

Окунева Екатерина Гурьевна – музыковед,
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова»
(Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

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

ORCID: 0000-0001-5253-8863

Коновалов Игорь Олегович – музыковед,
магистрант кафедры теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
ig-conovalow2015@yandex.ru

Konovalov Igor O. – musicologist, Master's student
at the Department of Music Theory and Composition
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
ig-conovalow2015@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-0958-1664

УДК 78.01+785

DOI 10.61908/2413-0486.2024.37.1.33-49

«АНАТОМИЧЕСКОЕ САФАРИ» ПЕРА НЁРГОРА:
ЭКСПЕРИМЕНТЫ С АККОРДЕОНОМ

“ANATOMIC SAFARI” BY PER NØRGÅRD:
EXPERIMENTS WITH THE ACCORDION

Аннотация

Объектом изучения в статье выступает сюита для аккордеона «Анатомическое сафари», созданная датским композитором Пером Нёргором в 1967 году.

Она являет собой образец экспериментального сочинения, в котором представлена расширенная трактовка инструмента. В статье анализируются тембровозвуковые эффекты пьес, раскрываются особенности графической нотации и приёмы новых инструментальных техник (вibrато, глissандо, кластеры, стук клавиш при неподвижном мехе, flat fingers, coagulando, щелчки клавиш регистров и проч.). Отмечается, что идейно-художественный замысел цикла можно интерпретировать двояко: и натуралистически – как отражение процесса болезни и выздоровления человека, и «онтологически» – как диагностику конструктивных и звуковых возможностей аккордеона, с одной стороны, и как попытки исследовать природу звука, с другой.

Ключевые слова: музыка XX века, датская музыка, музыка для аккордеона, Пер Нёргор, «Анатомическое сафари», новые инструментальные техники

Abstract

The object of study in the article is the accordion suite “Anatomic Safari”, created by the Danish composer Per Nørgård in 1967. It is an example of an experimental composition, which presents an expanded treatment of the instrument. The article analyzes the timbre and sound effects of the pieces, reveals the features of graphic notation and methods of new instrumental techniques (vibrato, glissando, clusters, keyboard noise, flat fingers, coagulando, register key clicks and more). It is noted that the artistic concept of the cycle can be interpreted in two ways: both naturalistically – as a process of human illness and recovery, and “ontologically” – as a diagnosis of the constructive and sound capabilities of the accordion, on the one hand, and as an attempt to explore the nature of sound, on the other hand.

Keywords: music of the 20th century, Danish music, accordion music, Per Nørgård, “Anatomic safari”, new instrumental techniques

Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932) – один из выдающихся ныне живущих датских композиторов, чьё творчество занимает значительное место в музыкальной культуре XX–XXI веков. Ему принадлежат 6 опер, 8 симфоний, более десятка концертов, 10 струнных квартетов, множество камерно-инструментальной и вокальной музыки. Нёргор удостоен целого ряда престижных музыкальных наград – приза Лили Буланже (1957), премии Северного Совета (1974), премии Леони Соннинг (1996), премии Эрнста фон Сименса (2016).

Композитор постоянно размышляет над вопросами научного, эстетического или сугубо технического характера, ищет ответы на них в своих композициях. Его музыкальному мышлению свойственны как рациональное постижение действительности, так и тяга к экспериментированию. В художественном универсуме Нёргора органично соединяются старое и новое, упорядоченное и хаотическое. В определённом смысле композитор продолжает развивать в своём творчестве постулаты древнего пифагорейского учения, занятого поисками законов гармонизации вселенной. Он воспринимает мир как сложную структурную иерархию и аналогичным образом трактует свою музыку, которая, подобно музыке композиторов-сериалистов, становится своего рода исследованием – исследованием композиционных проблем и особенностей восприятия¹. В частности, Нёргор является автором целого ряда инновационных композиторских методов, таких как «бесконечная серия», иерархическая система гармонии и ритма, «тоновые озера» и проч. Не меньшее внимание датский мастер уделяет новым инструментальным техникам. Так, в 1960-е годы он активно экспериментировал с аккордеоном, который с середины XX века получил широкое распространение в странах Северной Европы². «Неизведанный» мир звуковых возможностей инструмента послужил толчком к созданию Нёргором сюиты для аккордеона «Анатомическое сафари». Это сочинение малоизвестно в России и не входит в исполнительский репертуар отечественных аккордеонистов. Между тем, оно принад-

¹ Творчество Нёргора представляется достаточно изученным у себя на родине, в Дании. Музыковеды привлекают, в первую очередь, принципы его композиторского метода. См., например: [3; 5]. В 1996 году на английском языке появился сборник статей, специально посвящённый датскому мастеру [6]. Творчество Нёргора здесь показано достаточно объёмно, поскольку в работах охвачен широкий спектр вопросов, освещающих разнообразные техники, которыми пользовался композитор, жанры, в которых он работал (инструментальная, оперная, хоровая, органная музыка), его философские воззрения.

² Подчеркнём, что популярность здесь приобрел кнопочный аккордеон. Его отличие от обычного заключается в том, что на правом корпусе инструмента вместо клавиш расположены кнопочные ряды. По существу, речь идёт о баяне. Однако за рубежом подобное название не принято. В данной статье инструмент будет именоваться в соответствии с европейской традицией.

лежит к числу первых в мировой практике, где представлена расширенная трактовка инструмента. Статья посвящена анализу сюиты, раскрытию её темброво-звуковых экспериментов и их роли в идейно-художественном замысле сочинения³.

«Анатомическое сафари» было написано в 1967 году по заказу аккордеониста Могенса Эллегора⁴ и предназначено для кнопочного аккордеона готово-выборной системы. Сюита состоит из девяти частей:

1. Respiration (Дыхание)
2. Movements (Движения)
3. Clusters (Кластеры)
4. Fluctuations (Колебания)
5. Reaction (Реакция)
6. Percussion (Перкуссия)
7. Vertigo. Vertigo double (Головокружение. Двойное головокружение)
8. Toccata («impatience») (Токката «нетерпение»)
9. Fantasy («Pietro's Return») (Фантазия «Возвращение Пьетро»)

В короткой программной заметке к сюите Эллегор писал: «В 1967 году датский композитор Пер Нёргор предложил нам совместно отправиться в сафари по анатомии аккордеона. Он хотел исследовать непроторённые тропы в музыкальных джунглях моего инструмента, и в нашем партнёрстве моя задача, как гида, заключалась в том,

³ Насколько нам известно, аккордеонные сочинения Нёргора ещё не становились предметом специального рассмотрения в зарубежных трудах. На русском языке отметим книгу М. И. Имханицкого «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона» [1], в четвёртой главе которой кратко освещаются произведения Нёргора, в том числе и «Анатомическое сафари».

⁴ Могенс Эллегор (Mogens Ellegaard, 1935–1995) – всемирно известный датский музыкант, имя которого неразрывно связано с развитием исполнительского искусства на готово-выборном кнопочном аккордеоне в странах Северной Европы. Эллегор посвятил свою жизнь активной пропаганде данного инструмента и вывел его на новый исполнительский уровень. Он работал профессором в Королевской датской академии музыки в Копенгагене, преподавал в Высшей школе музыки и искусств в Граце (Австрия), выступал с мастер-классами в Музыкальном университете имени Фридерика Шопена (Польша), Академии музыки имени Сибелиуса (Финляндия), в консерваториях Нидерландов, Германии, Испании и других стран. Помимо Нёргора, для Эллегора писали сочинения такие известные скандинавские композиторы, как Вагн Хольмбу, Ханс Абрахамсен, Арне Нордхейм, Оле Шмидт, Карл Оге Расмуссен.

чтобы показать ему нетронутые территории, которые он открыл с помощью блестящего воображения и острого пера. В девяти частях Нёргор ведёт нас через множество захватывающих джунглей, начиная с самого сердца аккордеона – мехов» [4].

Использование новых приёмов звукоизвлечения обусловило обращение к элементам графической нотации и специальным знакам, пояснение которых предваряет сочинение. Например, треугольником (Δ [$\blacktriangle \Delta$]) обозначается за-
действие воздушного клапана. Волнистая линия (\sim) соответствует
приёму вибрато, а косая черта (\diagup) – остановке меха. Крестик вместо нотной го-
ловки у штилей шестнадцатых длительностей ($\overline{\times \times \times \times}$) означает жёсткую игру
пальцами по правой клавиатуре при закрытом мехе. Круг, обычно обозначающий
регистровку, с добавлением к нему штиля длительности (\ominus [\ominus \ominus]), указывает на
щелчок, сделанный жёстким переключением регистров. Знак половинной дли-
тельности со стрелкой, направленной вниз или вверх ($\underset{\downarrow}{\text{d}}$ [$\underset{\downarrow}{\text{d}}$ $\underset{\downarrow}{\text{d}}$]), обознача-
ет исполнение нетемперированного глиссандо с обратным возвращением тона.
Изогнутый овал со штилем длительности (f) подразумевает стук ногой, продол-
жительность которого определяется указанной длительностью.

Название произведения необычно, поскольку содержит несочетаемые по
смыслу слова: прилагательное «anatomic» отсылает к разделу биологии, в кото-
ром изучается строение организмов и их частей на уровне высших тканей, а
«safari» на языке суахили означает путешествие, экспедицию в трудных усло-
виях. Соединённые вместе данные понятия можно интерпретировать, с одной
стороны, как препарацию инструмента с целью его изучения, с другой стороны,
цикл представляет «путешествие» в мир новых звуковых возможностей аккор-
деона. Звуковые эффекты становятся объектами композиторского исследования.
Фактически каждая пьеса посвящается какому-то особому приёму. Таким обра-
зом, название можно расшифровать в органо-логическом ракурсе, ибо внимание
сосредоточивается на устройстве инструмента и его звуковых возможностях.

Рассмотрим миниатюры подробнее. В первой части «Анатомического сафари», которая названа «Дыхание», Нёргор раскрывает пневматическую сущность аккордеона, так как инструмент по своей конструктивной сущности наделён свойством «дыхания». Пьеса основывается на сопоставлении двух типов материала — шума и звучания. Посредством шумового эффекта, создаваемого при помощи воздушного клапана, композитор воспроизводит натуралистический звук «дыхания». При этом он стремится передать разные его виды. Состояние спокойного и мерного «дыхания» воспроизводится в первых четырёх тактах, где шум воздушного клапана представлен в одном динамическом нюансе – *p*. Имитация «вдоха» и «выдоха» осуществляется при помощи *crescendo* и *diminuendo* и потактовой смены меха (см. т. 6–9 примера № 1). Состояние резкого «выдоха» и следующего за ним короткого «вдоха» создаётся посредством крещендирования звука на сжим до *f* и резкой остановки на паузе, после чего следует тихое звучание на разжим с *diminuendo* (т. 15–17).

Пример № 1

П. Нёргор. «Анатомическое сафари». № 1. Дыхание, т. 1–14

1. Respiration

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked with a tempo of quarter note = ca. 60 and a dynamic of *p*. It includes a marking '(Air button)'. The second system shows a crescendo to *f* followed by a diminuendo. The third system includes markings for 'senza cassolo', 'ppp', and '(Bellows vibrato)'. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings to represent the breathing effect of the accordion.

Второй тип материала исследует природу звукового «дыхания». Композитор обращается здесь к возможностям гибкой динамики аккордеона, конструктивные особенности которого позволяют исполнителю легко изменять силу звука при его непрерывном звучании. Звуковой пласт сочинения представлен тянущимися однозвучиями (см. т. 11–14 примера № 1), интервалами (т. 23–27) и кластерными созвучиями (т. 33). Все они подвергаются разнообразным трансформациям: меняется динамика (от *ppp* до *pp*), частота колебания звука (вибрато), регистровка (одноголосный – двухголосный регистр). Природа звукового «дыхания» передаётся также приёмом вибрато.

Композиционное строение всей пьесы основано на чередовании шумового и тонового материала, данного в развитии. В целом, архитектурное целое подчиняется аддитивной логике, поскольку однозвучия постепенно модифицируются в интервалы (двузвучия), а те, в свою очередь, в трёхзвучные кластеры. Несмотря на миниатюрные масштабы сочинения, такой принцип потенциально предполагает бесконечное развёртывание формы (гипотетически трёхзвучия далее могли бы перейти в четырёхзвучия, а затем и в более масштабные в количественном плане звуковые структуры). Открытость формы, её бесконечность неслучайны. Они воплощают саму идею дыхания, которое является неизменным спутником живого существа.

Замысел второй пьесы определяет идея движения, что находит своё воплощение на разных уровнях. Композиция выстраивается как переход (движение) от разорванного, разреженного (пуантилистического) звучания к более слитному, плотному изложению материала. На ритмическом уровне прослеживается тенденция диминуирования, переход от крупных длительностей к более мелким. В звуковысотном плане заметно постепенное расширение диапазона. Пьеса, кроме того, выстраивается на *crescendo*, переходя от *p* к *ff*. На кульминации и в самом конце композитор вводит шумовой эффект – звук щелчка клавиш для переключения регистра.

Композиция основана на сочетании двух пластов: непрерывно развиваемого интонационного материала в правой руке и оstinатно повторяемой темы в левой. Среди приёмов развития Нёргор использует секвенцирование отдельных

мотивов, разные виды имитации голосов (например, в т. 21 сначала возникают элементы неточного мензурального канона, а затем неточной инверсии, см. пример № 2). Такое взаимодействие линий задаёт некую игру – «игру наперегонки», которая в то же время отражает движение времени.

Пример № 2

П. Нёргор. «Анатомическое сафари». № 2. Движения, т. 21–22



В основе пьес «Кластеры», «Колебания», «Реакция» лежит сходный сонорный материал, включающий кластерные полосы (подвижные и неподвижные) и россыпи. Композитор нередко прибегает к графической нотации. Временная сторона произведения измеряется секундомером.

Третья пьеса «Кластеры» выстроена на игре фактурных и регистровых контрастов. Уже в начале возникает сопоставление низкого и высокого регистров. Диапазон нижнего кластера разрастается в объёме от малой секунды до малой сексты. При его увеличении композитор использует особый приём – «flat fingers», подразумевающий игру «плоскими пальцами». В нажатии на клавишу задействуется не только кончик пальца, но и его дистальная (первая) и средняя фаланги, то есть одним пальцем зажимается от одной до трёх клавиш в левой выборной клавиатуре. Верхний кластер расширяется до большой терции, а затем сужается и переходит в россыпь мелких длительностей. Новая фактурная форма (россыпь) основана на чередовании тонового и шумового звучания. Нёргор использует здесь специфический приём – стук клавиш при неподвижном мехе (см. пример № 3).

В кульминации пьесы композитор прибегает к разным видам глиссандо — иррегулярному кластерному, погружающемуся в глубины большой октавы, и

«квазиглиссандо», представляющему собой нисходящее движение по хроматической гамме с задержанием тонов.

Пример № 3

П. Нёргор. «Анатомическое сафари». № 3. Кластеры т. 1–2

The musical score consists of two systems. The first system features a treble clef staff with a 'Lentissimo' tempo marking and a duration of 'ca. 15-20"'. It includes a piano (pp) dynamic and a 'vibrato' instruction. The bass clef staff has a 'B.B.' (Basso) marking, '8 va. bassa' (8th octave bass), and '(Flat fingers)' instruction. A duration of 'ca. 5-6"' is indicated above the treble staff. The second system has a treble clef staff with 'ca. 10-15"' duration, 'keyboard noise' and 'etc.' markings, and a piano (pp) dynamic. The bass clef staff has 'Improvvisando prestissimo' and 'cresc.' markings.

Заключение пьесы выстроено на регистровой «модуляции» (последние 30–40 секунд). Начиная от ноты А в партии левой руки звуки постепенно наслаиваются и образуют кластеры, движущиеся в восходящем направлении к звуку *des*³, который растворяется в шуме, образуемом с помощью воздушного клапана.

Пьеса «Колебания», по существу, основывается на россыпи мелких длительностей, развивая одну из фактурных форм, использованных в предыдущей части. В основе её развития лежат три импульсных «волны», выстраивающихся сходным образом: каждая начинается беззвучно с шума стука клавиш при неподвижном мехе, далее появляются звуки определённой высоты, которые достигают своей кульминации и постепенно исчезают в шумовом пространстве (см. пример № 4). Третья «волна» завершается кластером, образованным при помощи приёма «соагуляндо», подразумевающего постепенное «слипание» звуков. Данный приём усилен вибрато, создаваемым движением левой ноги, на которую опирается корпус инструмента.

Пример № 4

П. Нёргор. «Анатомическое сафари». № 4. Колебания, начало

4. Fluctuations

Presto possibile ca. 8-10" etc.

Improvisando prestissimo – independent tempi in the two hands. **ppp** etc.

B.B. 8 va. basse

Пьеса «Реакция» является своеобразным итогом звуковых экспериментов двух предыдущих частей, поскольку объединяет описанные типы материала и приёмы игры.

В названии следующей пьесы – «Перкуссия» – кроется двойной смысл. С одной стороны, слово «перкуссия» отсылает к группе ударных инструментов, что не случайно, так как в этой пьесе аккордеон во многом трактуется как ударный инструмент. С другой стороны, название созвучно с медицинским термином «перкуссия», обозначающим специфический метод медицинской диагностики, основанный на принципе простукивания отдельных участков тела и анализе возникающих при этом звуков. Отсылка к медицинскому понятию в определённом смысле выступает отражением идеи композитора об изучении «анатомических» свойств инструмента.

Пьеса так же, как и предыдущие части, основана на взаимодействии двух пластов материала: шумового и звукового. Шумовой пласт создан звуками щелчков клавиш регистров левой клавиатуры и регистров подбородника. Отметим: то, что раньше всячески нивелировалось при академическом исполнении – переключение регистров, теперь выдвигается на первый план и приобретает программное значение (щелчки идентичны звуку, появляющемуся при простукивании пациента). Звуковой пласт представлен отдельно взятыми звуками, которые постепенно рассредоточиваются в «шумовом поле» (см. пример № 5). Благодаря

чередованию щелчков клавиш регистров и звуков разного диапазона, жёсткой артикуляции (акценты, стаккато, рикошет) и использованию переменного размера (3/8, 5/8, 6/8, 2/4, 4/8, 2/8, 3/16) возникает имитация звучания ударных инструментов. В процессе развёртывания сочинения количество тоново-дифференцированных звуков постепенно увеличивается, что приводит к преобладанию музыкального компонента над шумовым и, в конце концов, к полному вытеснению «шумового поля».

Пример № 5

П. Нёргор. «Анатомическое сафари». № 6. Перкуссия, т. 1–8

The musical score is written for percussion in 3/8 time, marked 'Allegro'. It consists of two systems of music. The first system starts with a forte (ff) dynamic and features a series of rhythmic patterns using various time signatures (3/8, 5/8, 6/8, 2/4, 4/8, 2/8, 3/16). The second system starts with a piano (pp) dynamic and continues with similar rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Седьмая пьеса имеет интригующее название «Головокружение. Двойное головокружение». Напомним, что головокружение относится к области человеческих ощущений (состояний) и является одним из симптомов неврологии. В медицине выделяют два типа головокружения: системное и несистемное. Системное головокружение также называют вестибулярным или истинным. Оно представляет собой потерю равновесия, вызываемую ощущением кажущегося вращения либо собственного тела, либо предметов в окружающем пространстве. Несистемное головокружение связано с чувствами слабости, тошноты, шаткости, нечёткой видимости, близкой потери сознания (подробнее см.: [2, с. 547]). Эти два вида головокружения находят своеобразное преломление в пьесе Нёргора.

Композитор использует здесь приём нетемперированного глиссандо в пределах одного тона. Данный вид глиссандо зачастую применяется в нисходящем движении, но Нёргор предлагает и восходящий тип глиссандо к исходному тону (пример № 6).

Пример № 6

П. Нёргор. «Анатомическое сафари». № 7. Головокружение, начало

The musical score consists of two systems. The first system shows a bass clef with a tempo marking 'Lento ad libitum' and a dynamic marking 'p'. A glissando (gliss.) is indicated by a dashed line and a curved arrow, moving from a lower note to a higher one. A boxed section shows the 'Мотив в исходном (прямом) виде' (motif in original form). The second system shows the 'Мотив в инверсии' (motif in inversion) in a boxed section, with a dynamic marking 'p.p.' and a circled 'p.p.' below it. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

Звук инструмента под давлением воздуха в камере меха приобретает как бы «плывущий» характер. Как известно, при увеличении интенсивности дыхания в крови человека повышается уровень кислорода, что может привести к головокружению. Подобный процесс происходит и со звучанием в данной пьесе: при увеличении давления струи воздуха на язычок голосовой пластинки движение его колебаний будет неравномерным, что приведёт к понижению тона. При ослаблении давления тон вернётся к своему исходному положению. Возникающее слуховое ощущение шаткости, нечёткости, расплывчатости можно связать с отображением несистемного головокружения.

Пьеса содержит две части – «Головокружение» и «Двойное головокружение». Обе они основываются на одном и том же материале и одних и тех же приёмах. Первая часть, «Головокружение», представляет собой одноголосную мелодическую линию, помещённую в низкий регистр, которая исполняется преимущественно правой

рукой с частичным переходом мелодии в левую клавиатуру (см. пример № 6). Регистр правой клавиатуры фагота создаёт тяжёлый и сумрачный характер.

Микротоновые скольжения чередуются с тоново-дифференцированным мелодическим мотивом. Данный мотив – *d-dis-fis* – композитор затем проводит в инверсии, причём первый раз в том же ритме, а второй – в изменённом, сглаженном триолью (см. пример № 6). Инверсионные преобразования предполагают переворачивание интервалов в пространстве, что в музыке можно воспринимать аналогом системного головокружения, предполагающего вращение окружающего пространства. В «Двойном головокружении» инверсионный мотив подвергается звуковысотным имитациям, тем самым создавая эффект «раздвоения в глазах». В медицине это явление называется диплопией, которая сигнализирует о неврологических или офтальмологических нарушениях.

В восьмой части «Токката» («нетерпение») Нёргор обобщил все звуковые приёмы, использованные ранее: кластеры, приём игры «плоскими пальцами», звуки «щелчка регистров», звуки «воздушного клапана» и проч.

Композиция основана на чередовании двух тем. Первую тему (т. 1–9) представляют различные кластеры и пассажи по двутерцовым секстаккордам (так называемым бартоковским аккордам). Вторая тема строится на репетициях шестнадцатых нот, благодаря которым возникает типично «токкатный» характер (пример № 7), и развёртывается в динамическом диапазоне от *pp* до *ff*. При повторении материал видоизменяется, в частности, к кластерным созвучиям добавляются трели, а токкатный материал «усложняется» щелчками клавиш регистров, в партии левой руки задействуется система готового аккорда.

Пример № 7

П. Нёргор. «Анатомическое сафари». № 8. Токката («нетерпение»)

Девятая часть «Фантазия» («Возвращение Пьетро») является своего рода продолжением «Токкаты», развивающим её основные интонационные элементы. В то же время в заключительном разделе этой пьесы вводится новый материал. Он возникает сразу после эффектного «стука ногой» с громким выкриком «Нер!»⁵, возвещающим появление «главного героя» Пьетро. Музыка заключительного раздела «Фантазии» ярко контрастирует ко всему предыдущему материалу сюиты. Композитор возвращает слушателя к «привычному» звучанию аккордеона, которое связывается с тональностью (появляется опора на *H-dur* и *h-moll*) и «типичным» видом гомофонно-гармонической фактуры.

Предпринятый анализ выразительных средств сочинения показывает, что идейно-художественный замысел сюиты может интерпретироваться по-разному. На неоднозначную трактовку указывают и заголовки, отсылающие одновременно как к физиологическим процессам (дыхание, головокружение и т. п.), так и к сугубо музыкальным феноменам (кластеры, токката, фантазия). М. И. Имханицкий полагает, что в сочинении нашла отражение идея «о самообследовании

⁵ Композиторская ремарка указывает, что этот выход должен быть подобен выходам в мюзик-холле.

своего самочувствия композитором» [1, с. 130]. По его мнению, весь цикл можно трактовать как течение болезни «Пьетро», начинающейся с тяжелого состояния и заканчивающейся полным выздоровлением. Например, первая пьеса рассматривается как «различные виды и состояния дыхания заболевшего человека – тяжёлое, прерывистое, затруднённое» [там же, с. 131]. Третий номер связывается с заболеванием кожных покровов. Показательно, что исследователь предлагает особый перевод названия пьесы – не «Кластеры», а «Пятна». «Возникает буквально зримое ощущение, – пишет он, – что пятна разрастаются, распространяются от одного участка тела к другому» [там же]. Как мы показали в своём аналитическом обзоре сюиты, натуралистично может трактоваться и седьмая пьеса, в которой находит воплощение системное и несистемное головокружение. Возвращение же к привычному звучанию инструмента в конце цикла служит знаком полного выздоровления «заболевшего».

При всей своей убедительности данная интерпретация отражает, на наш взгляд, лишь один из возможных программных слоёв сочинения. Главным героем сюиты всё же является аккордеон, который наделяется одушевлёнными свойствами. Сочинение представляет собой «энциклопедию» новых приёмов инструментальной техники и звуковых эффектов. Нёргор впервые в истории развития аккордеона проводит полный анализ тембровой палитры инструмента, исследует особенности его конструкции. Так, препарированию подвергаются механика клавиатур, регистровые машинки, клапаны и голосовые пластинки, а также принципы звукоизвлечения и меховедения. Результаты «обследования» находят отражение во всех частях цикла. Различные виды меховедения задействуются в пьесе «Дыхание»; особый принцип звукоизвлечения (нетемперированное глиссандо) используется в пьесе «Головокружение. Двойное головокружение»; разнообразные виды темперированного глиссандо применяются в «Кластерах»; шумы регистровой машинки составляют основу пьесы «Перкуссия».

Помимо «диагностики» конструкции аккордеона и его звуковых особенностей, Нёргор проводит и своеобразное «обследование» исполнителя, тщательно

изучая особенности его посадки (положение головы, ног и рук), положения и движения пальцев рук, работы плечевого пояса и дыхания. Анализ процесса взаимодействия пальцев с клавиатурой приводит композитора к созданию нового способа игры – «flat fingers», а также особого вида артикуляции «coagulando», которые находят отражение в пьесах «Кластеры» и «Колебания». Двигательные задачи, возникающие при одновременном движении рук и головы (переключение регистров) проявляются в пьесе «Перкуссия», ставшей своего рода «тренажёром» для развития координационных навыков исполнителя. Развитию элементов мелкой техники правой руки посвящена пьеса «Токката». Расширенный вариант отработки навыков координации задействован в «Фантазии», где композитор вводит удар ступнёй ноги.

Таким образом, сюиту Нёргора в полной мере можно считать исследованием «физиологии» аккордеона и его темброво-акустических возможностей. Отметим, что подобная «технологическая» рефлексия характерна в целом для 1950–1960-х годов (времени создания сюиты), ориентированных на экспериментальность и программность онтологического свойства. Наряду с этим, поиск новых темброво-звуковых эффектов, пересекающихся с разнообразными физиологическими реакциями организма, свидетельствуют о внимании Нёргора к проблемам материально-перцептивной природы звука.

«Анатомическое сафари» стало эпохальным произведением в сфере аккордеонной музыки, а Нёргор оказался одним из первых композиторов-авангардистов, который обозначил новые пути в формировании оригинального репертуара инструмента.

Литература

1. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / РАМ им. Гнесиных. М., 2004. 376 с.
2. Скворцов И. А. Головокружение // Малая медицинская энциклопедия: в 6 т. Т. 1. А – Грудной ребенок. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 547.
3. Bonde A., Nielsen R. Per Nørgårds musikalske univers // Col Legno. 1997. P. 499–536.

4. Ellegaard M. Per Nergard «Anatomic Safari» – for accordion solo: program note. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21714/Anatomisk-safari--Per-N%C3%B8rg%C3%A5rd/> (accessed: 15.04.2023).
5. Mortensen J. The infinity series. URL: <https://web.archive.org/web/20071010091253/http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/uendelig/uindhold.html> (accessed: 10.12.2023).
6. The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays / ed. by Anders Beyer. London: Scolar Press, 1996. 304 p.

References

1. Imhanickij M. *Muzyka zarubezhnyh kompozitorov dlja bajana i akkordeona. Uchebnoe posobie dlja muzykal'nyh vuzov i uchilishh* [Music by foreign composers for bayan and accordion. A textbook for music universities and colleges]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2004. 376 p.
2. Skvorcov I. A. Golovokruzhenie [Vertigo]. *Malaja medicinskaja jenciklopedija: v 6 t. T. 1. A – Grudnoj rebenok* [Small medical encyclopedia: in 6 volumes. Vol. 1. A – An infant]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1991. P. 547.
3. Bonde A., Nielsen R. Per Nørgårds musikalske univers. *Col Legno*. 1997, pp. 499–536.
4. Ellegaard M. Per Nergard «Anatomic Safari» – for accordion solo: program note. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21714/Anatomisk-safari--Per-N%C3%B8rg%C3%A5rd/> (15.04.2023).
5. Mortensen J. The infinity series. URL: <https://web.archive.org/web/20071010091253/http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/uendelig/uindhold.html> (10.12.2023).
6. *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by Anders Beyer. London: Scolar Press, 1996. 304 p.