

*Екатерина Гурьевна Окунева* – музыковед,  
доктор искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной  
консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия),  
*okunevaeg@yandex.ru*

*Диана Алексеевна Томских* – музыковед,  
магистрант кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной  
консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия),  
*tomskikh.diana.97@mail.ru*

*Ekaterina G. Okuneva* – musicologist,  
Dr.Sci. (Arts), Associate Professor,  
Professor at the Music Theory and Composition Department  
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russia),  
*okunevaeg@yandex.ru*

*Diana A. Tomskikh* – musicologist, Master's student  
at the Music Theory and Composition Department  
of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russia),  
*tomskikh.diana.97@mail.ru*

УДК 782

## КОНЦЕРТ «LEFT, ALONE» ХАНСА АБРАХАМСЕНА КАК ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

### HANS ABRAHAMSEN'S "LEFT, ALONE" CONCERT AS A GENRE-COMPOSITIONAL AND ARTISTIC PHENOMENON

#### *Аннотация*

В центре внимания статьи – леворучный фортепианный концерт «Left, alone» (2015) датского композитора Ханса Абрахамсена, посвящённый французскому пианисту Александру Таро. Авторы рассматривают композиционную структуру сочинения, особенности его музыкальной организации и драматургии. Отдельное внимание уделяется художественному

замыслу, в котором находят отражение автобиографические черты. В ходе анализа выявляется основная идея сочинения – идея ограничения, которая проявляется на разных уровнях – на уровне организации музыкального материала (краткость тем, ограничение их звукового состава и диапазона), тембровой драматургии (противопоставление оркестрового и солирующего фортепиано) и формы (усечение репризного раздела, применение минималистических приёмов). Авторы приходят к выводу, что идея состязательности, характерная для жанра концерта, в сочинении Абрахамсена переходит в концептуальную сферу, отражая борьбу с жизненными обстоятельствами и стремление преодолеть существующие ограничения.

### *Abstract*

The focus of the article is the piano concert for the left hand “Left, alone” (2015) by the Danish composer Hans Abrahamsen, dedicated to the French pianist Alexander Taro. The authors examine the structure of the composition, the features of its musical organization and dramaturgy. Special attention is paid to the artistic concept, which reflects autobiographical features. The analysis reveals the main idea of the concert – the idea of constraint, which manifests itself at different levels – at the level of organization of musical material (brevity of thematic material, limitation of its sound composition and range), timbre dramaturgy (opposition of orchestral and solo piano) and form (truncation of the reprise section, the use of minimalist methods). The authors come to the conclusion that the idea of competitiveness, characteristic of the genre of the concerto, in Abrahamsen’s work passes into the conceptual sphere, reflecting the struggle with life circumstances and the desire to overcome existing constraints.

*Ключевые слова:* музыка XXI века, датская музыка, Ханс Абрахамсен, «Left, alone», фортепианный концерт для левой руки, постминимализм

*Keywords:* music of the 21<sup>st</sup> century, Danish music, Hans Abrahamsen, “Left, alone”, piano concert for the left hand, postminimalism

Фортепианные концерты для левой руки вошли в историю музыки почти 100 лет назад. Наследуя традиции жанра классического концерта, они разнообразили репертуар пианистов и внесли новые специфические черты игры.

В творчестве датского композитора Ханса Абрахамсена (р. 1952) жанр концерта является одним из ведущих. Ему принадлежат 4 концерта для солирующих инструментов с оркестром: два Концерта для фортепиано (один из них – для левой руки), двойной Концерт для скрипки и фортепиано, Концерт для валторны.

Фортепианный Концерт для левой руки «Left, alone» был создан по заказу Westdeutscher Rundfunk<sup>1</sup>, симфонического оркестра города Бирмингема, Датского национального симфонического оркестра и Роттердамского филармонического оркестра. Мировая премьера сочинения состоялась 29 января 2016 года в исполнении французского пианиста Александра Таро, которому посвящён концерт, и Кёльнского симфонического оркестра под руководством Илана Волкова.

По словам самого Абрахамсена, в названии концерта кроется множество смыслов, оставляющих возможности для интерпретации, а «не только очевидный факт, что играет лишь одна левая рука» [3]. Если значение первого слова – «left» («левый») – явно указывает на руку исполнителя, то «alone» переводится как «один», «в одиночестве», «наедине», «без посторонней помощи», «отличный от других», «не разделяемый другими» и раскрывает автобиографические черты замысла.

Среди леворучных произведений сочинение Абрахамсена занимает особое место. Как известно, бóльшая часть подобных произведений предназначалась для музыкантов, потерявших правую руку. Так, концерты М. Равеля, С. Прокофьева, Ф. Шмидта, П. Хиндемита были написаны специально для австрийского пианиста Пауля Витгенштейна. «Бимануальный» принцип построения фактуры, скачки в три октавы, многочисленные и длительные фигурации, диапазон аккордов, требующий широкого ладонного растяжения, –

---

<sup>1</sup> Westdeutscher Rundfunk (WDR) – Западногерманское радио.

все эти технические приёмы, которыми изобиловали леворучные концерты, были направлены на то, чтобы подчеркнуть виртуозность исполнительского искусства пианиста.

Концерт Абрахамсена создавался с совершенно иными намерениями. По словам композитора, он написан «не для пианиста с одной рукой, а скорее для композитора, который может играть только левой рукой» [3]. Отметим, что Абрахамсен с детства страдал церебральным параличом, ограничивающим его возможности как исполнителя. В программе концерта он указал: «Я родился с правой рукой, которая не полностью функциональна, и, хотя это никогда не мешало мне любить играть на фортепиано так хорошо, как я мог бы без этого физического ограничения, это, очевидно, помогло мне найти альтернативный взгляд на всю фортепианную литературу, а также тесную связь с произведениями, написанными для левой руки Равелем и другими композиторами» [3].

Приведённые цитаты помогают понять ряд особенностей этого сочинения. Во-первых, концерт изначально не предназначался для профессионального исполнителя, что обуславливает отсутствие ожидаемой в таких случаях нарочитой виртуозности. Во-вторых, на сочинении лежит печать автобиографичности. Его содержание связывается с идеей физического ограничения, что вносит в концерт черты драматичности.

Обратимся к анализу композиционно-драматургических и музыкально-выразительных средств сочинения.

Леворучный концерт Абрахамсена состоит из двух частей, дифференцированных на шесть разделов (по три в каждой части)<sup>2</sup>. Темповый контраст трёх разделов первой части (Very fast – Slowly walking – Presto fluente),

---

<sup>2</sup> Напомним, что концерт М. Равеля одночастен, концерт Ф. Шмидта содержит три части, а концерты С. Прокофьева и П. Хиндемита – четыре. Несмотря на большее количество разделов, концерт Абрахамсена по общей продолжительности звучания оказывается короче упомянутых сочинений.

идущих *attacca*, напоминает о барочной традиции, а контраст разделов следующей части (также *attacca*) представляет собой его антитезу (Slowly – Prestissimo tempestuoso – In a tempo from another time).

Главным принципом формообразования в произведении выступает репетитивность и разнообразные минималистические приёмы.

В основе **первого раздела** (Very fast) лежат три самостоятельно развивающихся темы. Музыкальный материал при этом предельно редуцирован.

*Первая тема* экспонируется у контрабасов *divisi*, фаготов, контрафаготов и солирующего фортепиано (см. *пример 1*). Она имеет ударно-моторный характер, первоначально звучит в низком регистре, постепенно переходя ко всё более высокой тесситуре. Тема включает два схожих между собой и постоянно контрапунктирующих мотива: первый состоит из пяти звуков – *c, h, a, e, fis*, второй мотив – из четырех – *fis, e, h, cis*.

### Пример № 1

#### Х. Абрахамсен. «Left, alone». 1-й раздел, т. 1–3

The musical score for measures 1-3 of 'Left, alone' by X. Abrahamson is presented for several instruments. The score is divided into three measures, each with a different time signature and tempo marking:

- Measure 1:** 4/4 time, Very fast, Tempo I,  $\text{♩} = 145$ . The Fagotto 1 and Contrafagotto (2) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Percussione 1, 2 plays a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*. The Pianoforte solo (left hand) plays a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*. The 1,2 div and Controbasso (3 div) parts play a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*.
- Measure 2:** 3/4 time, Tempo II,  $\text{♩} = 152$ . The Fagotto 1 and Contrafagotto (2) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Percussione 1, 2 plays a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*. The Pianoforte solo (left hand) plays a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*. The 1,2 div and Controbasso (3 div) parts play a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*.
- Measure 3:** 4/4 time, Tempo I,  $\text{♩} = 145$ . The Fagotto 1 and Contrafagotto (2) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Percussione 1, 2 plays a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*. The Pianoforte solo (left hand) plays a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*. The 1,2 div and Controbasso (3 div) parts play a pattern of eighth notes with a dynamic of *fp*.

Additional markings include 'Gr. Cassa 1 (beaten with claves) 7:4', 'Gr. Cassa 2 (beaten with claves) 7:3', and '3' indicating triplets. The score also includes dynamic markings like *f* and *fp*, and performance instructions like '(keep the pulse!)' and '(keep the pulse but a very, very little bit slower, almost nothing)'. The Controbasso part includes '(arco)' markings.

Мотивы повторяются с использованием приёмов аддиции, субтракции и пермутации. Например, с краёв каждого мотива, звучащего у фагота и контрафагота, композитор поочередно, а затем одновременно исключает по

одному или двум звукам. Образовавшиеся трёхзвучные группы повторяются, а звуки внутри них подвергаются пермутации. Цепь повторений завершается ракоходным проведением мотива. В это же самое время повторение обоих мотивов у контрабасов опирается на иную структурную логику. Абрахамсен прибегает здесь к аддиции, в буквальном смысле «выращивая» оба мотива. Он начинает с одного звука в каждом мотиве, прибавляя к ним мало-помалу звуки, пока мотивы не прозвучат в своём полном виде.

Описанный тематический материал звучит на протяжении всего раздела (за исключением каденции) наподобие остинато, на которое накладываются остальные темы. Он проводится в прямом и ракоходном движении и выполняет функцию «несущей» конструкции.

### Пример № 2

*Х. Абрахамсен. «Left, alone». 1-й раздел, т. 25–28, фрагмент партитуры*

Stesso tempo

♩ = 145 (Tempo I)    ♩ = 152 (Tempo II)    ♩ = 145 (Tempo I)    ♩ = 152 (Tempo II)

Picc. 1, 2

V-ni I

div. 1-3

sempre gliss.

sempre gliss.

f

f

*Вторая тема* появляется в высоком регистре у скрипок и флейт-пикколо и базируется на двухтактовых мелодических ячейках, основанных на хроматическом нисходящем полутоновом скольжении, при этом у скрипок оно возникает в одноголосной мелодической линии, а у флейт-пикколо образуется в результате соединения двух мелодических линий (см. *пример 2*), которые за счёт полиритмии оказываются комплементарными.

При повторении указанные ячейки транспонируются по целым тонам вверх (*g, a, h, cis*), затем композитор предлагает новую комбинацию ритма у флейт-пикколо<sup>3</sup>.

В соединении первых двух тем ощутима оппозиция верха и низа, которая проявляется в их начальном регистровом облике и в направленности их движения: первая тема постепенно поднимается из нижнего регистра в верхний, а вторая, наоборот, опускается.

Третья тема впервые появляется у фортепиано соло в среднем регистре (см. пример 3). Она состоит всего из трёх звуков – *c-d-es*. Этот мотив развёртывается с помощью приёмов пермутации и репликации и в дальнейшем имитируется кларнетом и кларнетом-пикколо.

### Пример № 3

*Х. Абрахамсен. «Left, alone». 1-й раздел, т. 37–40, партия фортепиано соло*



Стоит особо подчеркнуть изменившуюся здесь роль солирующего инструмента. С самого начала фортепиано не выделялось из общего оркестрового звучания, и лишь теперь (с появлением третьей темы) оно обособляется регистрово и тематически. Показательно, что в этот самый момент к солирующему инструменту присоединяется оркестровое фортепиано, к которому переходит первая тема.

Структура первого раздела обнаруживает концентрические черты (см. пример 4).

<sup>3</sup> В примере 2 видно, что у флейт-пикколо в т. 25 используется группировка длительностей 7:4 и 5:4, а в т. 26 – 5:3 и 7:3. В т. 61–62 ритмические ячейки меняются местами: сначала даётся 5:3 и 7:3, затем 7:4 и 5:4.

## Пример № 4

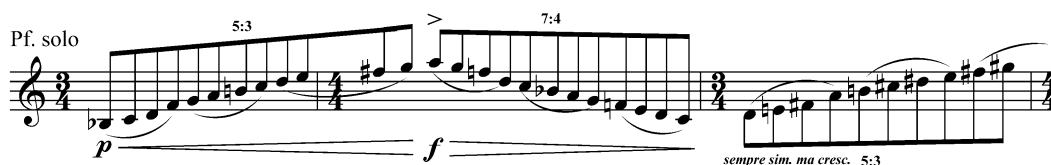
Х. Абрахамсен. «Left, alone». 1-й раздел. Схема формы

А	В	С	В <sub>1</sub>	Каденция	А <sub>1</sub> (D)
Тема 1	Тема 1 Тема 2	Тема 1 Тема 3	Тема 1 Тема 2	Новый материал	Тема 1 Новый материал

Симметрию разрушает появление каденции солиста и заключительный раздел. Каденция расположена в «точке золотого сечения» и строится на музыкальном материале, производном от ранее звучавших тем. Каденция основывается на повторениях двухтактовой ячейки, состоящей из трёх восходящих и трёх нисходящих тетрахордов (см. пример 5). При повторении ячеек Абрахамсен транспонирует материал по большим терциям вверх (*b, d, ges*).

## Пример № 5

Х. Абрахамсен. «Left, alone». 1-й раздел, каденция солиста, т. 73–75



Материал каденции «перехватывает» оркестровое фортепиано, пассажи которого погружаются в запредельно низкий регистр.

Заключительный раздел (А<sub>1</sub>) одновременно берёт на себя функцию репризы и коды. По сравнению с «экспозицией» здесь изменяется инструментальный состав, первая тема звучит только у контрабасов в тишайшей динамике (*pp*), оставляя ощущение не приметного шороха. На её фоне у солирующего фортепиано появляется нежная, невесомо-хрупкая новая тема, характеризующаяся широкими экспрессивными скачками, метрической нерегулярностью и палиндромным ритмическим рисунком (см. пример 6).



## Пример № 6

Х. Абрахамсен. «Left, alone». 1-й раздел, тема фортепиано соло, т. 98–109



Тематический материал **второго раздела** концерта (Slowly walking) вырастает из трёхзвучной темы предыдущего раздела (темы солирующего фортепиано). Начальные такты репрезентируют основные звуковые элементы раздела – «осколки» трихорда (*h-c* и *a-c*), нисходящий мотив *h-a-d*, интервалы сексты и септимы, неполные септаккорды, трёхзвучный кластер (см. пример 7). В дальнейшем на протяжении всего раздела они подвергаются варьированию: тембровому, временному, фактурному, ритмическому.

## Пример № 7

Х. Абрахамсен. «Left, alone». 2-й раздел, тема, т. 1–11 (фрагмент партитуры)

Оркестровое фортепиано выполняет дублирующую функцию. Словно тень, оно удваивает отдельные тоны солирующего инструмента.

В начальных тактах путём звуковой аддиции осуществляется постепенный переход от однозвучия к многозвучию, а затем обратно. Эта логика далее проецируется на оркестровку (композитор добавляет новые инструменты, а затем уменьшает их количество) и на всю композиционную структуру, в кульминации которой у солирующего фортепиано звучат пронзительные кластеры, а в завершении – мелодический трихорд (*g-fis-e*).

**Третий раздел** (*Presto fluente*) представляет собой варьированную и сокращённую репризу первого. Сокращения коснулись прежде всего материала. Композитор отсекает все части концентрической формы, которые ранее содержали вторую тему и репризу-коду (см. *пример 8*).

### Пример № 8

*Х. Абрахамсен. «Left, alone». 3-й раздел. Схема формы*

<b>A</b>	<b>B</b>
Тема 1	Тема 1 Тема 3

Таким образом, если первый раздел опирался на пятичастную концентрическую форму, то третий имеет двухчастную конструкцию.

Изменения коснулись в репризе не только архитектоники. Благодаря тембровому, фактурному и регистровому варьированию сами темы существенно преобразились. Прежде всего это касается первого тематического материала, мелодический рисунок которого стал более изломанным: если прежде тема ограничивалась рамками октавы, то теперь её звуки оказываются разъединены широкими скачками (см. *пример 9*), фактура приобретает более явный пуантилистический характер. Тему исполняют фортепиано, перкуссия и арфа на фоне тянущихся звуков струнных и духовых. Благодаря этому тембр солирующего инструмента становится более рельефным.

### Пример № 9

*Х. Абрахамсен. «Left, alone». 3-й раздел, т. 1–3, фрагмент партитуры*

The image shows a musical score fragment for three instruments: Percussion 1, 2 (Xyl. and Mar.), Arpa, and Pianoforte solo. The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The Percussion 1, 2 part features a xylophone and maracas. The Arpa part features a harp. The Pianoforte solo part features a piano. The score includes dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks such as accents and slurs. The Pianoforte solo part has a *mf* dynamic at the beginning.

Имитации третьей темы стали более плотными, к кларнетам добавились флейта и флейта-пикколо. Тема имитируется и у самого солирующего фортепиано. Для этого композитор прибегает к трёхстрочной записи.

Вторая часть концерта, как было упомянуто выше, состоит из трёх разделов, обозначенных в партитуре римскими цифрами IV, V и VI.

Короткий **четвёртый раздел** содержит всего 8 тактов. Он репрезентирует, пожалуй, наиболее «личностную» музыку, наполненную тишиной и созерцанием. Здесь звучат только два инструмента – солирующее фортепиано и валторна, причём валторна, как голос «издалека» (ремарка в партитуре), имитирует квинтовый мотив фортепиано.

«Диалог» этих двух инструментов (двух леворуких музыкантов!) в каком-то смысле символичен, ибо раскрывает автобиографический подтекст. Поняв, что из-за болезни ему не удастся стать пианистом, Абрахамсен обратился к единственному инструменту симфонического оркестра, на котором играют левой рукой, — валторне – и освоил игру на нём на профессиональном уровне<sup>4</sup>. Показательно, что созданный им в 2019 году Концерт для валторны с оркестром<sup>5</sup> открывается именно этим материалом. Критик Яри Каллио писал о его первой части, что она «...разворачивается как безмятежная звуковая перспектива, вызывающая образы огромных открытых пространств, покрытых туманом и видимых издалека» [5]. Оба сочинения, таким образом, оказываются неразрывно связаны, как тематически, так и по художественному замыслу.

Несмотря на пуантилистическую прозрачность музыкальной фактуры, не представляющей технической сложности, Абрахамсен использует в четвёртом разделе трёхстрочную запись фортепианной партии. Это позволяет ему

---

<sup>4</sup> В 1969 году Абрахамсен поступил в Королевскую датскую консерваторию в Копенгагене по классу валторны к профессору Ингберту Михельсену (Ingbert Michelsen, 1917–1991). В дальнейшем продолжил обучение в Королевской академии музыки в Орхусе.

<sup>5</sup> Мировая премьера сочинения состоялась в Берлинской филармонии в исполнении Стефана Дора и Берлинского филармонического оркестра под управлением Пааво Ярви 29 января 2020 года.

визуально и на слух дифференцировать отдельные голоса по регистрам (условно: нижний – малая октава, средний – первая и верхний – вторая и третья октавы). Благодаря этому фактура как бы расслаивается на передний и дальний план, основной пласт и «отзвуки» (немалую роль в этом играет и динамика), обеспечивая стереофонизацию музыкального пространства.

Звуковысотная организация основывается лишь на 5 звуках, охватывающих черноклавишную пентатонику (*des, es, ges, as, b*) (см. пример 10).

### Пример № 10

#### Х. Абрахамсен. «Left, alone». 4-й раздел

В каждом голосе представлено различное их количество: нижний опирается на оstinатное повторение одного тона – *des*, в верхнем голосе задействованы два звука – *as* и *ges*, в среднем – три (*b, es, as*). Два нижних голоса, по существу, образуют квинтаккорд, благодаря чему также создается слуховое ощущение открытого пространства.

Кристаллизация и доминирование квинты *as-es*, подчёркнутой имитацией валторны, будет иметь ключевое значение в следующем разделе леворучного концерта.

Характер **пятого раздела** обозначен ремаркой «*prestissimo tempestuoso*» («очень скоро, бурно»). Данный раздел, подобно первому, развёртывается на оstinатном пласте, с которым контрапунктируют новые темы.

Оstinатный пласт опирается на одну из тем первого раздела. В его основе – варьированно повторяющиеся полутактовые мелодические ячейки в объёме квинты *as-es*. Эти ячейки (как правило, двух- или трёхголосные)

представляют собой хроматическое полутоновое движение. За счет полиритмии мелодические линии оказываются комплементарными.

### Пример № 11

#### Х. Абрахамсен. «Left, alone». 5-й раздел, т. 1–2

The musical score consists of three staves: Perc. 1, 2; Vla. div. in 3; and Vc. div. The tempo is 'Prestissimo tempetuoso'. The percussion part is marked 'Tamb. picc. (coperto)' and 'non trem. (measured) pppp'. The string parts feature 'saltando' and 'salt.' markings, with rests of 7 and 5 measures. Dynamic markings include pppp, p, and pp. The score is divided into two systems.

В примере 11 видно, что первая ячейка, звучащая у виолончелей, опирается на нисходящее движение по хроматической гамме в границах квинты *as-es*. Следующая ячейка, порученная альтам, основана на той же звуковысотной структуре, но варьированной: нисходящее хроматическое движение разбивается на отдельные отрезки, соединяемые в непоследовательном порядке.

Каждая последующая ячейка на протяжении всего раздела будет варьировать предыдущую. Кроме того, в дальнейшем композитор транспонирует часть ячеек, ограничив их новым квинтовым диапазоном *des-as*. Сочетание ячеек с двумя различными квинтовыми рамками расширит общие звуковысотные границы до октавы.

Так же, как и в первом разделе, солирующее фортепиано поначалу фигурирует как один из голосов оркестра, не выделяясь из общего звучания, и лишь позднее вступает с двумя индивидуализированными темами. Их

звукорысочное, интервальное и регистровое ограничение хорошо оощутимо на слух.

Первая тема основана на четырёх звуках черноклавишной пентатоники – *es, des, as, b* (см. пример 12). Мелодическая линия ограничена рамками чистой квинты *as-es*. Этот же интервал постоянно подчёркивается у сольных скрипок и кларнетов. Нижний голос фортепиано (тянущийся звук) расширяет звуковой диапазон до чистой октавы и иногда до большой ноты, но общего характера это не меняет. Тема оказывается словно бы замкнута в жёстких пределах очерченного звукового пространства. Разнообразная и лихорадочная комбинация четырёх звуков усиливает мрачное настроение музыки.

### Пример № 12

*Х. Абрахамсен. «Left, alone». 5-й раздел, т. 11–12, фрагмент партитуры*

Схожие ощущения вызывает и вторая тема солирующего фортепиано. Она основана на пяти чистых квартах, за которыми закрепляется конкретное октавное положение – *H-e, dis-gis, gis-cis<sup>1</sup>, a-d<sup>1</sup> и d<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>* (см. пример 13).

### Пример № 13

*Х. Абрахамсен. «Left, alone». 5-й раздел, партия фортепиано соло, т. 42–44*

Сочетаясь между собой в различном ритме и последовании, они отчасти компенсируют звуковысотное однообразие. Впрочем, чувство ограниченности, несвободы, неуверенности всё равно сохраняется.

Оркестровое фортепиано в этом разделе, так же как и в первом, исполняет материал остигатного пласта. В завершении же оно следует «тенью» за солирующей партией, повторяя за ней дрящиеся звуки. Однако в какой-то момент оркестровое фортепиано перехватывает инициативу, и вот уже солист вторит ему эхом. Тембровая однородность не даёт возможности в реальном звучании дифференцировать инструменты.

**Шестой раздел** – финал – складывается из двух контрастных по характеру частей, обозначенных соответствующими ремарками: «In a tempo from another time» («В темпе из другого времени», выполняет функцию вступления) и «Suddenly in flying time, “Fairy Tale Time”» («Внезапно в летящем времени, “Время сказок”»), основная часть). В обеих ремарках ключевую роль играет слово «time» (время). Учитывая автобиографичность сочинения, можно предположить, что в финале нашёл отражение один из важнейших жизненных этапов Абрахамсена – время выхода из творческого кризиса<sup>6</sup>. Отметим, что именно изучение старых мастеров, музыки «из другого времени» дало композитору импульс к новому развитию, к очищению от сложностей музыкального языка и переоткрытию красоты в простейших элементах. Результатом выхода из кризиса стали «Schnee», «Let me tell you»<sup>7</sup>, «The Snow Queen», признанные уже сейчас шедеврами музыки первой четверти XXI века. К слову сказать, начало финала леворучного концерта неувлимо напоминает о «Let me tell you» – здесь встречаются те же репетиции на одном звуке,

---

<sup>6</sup> В 1990-е годы Абрахамсен испытал длительный творческий кризис. По собственным словам, он был «парализован белой бумагой» и «не мог делать то, что хотел» [цит. по: 1, с. 18]. Кризис привёл Абрахамсена к переосмыслению музыкальных взглядов и поиску новых путей развития. Важное значение для музыканта в это время приобрела работа по оркестровке и аранжировке сочинений Баха, Нильсена, Дебюсси и проч. композиторов.

<sup>7</sup> Подробнее об этом сочинении см. в статье Е. Окуневой [1].

отсылающие к стилю *concitato*, а гобоям и флейтам поручен сходный мотив, включающий интервалы чистой квинты и большой терции. Рефлексирующая музыка, выстроенная в самом начале на зеркальных отражениях мотивов и порученная преимущественно солирующему фортепиано, погружает слушателя словно бы во внутренний мир композитора, в котором слышатся отголоски одновременно прошлого и будущего. Показательно, что вступление начинается с диссонансных в структурном плане созвучий (см. пример 14), которые постепенно переходят к простейшему минорному трезвучию (h-moll) и консонантным интервалам (квинта, большая терция).

#### Пример № 14

Х. Абрахамсен. «Left, alone». 6-й раздел, т. 1–5

The musical score for Example 14 consists of two staves: Piano and Pianoforte solo. The Piano part is written in treble clef and features a melodic line with a trill and a fermata. The Pianoforte solo part is written in bass clef and features a complex, rhythmic accompaniment with various dynamics (pp, ppp, p, mp) and articulation marks (acc., \*). The score is divided into five measures with time signatures of 3/8, 4/8, 3/8, 4/8, and 5/8.

Основная часть финала строится на материале предыдущих разделов: композитор заимствует темы первого и пятого разделов, в одном случае точно их воспроизводя, а в другом создавая аллюзию на фактурную форму (в этом случае соотношения и функции фактурных компонентов темы, её ритмической организации сохраняются, но изменяется звуковысотность).

Контрапунктическое соединение тематического материала формирует полипластовость. Пульсирующая ткань, высокий регистр, особые приёмы игры струнных (*con sordina*, *pizzicato*, *col legno*, *arco flaut.*, *alla punta*) – всё это способствует созданию эффекта «сказочного времени». Показательно, что в звуковысотном аспекте музыка постепенно «очищается» от «черноклавишных»



элементов первоначальной темы всего концерта и завершается «белоклавишной» диатоникой.

Интересно взаимоотношение в финале солирующего и оркестрового фортепиано. У обоих инструментов звучат пассажи, создающие полиритмию. Поначалу может показаться, что оркестровое фортепиано выполняет функцию «помощника», дополняя солирующее фортепиано и как бы «компенсируя» неполноценность его звучания. Однако материал обоих инструментов всегда пересекается в одном и том же регистре. Заметим, что одному музыканту было бы крайне неудобно исполнять этот материал двумя руками в быстром темпе (учитывая полиритмию). Инструменты парадоксальным образом одновременно и соперничают друг с другом, и сливаются в общей тембровой краске, обеспечивая согласие<sup>8</sup> рук разных музыкантов.

\*\*\*

В своём творчестве Ханс Абрахамсен исследует вопросы времени, памяти, природы, одиночества. Его сочинения зачастую оказываются результатом сложной рефлексии, попыткой постичь себя и понять своё место в мире. Музыка композитора сочетает строгий рационализм и стихийную свободу, каждый используемый звук, тембр, подобно детали конструктора, подчиняется сложному замыслу. В этой связи становится очевидно, что введение оркестрового фортепиано в «Left, alone» обусловлено особой идеей. Хотя при прослушивании концерта без партитуры подчас сложно понять, какой инструмент играет – солирующий или оркестровый, попытаемся определить функцию каждого.

Партии солиста в концерте Абрахамсена, как уже отмечалось, чужда виртуозность, она не насыщена техническими сложностями. Более того, данное сочинение лишено и принципа «состязательности», характерного для жанра

---

<sup>8</sup> Напомним, что буквальный перевод итальянского слова «concerto» означает созвучие, согласие.

концерта. Здесь скорее солист, несмотря на желание выразить свою индивидуальность и доказать самостоятельность, в силу ограничений находится в прямой зависимости от оркестра и без него не может существовать. На протяжении всего сочинения солирующее фортепиано взаимодействует с оркестром по-разному: оно то сливается с оркестром, как один из его многочисленных голосов, фактически не выделяясь из общего звукового контекста (именно так начинается концерт), то экспонирует материал с минимальной поддержкой, подчеркивая свою сольную природу (таковы начало второго и шестого разделов), то звучит полноправно с оркестром, ярко выделяясь за счет динамики и регистра (пятый раздел).

Оркестровое фортепиано, как показывает анализ, играет противоречивую роль. Довольно часто оно выступает в качестве «помощника» сольного инструмента – подменяет его в переходных местах и даёт солисту передышку, либо, компенсируя ограничения, исполняет партию «недостающей» руки, обеспечивая полноту звучания. В этом, как представляется, с одной стороны, заключён позитивный смысл включения в сольный концерт дополнительного фортепиано, отражающий важную мысль: в современном мире, как реальном, так и художественном, без поддержки не обойтись. С другой стороны, полнота звучания оказывается в определённом смысле иллюзорной, или точнее – искусственной, поскольку в действительности она создаётся двумя инструментами.

Введение оркестрового фортепиано позволяет композитору обнажить драматическую коллизию, так как с его появлением рождается острое осознание физической неполноценности. Оркестровое фортепиано начинает восприниматься как угроза индивидуальности солиста. Подобный драматизм отчётливо ощущался многими критиками на премьере. Так, Ричард Бретби писал, что оркестровое фортепиано вводится словно бы для того, чтобы превзойти солиста, «украсть его музыкальный голос, его личность. <...>

постоянно ощущается его зловещее глянцево-черное присутствие, притаившееся на заднем плане, – тихий двойник, ожидающий своего выхода» [4].

В этой связи идея состязательности, как представляется, переводится Абрахамсеном в *концептуальную сферу* – как борьба с обстоятельствами, преодоление ограничений, ведь «тихий двойник» – это одновременно и второе «я» солиста.

Художественный замысел сочинения концентрируется, таким образом, на идее ограничения, которая выявляется также на разных уровнях композиции – на уровне организации музыкального материала, тембровой драматургии и формы.

Ограничение музыкального материала имеет разные формы: так, первый и второй разделы концерта выстраиваются на схожей трёхзвучной теме, звуковысотный материал четвертого раздела опирается лишь на 5 звуков, охватывающих черноклавишную пентатонику, звуковое пространство пятого раздела довольно длительное время ограничивается диапазоном чистой квинты.

В сфере тембровой драматургии ограничения наиболее ярко проявляют себя в репризе первого раздела концерта, когда исходный материал поручается одним лишь контрабасам.

Ограничения в области композиционной структуры в своей работы мы связали с принципом усечения. Напомним, что конструкция третьего раздела, выполняющего функцию репризы, по сравнению с первым, написанным в концентрической форме, сокращается до двухчастной. Раздел строится только на первой и третьей темах.

Идея ограничения, как представляется, в концерте тесно соприкасается с идеей компенсации. Ограничения словно бы будят композиторскую фантазию и стимулируют разнообразие подходов и принципов развития в отношении различных музыкальных параметров, позволяя преодолеть установленные границы. Так, в первом разделе интонационное обновление тем, ограниченных

три–пятью звуками, осуществляется посредством приемов аддиции и субтракции. Нивелирование звуковысотного ограничения в пятом разделе осуществляется за счёт введения варианта темы, изложенного в новом квинтовом диапазоне, благодаря чему общие звуковысотные рамки раздела раздвигаются до октавы.

Однообразие тематического материала отчасти компенсируется разнообразием его ритмической организации. Например, в первом разделе отсутствуют одинаково ритмически оформленные такты. В пятом разделе полиритмия отдельных голосов обеспечивает сложение хроматических линий в диапазоне чистой квинты, хотя каждый голос выстраивается диатонически.

Художественный метод Абрахамсена примыкает к эстетической концепции «новой простоты». Это понятие, возникшее в последней четверти XX столетия, тесно соприкасается с явлениями неоромантизма, новой искренности, новой чистоты, метамузыки и в действительности предполагает весьма широкое толкование. Пытаясь раскрыть разные его смыслы, Н. Ручкина в диссертации, посвящённой становлению «простого стиля» И. Соколова, выделяет четыре типа «новой простоты»: «простота» как «упрощение», «простота» как воплощение философии минимализма, «простота» как «аскетизм» и «простота» как отказ от нового. На наш взгляд, позиция Абрахамсена близка как к третьему типу, представителями которого выступают А. Пярт и Д. Тавенер, так и к четвертому, чьи представители (П. Васкс, И. Соколов) пытаются подключиться к прошлому и возвратиться «к утерянной природе музыки» [2, с. 148]. Эстетика Абрахамсена, впрочем, ни в коем случае не сопряжена с сакральностью, но в методе композитора отбор музыкальных элементов также соединяется с рациональным способом конструирования, строгостью и экономией. Аскеза в данном случае подразумевает самодисциплину и самоограничение, обусловленные, правда, жизненными обстоятельствами, но воспринимаемые композитором как необходимость для достижения терпения, смирения и внутренней гармонии.

В то же время к музыке Абрахамсена понятие «простоты» применимо условно. Музыкальный материал его сочинения действительно конструируется из простейших элементов – гаммообразных ходов, трихордовых и тетрахордовых структур. Они повторяются, сжимаются, увеличиваются, контрапунктически наслаиваются друг на друга в полиритмическом соединении, уплотняя фактуру. В итоге изначальная простота превращается в свою противоположность – сложные музыкальные переплетения, зачастую образующие сонорные звучания.

Столь же неоднозначно трактуемым оказывается и понятие виртуозности в «Left, alone». С одной стороны, партия солиста, как отмечалось, лишена технической сложности в привычном её понимании: здесь нет пассажных каскадов, орнаментики, струящихся гармонических фигураций, многозвучных аккордов. Но это лишь свидетельствует об отсутствии в сочинении *традиционного типа фортепианной фактуры*. С другой стороны, «простота» сольной партии «Left, alone» тоже мнима. Виртуозное начало здесь связывается не столько с чисто техническими проблемами (скачки, полиритмия), сколько с созданием эффектов стереофонизации звукового пространства, с задачами тембровой драматургии, стержень которой определяет неоднозначное взаимодействие двух однотембровых инструментов – оркестрового и сольного фортепиано. В определённом отношении датский композитор переосмысливает понятие виртуозности, сложившееся в истории фортепианной музыки.

Трансформируя идею состязательности до уровня философского концепта, концерт «Left, alone» Ханса Абрахамсена открывает новые содержательные грани в леворучной фортепианной литературе XXI века.

### *Литература*

1. Окунева Е. Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you» // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 15–28.

2. Ручкина Н. Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2017. 234 с.
3. Abrahamsen H. Left, alone (2015): programme note // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/54590/Left-alone--Hans-Abrahamsen> (03.07.2023).
4. Bratby R. Tharaud, CBSO, Volkov, Symphony Hall Birmingham // theartsdesk.com. URL: <https://www.theartsdesk.com/classical-music/tharaud-cbso-volkov-symphony-hall-birmingham> (03.07.2023).
5. Kallio J. Fantastic Finnish premiere of Hans Abrahamsen's Horn Concerto with Stefan Dohr, Tampere Philharmonic and Kristiina Poska // AIM – Adventures in Music. URL: <https://jarijuhani.kallio.wordpress.com/2020/10/02/fantastic-finnish-premiere-of-hans-abrahamsens-horn-concerto-with-stefan-dohr-tampere-philharmonic-and-kristiina-poska> (03.07.2023).

### *References*

1. Okuneva E. Ogranichenie kak tvorcheskii printsip v vokal'nom tsikle Khansa Abrahamsena “Let me tell you” [Formal Constraint as an Artistic Principle in Hans Abrahamsen's Vocal Cycle “Let Me Tell You”]. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 15–28.
2. Ruchkina N. Kompozitorskoe tvorchestvo I. G. Sokolova: stanovlenie «prostogo» stilya: dis. ... kand. isk. [I. G. Sokolov's Compositional creativity: the formation of a “simple” style: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2017. 234 p.
3. Abrahamsen H. Left, alone (2015): programme note. *Wise Music Classical*. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/54590/Left-alone--Hans-Abrahamsen> (03.07.2023).
4. Bratby R. Tharaud, CBSO, Volkov, Symphony Hall Birmingham. *theartsdesk.com*. URL: <https://www.theartsdesk.com/classical-music/tharaud-cbso-volkov-symphony-hall-birmingham> (03.07.2023).
5. Kallio J. Fantastic Finnish premiere of Hans Abrahamsen's Horn Concerto with Stefan Dohr, Tampere Philharmonic and Kristiina Poska. *AIM – Adventures in Music*. URL: <https://jarijuhani.kallio.wordpress.com/2020/10/02/fantastic-finnish-premiere-of-hans-abrahamsens-horn-concerto-with-stefan-dohr-tampere-philharmonic-and-kristiina-poska> (03.07.2023).