопрятности) его музыкального воплощения, профанирующего все, что принято считать высоким и прекрасным или, по меньшей мере, достойным уважения, имеет в данном случае более чем серьезное экзистенциальное оправдание⁸.

В 1967 году Циммерман начал писать «Реквием по молодому поэту» — композицию для двух чтецов, сопрано, баритона, трех хоров, большого оркестра, джазового ансамбля, органа и магнитофонных записей. Законченный и впервые исполненный в 1969 году, этот «Реквием» длится немногим больше часа и состоит из шести частей: 1. Prolog — Requiem I & II — Ricercar (в сумме около 40'); 2. Rappresentazione («Представление», 5–6'); 3. Elegia (меньше 2'); 4. Tratto («Тракт», то же); 5. Lamento (7'); 6. Dona nobis pacem (9').

Источники текстов — самые разнообразные, на нескольких языках. Латинские литургические тексты использованы в хоровых партиях частей 1, 2, 5 и 6 и практически не распознаются при прослушивании. То же относится к большинству текстов, порученных певцам-солистам в частях 2

(стихи Эзры Паунда), 3 (стихи Шандора Вёрёша), 5 («Сергею Есенину» Маяковского) и 6 (формула "Dona nobis pacem"). Короткая 4-я часть — чисто инструментальная. Идеальный слушатель-полиглот поймет лишь немного из того, что произносится «живыми» чтецами и воспроизводится с магнитофонных записей: фрагменты, извлеченные из трудов мыслителей разных эпох, из выдающихся памятников поэзии и прозы, из речей политиков, из Конституции ФРГ... Ко всему этому примешивается «конкретная музыка»: электронно обработанные и необработанные записи разных шумов, в том числе производимых многолюдными манифестациями. Особое концептуальное значение имеют тексты Маяковского, прежде всего стихотворение «Сергею Есенину», отрывки из которого не только поются (в части 5 по-немецки), но и декламируются (в частях 1 и 5 по-русски и по-немецки), и австрийского поэта и прозаика Конрада Байера (1932–1964). Подобно Есенину и Маяковскому Байер на четвертом десятке покончил с собой; соответственно упомянутый в заглавии «молодой поэт» — обобщенный образ поэта-самоубийцы XX века. Эпиграф к партитуре взят из романа Байера «Шестое чувство»: «На что нам надеяться? Единственное, чего мы достигнем, — это смерть».

Конгломерат использованных в «Реквиеме» словесных текстов не столько подтверждает, опровергает или комментирует эту, откровенно говоря, нехитрую максиму, сколько обрисовывает панораму идей, событий, поступков, занимавших умы и оказавших существенное или даже роковое влияние на жизнь современного автору человечества. В порядке, который местами производит впечатление алеаторического, цитируются философ Людвиг Витгенштейн (цитирующий, в свою очередь, блаженного Августина), папа Иоанн XXIII, писатели Джеймс Джойс, Альбер Камю, менее известные Курт Швиттерс и Ханс Хенни Янн (Jahnn), коммунистические, нацистские и демократические лидеры и другие деятели... перечислять всех, по-видимому, нет необходимости⁹. Смысл этого нагромождения разношерстных текстовых фрагментов, очевидно, заключается в том, чтобы как можно полнее и, так сказать, императивнее (даже по сравнению с «Солдатами») выразить отношение автора к окружающей его чуждой, неудобной, в значительной степени «обезмозглennой» действительности. Общий идеологический посыл, при всей многозначности отдельных отрывков (из Витгенштейна, Паунда, Джойса), предельно ясен, на нем можно специально не останавливаться. С

музыкально-эстетической точки зрения важнее, что речь — будь то декламация «живых» чтецов или записанные на пленку голоса, произносящие слова на разных языках, — трактуется автором как материал, наделенный определенной тембровой и интонационной спецификой, уравнивающей его с собственно музыкальным антуражем. Между фрагментами записанной на пленку и «живой» речи могут устанавливаться отношения квазимузыкальной полифонии; показательно, в частности, четырехголосное «фугато» из раздела *Ricercar* первой части, где каноническую имитацию образуют последовательные включения мужских голосов а *cappella*, говорящих один и тот же монолог из «Шестого чувства» Байера (здесь звучит и упомянутый эпиграф). Единая природа «говорения» и «музирования» в рамках идейной концепции «Реквиема» подчеркивается его жанровым обозначением: «лингвал» (*lingual*)=*lingua* (лат. «язык»)+«ритуал».

Под стать словесно-речевому разноязычию «лингвала» — плюрализм музыкальных цитат. В первой, предпоследней и последней частях их субстратом служит малоподвижная инструментально-хоровая сонорная масса; во второй части на нее же накладывается стилистически контрастный додекафонный дуэт сопрано и баритона, который можно принять за цитату из «Солдат»; короткие части 3 (своего рода ария сопрано) и 4 цитат не содержат. По ходу первой части цитируются начало «Сотворения мира» Мийо, «Смерть Изольды» Вагнера, «Вознесение» Мессиана, ранняя одночастная симфония самого Циммермана и песня *The Beatles Hey Jude* (последняя прерывает упомянутое разговорное «фугато» на текст Байера в разделе *Ricercar*); ближе к концу части к вербальной разноголосице (многотемной разговорной «стретте») присоединяется коллективная джазовая импровизация. В состав пятой части включены джазовая импровизация и едва распознаваемый мотив из бетховенской оды «К радости». В “*Dona nobis pacem*” отчетливо звучат начало финала той же Девятой симфонии Бетховена, *Hey Jude* и мотив русской революционной песни «Смело, товарищи, в ногу»¹⁰ (имело ли для Циммермана значение то, что Шостакович использовал ее в Одиннадцатой симфонии, а еще раньше — Хартман в фортепианной сонате «27 апреля 1945»?). «Ничего себе окрошка», как самоиронично выразился Шостакович в письме другу по поводу своего изобилующего цитатами Восьмого квартета [18, с. 159], — этого реквиема самому себе, безнадежно мрачного по настроению и нисколько не располагающего к иронии.

Еще менее уместной и даже безнравственной была бы ирония по отношению к реквиему самоубийцам, созданному будущим самоубийцей. Эта нарочито эклектичная и демагогическая, «тяжелая и нехорошая» партитура — еще один, после «Музыки для ужинов короля Убю», выплеск негативизма, несомненно сыгравший определенную аутотерапевтическую роль на последнем этапе жизни композитора. Как и «Музыка...», «Реквием по молодому поэту» завершается дерзким, вызывающим, едва ли не святотатственным жестом. Ему предшествует большая кульминация в виде монтажа записанных на пленку шумов, производимых демонстрациями протеста по разным поводам в разных странах (именно здесь в какой-то момент всплывает мотив «Смело, товарищи, в ногу»). Затем следует порученный чтецу а *cappella* монолог из того же «Шестого чувства» Байера — поток заикленного на одном и том же сознания («Как всякий знает, как всякий знал, как все знали, как все знают, знают ли все? невозможно, чтобы все знали, как знают некоторые <...> как многие люди знают, как почти все люди знают, все люди должны это знать, каждый человек должен это знать, <...> как все могли видеть, как все могли видеть с некоторого расстояния, как всякий может видеть, как всякий человек может видеть...»). Порочный круг внезапно и решительно преодолевается возгласом “*Dona nobis pacem*”, звучащим не как молитва, а как повеление; все три хора скандируют его *con tutta la forza* аккордами — по одному аккорду на слог, — составленными из полного комплекта хроматических ступеней, — *пример 7*¹¹. Возможна аналогия с опубликованным в 1959 году стихотворением будущего самоубийцы Пауля Целана (1920–1970) *Tenebrae*¹², содержащим обращенное к Создателю императивное, почти кощунственное требование: «Молись, Господь, молись нам [*bete zu uns*] <...>» (пер. О. Седаковой [19, с. 81]).

На совершенно иной поэтической идее основан еще один поздний образец циммермановского плюралистического письма — двенадцатиминутный прелюд *Photopsis* для большого оркестра с органом (1968), сочиненный к столетию городского банка Гельзенкирхена с использованием материала, предназначенного для «Реквиема», который в то время находился в работе. Десятилетием раньше в оперном театре этого западногерманского города были установлены масштабные рельефы французского художника Ива Кляйна (1928–1962). Их материалом служит губка, пропитанная синим пигментом особого, характерного для творчества

Пример 8.
Example 8.

65

Пример 9.

Example 9.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, with staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), Organ (Org.), Harp (Hr.), Piano (P.), Violin (Viol.), Viola (Via.), Cello (Cel.), and Double Bass (Kb.). The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and other musical symbols. The page is numbered 10 in the top left corner. The music is in a key of D major, as indicated by the two sharps in the key signature. The tempo is marked 'Allegro', and the time signature is 4/4. The score is for a full orchestra, with multiple staves for each instrument. The page is filled with musical notation, including notes, rests, and other musical symbols. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the woodwinds in the front, strings in the back, and the brass and percussion in the middle. The score is written in a clear and legible font, with a good layout and a high level of detail. The page is a good example of a high-quality musical score, with a professional and polished appearance.

Кляйна оттенка. Заглавие симфонического прелюда Циммермана, предназначенного для исполнения в этом театре, буквально переводится с греческого как «Падение света»; судя по всему, в концептуальный замысел пьесы входила аналогия с игрой света на монохромной губчатой поверхности под воздействием падающих на нее солнечных лучей.

Пьеса состоит из трех разделов *attacca*. Драматургию первого раздела в общих чертах можно представить как постепенное расширение звуковысотного инвентаря. Вначале он уместается в промежутке от *[cis]* до *[es]*, с микрохроматическими интервалами, — см. *пример 8*. Далее звуковысотное пространство пополняется новыми ступенями, тогда как микрохроматика вытесняется и в конечном счете исчезает. Вслед за завершающим первый раздел большим *crescendo* наступает момент внезапного «фотоптосиса»: достигшая высокой степени

насыщенности Klangfarbenmelodie — ее вполне можно уподобить пропитанной краской губке — сменяется первыми тактами финала Девятой симфонии Бетховена (они же звучали в начале “Doni nobis pacem” из «Реквиема»). Весь второй раздел складывается из цитат, источники которых автор, согласно своему обыкновению, указывает в партитуре; кроме симфонии Бетховена это гимн *Veni Creator Spiritus* (ранее цитировался в «Диалогах»), «Поэма экстаза» Скрябина, «Парсифаль» Вагнера и Бранденбургский концерт № 1 Баха.

Если во втором разделе луч, упавший на поверхность «губчатой» ткани, высветил (насколько можно догадываться о сути авторской идеи) некие отдаленные во времени и пространстве идеальные миры, то в третьем разделе восстанавливаются «потемки», представленные современной «продвинутой» идиомой. Это опять Klangfarbenmelodie, но

Пример 10.

Example 10.



в другой, более однородно насыщенной фактуре; оstinatные, большей частью поступенные движения внутри множества партий в сумме образуют долгий кластер, лишь слегка меняющий свою окраску при подключениях и отключениях тех или иных тембров, то есть в целом столь же монохромный, что и рельефы Кляйна. Характерный облик одной из страниц этого раздела воспроизведен на *пример 9*.

Своему последнему опусу, предназначенному для двух чтецов, баса и оркестра, Циммерман дал название, заимствованное из книги Екклесиаст (Еккл. 4:1): «И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются под солнцем». Помимо слов из этой ветхозаветной книги в партитуру включены фрагменты легенды о Великом инквизиторе из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Произведение, снабженное подзаголовком «екклесиастическое действо» (Ekklesiastische Aktion), длится немногим менее сорока минут и не богато по музыкальному материалу (как и в «Реквиеме», здесь декламация уравнивается в правах с собственно музыкальным звуком). Симптоматичен конец «действия»: хорал Баха, знакомый по Скрипичному концерту Берга, сменяется резким, диссонирующим баховской музыке жестом — *пример 10*. На воспроизведенном здесь факсимиле последней страницы партитуры хорошо видна дата ее окончания — 5 августа 1970 года. Пять дней спустя композитор застрелился.

Младший современник Циммермана Ханс Вернер Хенце (1926–2012) охарактеризовал собственный зрелый стиль словосочетанием *musica impara* — «нечистая музыка» [20, p. 276, 328]¹³.

Оно же как нельзя лучше описывает основную установку Циммермана. Автор «Солдат» явился подлинным основоположником влиятельнейшего течения, для обозначения которого я позволю себе ввести термин «концептуальная нечистая музыка» — на мой взгляд он адекватнее, точнее и шире по смыслу, чем «полистилистика», «[стилистический] плюрализм» и т.п. Помимо *musica impara* этого рода, по-видимому, существует и другая, условно говоря наивная «нечистая музыка». Такова полистилистика Айвза, вызванная к жизни его врожденным демократизмом, неподдельным интересом к самым разнообразным аспектам окружающей действительности и благоговейным отношением к красоте и величию природы. Конечно, наивность Айвза не абсолютна, у нее есть своя концептуальная подоплека. О наивности в данном случае следует говорить в шиллеровском смысле, как об искусстве непосредственного переживания и прямого отражения, — в противоположность искусству, в большей степени сосредоточенному на мировоззренческой рефлексии, на природе и свойствах собственного материала, на культурном контексте. Антонимом «наивного», по Фридриху Шиллеру, выступает «сентиментальное», мы же предпочтем термин «концептуальное», поскольку первое из этих двух прилагательных обросло смыслами, не имеющими отношения к занимающему нас сюжету.

Как бы мы ни относились к «нечистой музыке» Циммермана, какой бы «тяжелой и нехорошей» она нам ни казалась, ее концептуальность заслуживает самого серьезного отношения к себе

хотя бы потому, что она оплачена жизнью и кровью автора, взявшего на себя миссию свидетеля обвинения на «Суде человека против Бога» (*Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott* — таково название малоизвестной радиооперы Циммермана 1952 года, симптоматичное для его последующего творчества¹⁴). Трудно сказать, в какой степени сказанное может относиться к другим adeptам концептуальной *musica impura*. Вслед за Циммерманом его метод концептуализации через цитирование чужой музыки в контексте современного, как правило более «продвинутого» авторского стиля — цитирования, наделенного культурологическим, метафизическим, ностальгическим, сатирическим, политическим, морально-этическим (нужное подчеркнуть) смыслом, — взяло на вооружение великое множество очень разных композиторов. Особенно урожайным на концептуальное цитирование оказался конец шестидесятых, когда одновременно (или почти одновременно) с «Реквиемом по молодому поэту» создавались Скерцо из «Симфонии» Берио, «Ваш Фауст» Анри Пуссёра, «Пассажирка» Моисея Вайнберга, Вторая симфония Бориса Чайковского, *Credo* Арво Пярта, Шестая симфония Хенце, «Давние голоса детей» и «Черные ангелы» Джорджа Крама, была начата Первая симфония Шнитке, совсем немного времени оставалось до Пятнадцатой симфонии Шостаковича... Если бы законы авторского права в искусстве предполагали защиту концептуальных «больших идей», и Циммерман сразу после «Диалогов» 1960 года запатентовал это свое «ноу-хау» (ранее его спорадически применяли и другие, в их числе Берг и Хартман, но именно Циммерману принадлежит право на воображаемый патент¹⁵), он и его потомки смогли бы изрядно обогатиться. Среди тех, кому пришлось бы платить более или менее значительные отчисления, помимо перечисленных только что мастеров и упомянутого выше Рокберга с его *ars combinatoria*, оказались бы Пер Нёргор (Симфония № 2 [1972]), Эдисон Денисов (концерты для фортепиано [1974], скрипки [1977], альты [1986], гобоя [1986] с оркестром), София Губайдулина («Час души» [1974], «Пир во время чумы» [2006]), Клаус Хубер («Горчичное семя» [1975], оратория «Умален — поражен — покинут — презрен...» [1975–82], «Инкрустации» [1994]), Хельмут Лахенман (*Accanto* [1976]), Валентин Бирик (Симфония № 5 [1978]), Николай Корндорф (Симфония № 2 [1980], Симфония № 4 *Underground Music* [1994]), Томас Марко (Симфония № 4 [1987], Симфония № 5 [1989]), Фарадж Караев (почти все)...¹⁶ Сюда же — прошедшие

школу Циммермана в Высшей музыкальной школе Кёльна Лука Ломбарди, Йорк Хёллер и, наверно, другие его прямые воспитанники, с чьим творчеством я не знаком. Список фамилий и произведений далеко не полон.

Мода на цитирование уже созданного другими обычно связывается с так называемым постмодернизмом, о котором при жизни Циммермана еще не задумывались (напомню, что основополагающий трактат Жана-Франсуа Лиотара *La condition postmoderne* вышел только в 1979 году). Так или иначе Циммермана нередко называют предтечей постмодернизма — между тем постмодернистская эклектика, как правило, не имеет трагической подоплеки, неотъемлемой от творческого облика Циммермана. Иногда (или даже очень часто) это просто способ хоть как-то удержать внимание слушателя и обеспечить своей музыке относительно заметный резонанс (в более приземленных терминах — коммерческий успех), на который трудно рассчитывать, оставаясь в рамках *musica pura*.

Подъем концептуальной нечистой музыки, резко активизировавшийся во второй половине шестидесятых, выявил идейный кризис большого авангарда и ознаменовал собой начало декаданса. Прежние сторонники «чистоты [авангардного] порядка», включая убежденного «контр-полистилиста» Денисова, один за другим принялись его нарушать, почти непременно обосновывая это концептуальными соображениями. Циммерман (и далеко не только он) делал это с привлечением сторонних источников, распознаваемых подготовленным слушателем с точностью до конкретного композитора или конкретного произведения. Более изощренные и артистичные Шнитке и Хенце, не избегая при случае прямого цитирования (подходящий пример — откровенно эпигонский по отношению к Циммерману «Тристан» Хенце для фортепиано, оркестра и магнитофона, где помимо Вагнера цитируются Первая симфония Брамса и «Траурный марш» Шопена [1973]), все же предпочитали не столь прямолинейно-однозначные отсылки к иностилистическим сферам. Так или иначе дело сводится к распределению в пространстве композиции стилистически (и, как следствие, семантически) маркированных элементов, указывающих на определенную концептуальную идею. При таком подходе фактор «чистоты порядка» неизбежно отодвигается на дальний план и, как следствие, внешняя сложность оборачивается искусственной усложненностью, а иностилистические включения своей поверхностной красотой лишь оттеняют

имманентную эстетическую ущербность. Примерам несть числа, и перечисленные в списке выше — не более чем верхушка айсберга.

В связи со сказанным, по-видимому, есть смысл совершить небольшой экскурс в область семиотики — учения о знаковых системах, популярность которого достигла пика как раз в 1960–70-х годах. Согласно одному из ее основоположников, американскому философу Чарльзу С. Пирсу (1839–1914), знак есть нечто такое, «зная которое, мы знаем нечто большее» [23, с. 290], и связь между знаком и этим «большим» (в утвердившейся современной терминологии — означаемым) осуществляется согласно принципам, объемлемым трихотомией «икон(а)–индекс–символ» [23, с. 58–60]. Знак-символ условен: его форма не детерминирована природой или особенностями означаемого. Знак-индекс связан с означаемым причинно-следственной или иной природной связью. Знак-икона (или, в других переводах, *йкон*) связан с означаемым внешним сходством. Адептами музыкальной семиотики были потрачены определенные усилия, чтобы выяснить, как в пирсовскую систему вписываются музыкальные знаки, но консенсус так и не был достигнут, и к настоящему времени обсуждение вопроса, кажется, сошло на нет. Позволю себе предложить его максимально простое решение: в общем случае музыкальный знак совмещает в себе все три разновидности, тот или иной аспект выходит на первый план в зависимости от обстоятельств семиозиса (восприятия и осмысления семиотического означаемого).

Отсюда легко сделать вывод, что проблема типологии музыкального знака не представляет самостоятельного теоретического интереса и, следовательно, не актуальна для нашей науки. Тем не менее феномен *musica impura concettuale* побуждает вспомнить о ней ввиду его ярко выраженной семиотичности — то есть направленности на то, чтобы средствами музыки высказать нечто существенно большее. Моменты, нарушающие чистоту (стилистическую гомогенность) индивидуального композиторского письма, — будь то прямые цитаты, стилистически чужеродные вкрапления или специальным образом выделенные «значащие» (семиотически отягощенные) жесты, — по идее должны мыслиться как знаки-символы, за которыми открывается достаточно широкое пространство значений, допускающих разную интерпретацию в зависимости от культурного тезауруса слушателя. Так, начало “*Dona nobis pacem*” из «Реквиема» Циммермана — наложение шумных ритмов рок-музыки на вступление к финалу Девятой симфонии

Бетховена — может быть воспринято как символическое представление тезиса Адриана Леверкюна о невозможности Девятой симфонии в обесчеловеченном современном мире [24, с. 550] и вызвать множество других литературных и общекультурных ассоциаций; богатый материал для музыкально-исторической и культурологической рефлексии может дать и вальс на тему *BACH* во второй части Фортепианного квинтета Шнитке (1972–76), перерастающий в экспрессионистскую пляску смерти на манер Шостаковича... Вообще говоря, многие (если не большинство) из перечисленных выше случаев концептуального нарушения стилистической чистоты предполагают особое внимание со стороны аудитории и рассчитаны на ее готовность к герменевтическому — то есть, по определению, глубокому, самостоятельному, аналитическому — истолкованию вложенных в музыку смыслов.

В условиях такого семиозиса семантически выделенный музыкальный знак будет функционировать как символ. Между тем для условного среднестатистического слушателя — особенно если он удален от автора в пространстве и во времени — характернее другой тип семиозиса, предполагающий прежде всего реакцию узнавания при появлении более или менее знакомых конфигураций, противопоставленных ранее не слышанному материалу (в этом случае они функционируют как иконические знаки), и способность уловить идейную тенденцию, на которую указывает появление этих конфигураций (выступающих уже как знаки-индексы) именно в данном месте и в данный момент. Изначально знаки могли мыслиться как сравнительно глубокие, апеллирующие к герменевтической интерпретации символы, но вложенная в них демагогическая (и поэтому способная вызвать естественное раздражение) интенция легко превращает их в более простые и понятные, отнюдь не многозначные иконы и индексы. Похоже, такова специфика любой слишком настойчиво акцентированной концептуальности в искусстве — видимо не только в музыке, — чреватая девальвацией идейного послания, его низведением до уровня спекулятивного и тривиального семиотического эрзац-приема, безотносительно к степени привлекательности «большой идеи» и к количеству труда, вложенного в ее художественное воплощение.

Примечания

¹ Из письма Клавдии Пугачевой от 16 октября 1933 года: «Когда я пишу стихи, то самым главным мне кажется не идея, не содержание и не форма, и

не туманное понятие “качество”, а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это — *чистота порядка*. Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах». Цит. по: [1, С. 79–80].

² Метафора «экологичности» подсказана следующим местом из того же письма: «И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне важно, чтобы сапог [ясно, что под «сапогом» может подразумеваться сколь угодно широкий ассортимент всевозможных изделий — Л. А.] вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями, чтобы не смотря [так!] на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым» [1, с. 79].

³ Этот манифест принял форму доклада на московском конгрессе Международного музыкального совета при ЮНЕСКО. Текст доклада перепечатывался неоднократно. См., в частности: [2, с. 143–146].

⁴ Некоторые сведения о Циммермане можно почерпнуть из русскоязычных работ: [5; 6; 7; 8; 9; 10]. Перевод двух статей композитора: [11].

⁵ О творчестве этого американского ровесника Циммермана (George Rochberg, 1918–2005) и о его версии концептуально-эклектического подхода к музыкальной композиции см.: [15, с. 239–247].

⁶ Так передан авторский неологизм со скатологическими коннотациями в русской версии текста (перевод Н. Мавлевич [16, с. 16]).

⁷ Перевод М. Фрейдкина [16, с. 119–120].

⁸ Трудно сказать, насколько оправдан в этом смысле неожиданный для многих жест Кшиштофа Пендерецкого, избравшего пьесу Жарри «Убью король» в качестве литературной основы для одноименной оперы (пост. 1991) с музыкой столь же стилистически неопрятной, «непохожей ни на что и похожей на все что угодно».

⁹ Исчерпывающая информация о цитируемых текстах, их содержании и их местоположении в «Реквиеме» (автор — José-Luis López López) имеется на сайте Estudios fonográficos — Mundoclasico.com (дата обращения 16.08.2024).

¹⁰ В «веймарской» Германии эта мелодия (автор — Леонид Радин, 1860–1900) приобрела широкую популярность как социалистическая массовая песня ‘Brüder, zur Sonne, zur Freiheit’ («Братья, к солнцу, к свободе»); с измененными текстами она

продолжала исполняться и при нацистах. См.: [17, р. 148–149].

¹¹ Воспроизводится по: [17, р. 176].

¹² Буквальный перевод — «потемки» (лат.). В католическом богослужении — «темная утренняя», совершаемая в четверг, пятницу и субботу Страстной недели при погашенных свечах.

¹³ Прототип термина — *poesía impura* чилийского классика Пабло Неруды (1904–1973), чей манифест «О нечистой поэзии» (*Sobre una poesía sin pureza*) был опубликован в 1935 году. Представление о том, что имел в виду поэт, может дать позднейший комментарий к его манифесту: «Концепции поэзии чистой и поэзии нечистой. Тишина, сосредоточенность как нечто извечное, закономерное — против страстности, против прорыва в новые пределы, в новые сопряжения с антилирическим миром обыденных вещей, против нагромождения всего и вся. Упорядоченность и равновесие, изощренная прозрачность стиха, с одной стороны, и утверждение стихии, душевной горячности, вселенского водопада и гомона рынка — с другой. Стремление к совершенной, безукоризненной форме у одних, нагромождение предметов и чувствований, груды каких-то непригодных вещей — у других» [21, с. 267].

¹⁴ О месте этого произведения в контексте творчества композитора см.: [22].

¹⁵ Здесь, видимо, стоит сделать оговорку относительно более давних классических случаев концептуального цитирования — таких, как, например, финал Четвертой симфонии Чайковского. Цитируемый материал здесь трактуется на тех же правах и разрабатывается по тем же правилам, что и авторский, то есть о нарушении чистоты стиля говорить не приходится. То же относится к многочисленным в музыке всех эпох случаям цитирования, не отягощенного большими концептуальными идеями.

¹⁶ Не вижу смысла указывать, что именно цитируется в каждом из названных опусов, ибо это непомерно расширило бы объем статьи. Читатель без особого труда найдет записи всех этих произведений в Сети и сможет самостоятельно разобраться в источниках и семантике цитат.

Список источников

1. Хармс Д. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1–3 / сост., примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 2001. 319 с.

2. Беседы с Альфредом Шнитке: Сборник / сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. 302 с.
3. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Деловая Лига, 1993. 109 с.
4. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 438 с.
5. Пантиелев Г. Серийный метод композиции в современной опере ФРГ («Солдаты» Б. А. Циммермана и «Лир» А. Раймана) // Проблемы музыкального искусства немецкоязычных стран: Сб. науч. трудов. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1990. С. 108–127.
6. Пантиелев Г. Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 58–80.
7. Сафронов А. Бернд Алоиз Циммерман — музыкальный эссеист // Музыкальная Академия. 1996. № 2. С. 170–171.
8. Жабинский К. А. «Бытие и время» экзистенциального диалога в «Экклезиастическом действе» // Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Вып. 1. Ростов-на-Дону: Книга, 2001. С. 455–461.
9. Донцева Н. В. Творчество Б. А. Циммермана: музыка и слово. Автореф... канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. 30 с.
10. Сафронов А. Несвоевременный композитор эпохи утопии: к 100-летию Бернда Алоиса Циммермана // Музыкальная жизнь. 2018. № 5 (1186). С. 60–64.
11. Циммерман Б. А. Интервал и время (1957); Будущее оперы. Некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего (1965) / пер. А. Сафронова // Музыкальная Академия. 1996. № 2. С. 171–177.
12. Акопян Л. О. Рамплиссадж как музыкально-теоретическая проблема // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2 (52). С. 3–17.
13. Акопян Л. О. Мои музыкальные миры. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2022. 479 с.
14. Ерофеев В. В. Собрание сочинений. Том 1. М.: Вагриус, 2001. 349 с.
15. Акопян Л. О. Case Study: США (часть 1) // Искусство музыки. Теория и история. 2023. № 28. С. 176–282.
16. Жарри А. Убю король и другие произведения / сост., общ. ред. и посл. Г. Косикова. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. 602 с.
17. Korte O. Subjekt und Gewalt. Das Dona nobis pacem aus Bernd Alois Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter // Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag, 2018. S. 145–180.
18. Шостакович Д. Д. Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману / предисл., сост., коммент. И. Д. Гликман. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 335 с.
19. Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / под общ. ред. М. Белорусца. М.: Ad Marginem, 2013. 733 с.
20. Henze H. W. Bohemian Fifths. An Autobiography / translated by S. Spencer. London: Faber & Faber, 1998. 464 p.
21. Тейтельбойм В. Неруда / пер. с испанского Э. Брагинской. М.: Прогресс, 1988. 676 с.
22. Dorfner A. Denkmann versus Fressmann. *Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott* im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann // O. Korte (Hg.) Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag, 2018. S. 11–37.
23. Пурс Ч. С. Логические основания теории знаков / пер. с английского В. Кирющенко и М. Колопотина. СПб.: Алетейя, 2000. 349 с.
24. Манн Т. Доктор Фаустус: жизнь немецкого композитора А. Леверкюна, рассказанная его другом: роман / пер. С. Апта и Н. Ман. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. 607 с.

References

1. Kharms, D. (2001), *Neizdannyy Kharms. Polnoe sobranie sochineniy. Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolneniya: ne voshedshee v t. 1–3* [Unpublished Harms. The complete works. Treatises and articles. Letters. Additions: not included in vol. 1–3], Akademicheskii proekt, Saint-Petersburg, Russia.
2. Ivashkin, A. V. (ed.) (1994), *Besedy s Al'fredom Shnitke: Sbornik* [Onversations with Alfred Schnittke: Collection], RIK «Kul'tura», Moscow, Russia.
3. Shul'gin, D. I. (1998), *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke* [The years of obscurity by Alfred Schnittke], Delovaya Liga, Moscow, Russia.
4. Shul'gin, D. (1998), *Priznanie Edisona Deniso-va* [The years of obscurity by Alfred Schnittke], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Pantielev, G. (1990), “The serial method of compo-

- sition in the modern opera of Germany (“Soldiers” by B. A. Zimmermann and “Lear” by A. Raiman)”, *Problemy muzykal’nogo iskusstva nemetskoyazychnykh stran: Sb. nauch. trudov* [Problems of musical art in German-speaking countries: Collection of scientific works], Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, USSR, pp. 108–127.
6. Pantielev, G. (1995), “Bernd Alois Zimmermann”, *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki, dokumenty* [XX century. Foreign music: Essays, documents], vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia, pp. 58–80.
 7. Safronov, A. (1996), “Bernd Alois Zimmermann — musical essayist”, *Muzykal’naya Akademiya* [Musical Academy], vol. 2, pp. 170–171.
 8. Zhabinskiy, K. A. (2001), “„Being and time“ of existential dialogue in „Ecclesiastic action“”, *Muzyka v prostranstve kul’tury. Izbrannye stat’i* [Music in the space of culture. Selected articles], vol. 1, Kniga, Rostov-on-Don, Russia, pp. 455–461.
 9. Dontseva, N. V. (2012), “Creativity of B. A. Zimmermann: music and word”, Abstract of the dissertation of the Candidate of Sciences, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
 10. Safronov, A. (2018), “The untimely composer of the utopia era: to the 100th anniversary of Bernd Alois Zimmermann”, *Muzykal’naya zhizn’* [Musical Life], vol. 5 (1186), pp. 60–64.
 11. Zimmermann, B. A. (1996), “Interval and time (1957); The future of opera. Some reflections on the need to create a new concept of opera as a theater of the future (1965)”, Safronov, A. (tr.), *Muzykal’naya Akademiya* [Musical Academy], vol. 2, pp. 171–177.
 12. Hakobian, L. H. (2019), “Ramplissage as a musical-theoretical problem”, *Aktualnye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 2 (52), pp. 3–17.
 13. Hakobian, L. H. (2022), *Moi muzykal’nye miry* [My musical worlds], Izd-vo imeni N. I. Novikova, Saint-Petersburg, Russia.
 14. Erofeev, V. V. (2001), *Sobranie sochineniy* [Collected works], vol. 1, Vagrius, Moscow, Russia.
 15. Hakobian, L. H. (2023), “Case Study: USA (part 1)”, *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The Art of Music. Theory and history], vol. 28, pp. 176–282.
 16. Zharri, A. (2002), *Ubyu korol’ i drugie proizvedeniya* [Ubu the king and other works], Kosikov, G. (ed.), B.S.G.-Press, Moscow, Russia.
 17. Korte, O. (2018), “Subject and violence. The Dona nobis pacem from Bernd Alois Zimmermann’s Requiem for a young poet”, *Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* [Welt — Zeit — Theater. Nine studies on the work of Bernd Alois Zimmermann], Korte, O. (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, Germany, pp. 145–180.
 18. Shostakovich, D. D. (1993), *Pis’ma k drugu: Dmitriy Shostakovich — Isaaku Glikmanu* [Letters to a friend: Dmitry Shostakovich — Isaac Glikman], Glikman, I. D. (ed.), DSCH, Moscow, Kompozitor-SPb, Saint-Petersburg, Russia.
 19. Celan, P. (2013), *Stikhotvoreniya. Proza. Pis’ma* [Prose. Letters], Beloruset, M. (ed.), Ad Marginem, Moscow, Russia.
 20. Henze, H. W. (1998), *Bohemian Fifths. An Autobiography*, Spencer, S. (tr.), Faber & Faber, London, United Kingdom.
 21. Teitelboim, V. (1988), *Neruda* [Neruda], Braginskaya, E. (tr.), Progress, Moscow, USSR.
 22. Dorfner, A. (2018), “Denkmann versus Freshman. The trial of man against God in the context of the work of Bernd Alois Zimmermann”, *Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* [Welt — Zeit — Theater. Nine studies on the work of Bernd Alois Zimmermann], Korte, O. (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, Germany, pp. 11–37.
 23. Pirs, Ch. S. (2000), *Logicheskie osnovaniya teorii znakov* [Logical foundations of the theory of signs], Kiryushchenko, V. and Kolopotina, M. (tr.), Aleteyya, Saint-Petersburg, Russia.
 24. Mann, T. (1959), *Doktor Faustus: zhizn’ nemetskogo kompozitora A. Leverkynuna, rasskazannaya ego drugom: roman* [Dr. Faustus: the life of the German composer A. Leverkun, told by his friend: a novel], Apta, S. and Man, N. (tr.), Izd-vo inostrannoy literatury, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Л. О. Акопян — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки

Information about the author

L. H. Hakobian — Doctor of Art History, Head of the Music Theory Department

Статья поступила в редакцию 20.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 20.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.