

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

Ekaterina G. Okuneva – musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Associate Professor,
Professor of the Department of Music Theory and Composition,
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
(Petrozavodsk, Russia),
okunevaeg@yandex.ru,
ORCID 0000-0001-5253-8863

Феофанова Нина Алексеевна – виолончелистка,
доцент кафедры струнных инструментов,
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова»,
(Петрозаводск, Россия),
feonino@rambler.ru

Nina A. Feofanova – violoncellist,
Associate Professor of the Strings Department,
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
(Petrozavodsk, Russia),
feonino@rambler.ru,
ORCID: 0009-0002-8445-5573

УДК 78.04+787.3

DOI 10.61908/2413-0486.2024.38.2.38-58

ПРОГРАММНЫЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРА НЁРГОРА

Аннотация

В статье рассматривается концертное творчество современного датского композитора Пера Нёргора. Датский мастер работает в русле программного инструментального концерта. Большинство его сочинений имеет метатекстуальные заголовки, которые, с одной стороны, обладают чертами обобщённой программности, а с другой, указывают на свойства материала или приёмы композиторской техники. Нёргор отдаёт явное предпочтение тембру струнных инструментов и стре-

мится к обновлению традиционных композиционных моделей. Ему свойственен научно-ориентированный взгляд на творческий процесс, что обуславливает экспериментальный подход к концертному жанру. Более пристальное внимание в статье уделяется Концерту для виолончели с оркестром № 1 «Between» (1985), на примере которого рассматривается специфика авторской программности, индивидуальные принципы построения формы, особенности драматургии и оркестрового письма.

Ключевые слова: датская музыка, Пер Нёргор, инструментальный концерт, “Between”, accelerando

THE PROGRAM CONCERTO IN THE OEUVRE OF PER NØRGÅRD

Abstract

The object of study in the article is the concerto work of the modern Danish composer Per Nørgård. The Danish master works within the framework of program instrumental concerto. Most of his compositions have metatextual titles, which have features of generalized programmaticity and at the same time indicate the properties of the material or the use of compositional technique. Nørgård gives a clear preference to the timbre of stringed instruments and strives to update traditional compositional models. He has a scientifically oriented view of the creative process, which implies an experimental approach to the concerto genre. The article pays closer attention to the Cello Concerto No. 1 “Between” (1985), by the example of which the specifics of the author’s programming, individual principles of form construction, especially dramaturgy and orchestral writing are considered.

Keywords: Danish music, Per Nørgård, instrumental concerto, “Between”, accelerando

Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932) – одна из ключевых фигур, определяющих облик современной академической музыки Дании. Композитор удостоен множества престижных музыкальных наград (приза Лили Буланже, музыкальной премии Совета Северных стран, премии Леони Соннинг, премии Эрнста фон Сименса и др.), его творчество широко исследуется как у себя на родине¹, так и за рубежом². Будучи учеником Вагна Хольмбу и Нади Буланже,

¹ См., например, работы Йоргена Йенсена [7], Йоргена Мортенсена [8], Лейфа Томсена [13], а также сборник статей «Музыка Пера Нёргора. 14 интерпретативных эссе» под редакцией Андерса Бейера [9], вышедший в 1996 году на английском языке.

он воспринял прямо противоположные влияния – внутрискандинавские (Сибелиус, Нильсен) и авангардные (сериализм), переплавив их в уникальный и неповторимый стиль, парадоксально сочетающий конструктивную упорядоченность, почти научную строгость и эмоциональную открытость, коммуникативную доступность.

Творческий метод Нёргора определяют такие фундаментальные понятия, как интерференция, метаморфозы, иерархичность, многослойность, бесконечность³. Композитор находит их проявления в природе, жизни, музыке (старинной и современной). Наряду с органической концепцией, конституирующей структурные особенности многих его композиций, Нёргор испытывает немалый интерес и к категории хаоса. В итоге его эстетика различными своими гранями соприкасается как с модернизмом (в частности, в поисках новых способов восприятия, обновления языка и художественных форм), так и с постмодернизмом (на это указывают, прежде всего, интертекстуальность, специфические взаимоотношения с традицией, использование идиом поп-музыки).

Объём творческой продукции датского мастера поистине безбрежен. На сегодняшний день композитором написано свыше четырёхсот опусов, охватывающих все академические жанры: симфонии, балеты, оперы, концерты, камерно-инструментальная и вокальная музыка, произведения для хора, музыка к кинофильмам.

Одно из лидирующих положений в творчестве Нёргора занимает жанр концерта. Датскому мастеру принадлежит более десятка концертов для различных инструментов, которые отличаются своеобразием художественных решений и оригинальностью содержания. По количеству созданных опусов данный

² Из новейших зарубежных работ см., например, статью Барри Винера об операх Нёргора «Гильгамеш» и «Ночь человечества» [14].

³ Подробнее об их реализации в музыке Нёргора см. в: [3; 7; 9; 12].

жанр не многим уступает другой мощной ветви творчества Нёргора – симфонической⁴, что свидетельствует о его особой значимости для композитора.

Диапазон солирующих инструментов в концертах Нёргора достаточно широк (клавишные, струнные, ударные⁵), но в то же время и показателен с точки зрения личных предпочтений – очевидна склонность датского мастера к струнным инструментам (скрипка, альт, виолончель, арфа), для которых предназначено более половины его концертных опусов.

Композиционная структура сочинений разнообразна. Нёргором написаны одночастные, двухчастные, трёхчастные и четырёхчастные концерты. Несмотря на изменчивость композиционных моделей, всё же можно утверждать, что датский автор тяготеет к традиционной форме (почти половина концертов трёхчастны), либо стремится к её обновлению (например, в одночастных концертах также прослеживаются черты трёхчастной конструкции).

Композитор разрабатывает тип программного инструментального концерта⁶. Все его сочинения имеют программные заголовки, но программность

⁴ К настоящему времени в списке его сочинений 8 симфоний и свыше десятка программных симфонических пьес (среди наиболее известных – «Voyage into the Golden Screen», «Iris», «Luna», «Burn»). Подробнее об особенностях симфонического творчества Нёргора см.: [3].

⁵ Приведём перечень концертов, созданных датским композитором: «Rapsodi in D» для фортепиано с оркестром (1952), Концерт для аккордеона с оркестром «Recall» (1968), Концерт для скрипки с оркестром № 1 «Helle Nacht» (1987), Концерт для скрипки с оркестром № 2 «Borderlines» (2002), Концерт для виолончели с оркестром № 1 «Between» (1985), Концерт для виолончели с оркестром № 2 «Momentum» (2009), Концерт для альта с оркестром «Remembering Child» (1986), Концертино для арфы № 1 «King, Queen and Ace» (1988), Концертино для арфы № 2 «Through Thorns» (2003), Концерт для ударных и оркестра № 1 «For a Change» (1983), Концерт для 2-х ударников и оркестра «Bach to the Future» (1997), Концерт для ударных и 6 инструментов № 2 «Tre Scener» (2010), Концерт для фортепиано с оркестром «In due tempi» (1995).

⁶ Программные концерты были характерны для эпохи барокко («Времена года» А. Вивальди, «Рождественский концерт» А. Корелли, «Бранденбургские концерты» И. С. Баха), но в период классицизма и романтизма доминирующее значение получил сольный инструментальный концерт, представляющий так называемую «абсолютную» музыку. Новую жизнь программный концерт обрёл во второй половине XX века. При этом тип программности в немалой степени определил национальную специфику жанра. Так, Е. В. Шаравин отмечает, что, например, в отечественной музыке программные концерты актуализировались в сфере народно-инструментального искусства и зачастую создавались под влиянием фольклоризма [5, с. 218].

эта разного рода. Основываясь на классификации, предложенной Франсуаз Эскаль в книге «Контрапункты: музыка и литература» [6, p. 295], отметим, что часть из них относится к тематическому типу заглавий⁷, часть имеет метатекстуальный характер⁸, а часть объединяет оба вида номинаций. К первой категории принадлежат, например, Концерт для аккордеона с оркестром «Recall» («Воспоминания», 1968), в котором нашли отражение детские воспоминания Нёргора о балканском фольклоре, представленном сквозь призму скандинавского восприятия, Концерт для альты «Remembering Child» («Вспоминая дитя», 1986), посвящённый памяти американской школьницы Саманты Смит, трагически погибшей в авиакатастрофе в 1985 году в возрасте 13 лет⁹. Оригинально по замыслу трёхчастное Концертино для арфы № 1 «King, Queen and Ace» («Король, дама и туз», 1988). В нём образы игральных карт пиковой масти композитор связывает, с одной стороны, с гегелевской триадой «тезис-антитезис-синтез», а с другой, с основными музыкальными жанрами – маршем (I часть, олицетворяющая короля), песней (II часть, репрезентирующая королеву) и танцем (III часть, вальс, символизирующий облик туза как «абсолютного правителя»).

Вторую группу составляют опусы, названия которых фиксируют особенности структуры и музыкального материала сочинений. Так, в Концерте для скрипки с оркестром № 2 «Borderlines» («Границы», 2002) партия солиста постоянно вращается между двумя типами материала – тоновым и микротоновым, воплощающими по замыслу Нёргора противоположные звуковые

⁷ Тематические заглавия, согласно концепции Эскаль, характерны для XIX века. Здесь музыка стремится по аналогии с литературой рассказывать или представлять что-либо, поэтому заглавие становится «объявлением или кратким изложением содержания произведения» [6, p. 294].

⁸ Метатекстуальные названия – характерная примета XX века. В них внимание привлекается к структуре или материалу произведения, которые постоянно обновляются. Подобные заголовки определяют «этос музыки и очерчивают её историю» [6, p. 295].

⁹ Саманта Смит (1972–1985) получила большую известность в начале 1980-х годов, после того как написала письма главе СССР Юрию Андропову и президенту США Рональду Рейгану с просьбой остановить ядерную гонку вооружений.

«темпераменты» – светлый и тёмный. Название одночастного фортепианного концерта «In due tempi» («В двух темпах», 1995) отражает интерес композитора к ритмической и темповой стороне музыки. Концерт основан на чередовании двух темпов: $\downarrow = 72$ (I) и $\downarrow = 100$ (II). Их соотношение таково, что если темп I удвоить ($\downarrow = 144$), то по отношению к темпу II ($\downarrow = 100$) он будет находиться в той же пропорции, что и темп II к исходному темпу. В процессе развёртывания композитор подвергает музыкальный материал различного рода ускорениям, что приводит к сдвигу первоначальных темпов: $\downarrow = 85$ и $\downarrow = 120$. Их пропорции при этом останутся прежними. Темповые взаимоотношения в фортепианном концерте Нёргора, по сути, служат иллюстрацией математического феномена, известного как «архимедова точка опоры», но в музыкально-перцептивной сфере. В названии Концерта для двух ударников и оркестра «Bach to the Future» («Бах в будущее», 1997) присутствует языковая и смысловая игра. А. Максимова, анализируя данное сочинение, справедливо отмечает, что его заголовок отсылает не только к Баху, но и к научно-фантастическому фильму Р. Земекиса «Back to the Future» («Назад в будущее», 1985) [1, с. 171]. Концерт, по сути, представляет собой переработку баховского материала. Он основывается на прелюдиях из «Хорошо темперированного клавира», преобразованных подчас до неузнаваемости.

Название многих концертов оказывается двойственным, объединяя настроения, картины, образы и способы конструирования материала. Показательным в этом отношении является скрипичный концерт № 1 «Helle Nacht» («Светлая ночь», 1987). В нём получают воплощение занимавшие Нёргора вопросы феноменологии восприятия. В частности, композитор исследует возможности интерференции¹⁰ в музыке. В концерте он сочетает разные слои

¹⁰ Термин «интерференция» изначально употреблялся в точных науках, где означал результат взаимодействия двух и более волн, возникающий при их наложении друг на друга. Позднее он получил распространение в психологии и лингвистике. Слово производно от лат. *inter* (между) и *ferens* (несущий), с иностранных языков (английский, французский)

и темы, заставляя слушательское восприятие всё время балансировать между разными измерениями. Так, основу третьей части «Helle Nacht» составляют три тематических пласта: григорианский хорал («Te lucis ante terminum»), шотландская мелодия («Loch Lomond») и датская песня («En yndig og freidfuld sommertid»). Композитор соединяет их в партии солиста, образуя «комбинированную» мелодию (пример № 1).

Пример № 1

П. Нёргор. Концерт для скрипки с оркестром «Helle Nacht». III часть, т. 1–16, партия скрипки соло¹¹

Эти же темы звучат и в оркестре, постоянно переплетаясь между собой. Каждая развёртывается в собственном темпоритмическом измерении, благодаря чему усиливается слуховая дифференциация трёх пластов. Важно подчеркнуть, что Нёргор не даёт простого контрапункта трёх разных тем, как это имело место в старинной полифонии. «Дело не в том, чтобы создать новый вид двухголосного контрапункта <...>, – замечает композитор, – а в том, чтобы выразить “третий”, именно интерференцию, которая является результатом физической реальности двух звучащих музыкальных образов, а результат находится в плоскости восприятия, в плане чувств» [10, s. 304]. И действительно, в Концерте между разными слоями возникают постоянные колебания, так что какая-то из тем то выдвигается на передний план, то становится фо-

переводится также как «вмешательство». Нёргор понимает интерференцию как феномен промежуточности, складывающейся через взаимодействие разных музыкальных объектов, явлений и т. п.

¹¹ В примере № 1 тематические пласты обозначены для наглядности разными цветами: григорианский хорал – чёрным, шотландская мелодия – синим, датская песня – красным.

ном. Слушатель имеет возможность слышать темы в одновременности и при этом различать их, сосредоточивая внимание то на одной из них, то на другой. Иными словами, в сфере слухового восприятия происходит примерно то же самое, что в области параллаксного зрения, когда объекты при смене точки, с которой их рассматривают, меняют своё положение и облик. К подобным оптическим иллюзиям и стереоскопическим эффектам нередко прибегал в своих рисунках и картинах Сальвадор Дали (например, этюд «Исчезающий образ», 1939; «Преобразование обложки журнала “Антиквариат” в “Видение лица”», 1974). Для Нёргора важную роль играет нахождение именно в промежуточной сфере, в области «между».

В предисловии к партитуре Концерта композитор так пояснил свой замысел: «Есть несколько причин, по которым я выбрал название “Helle Nacht” для своего скрипичного концерта. Одна из них ... заключается в том, что оно отражает характеристики каждой из четырёх частей: с одной стороны, мелодия, тембр и ритм всегда прозрачны и тонко переплетены (“свет”), с другой – прозрачность неоднозначна (“ночь”), содержит многослойные возможности интерпретации, которые, как вращающаяся призма, при повторном прослушивании предстают перед слушателем иначе» [12, р. 363]. Название Концерта – «Светлая ночь» – является оксюмороном. Контрастные слова в определённом отношении нейтрализуют друг друга и образуют новую целостность. Поэтому заголовок одновременно характеризует и особую поэтическую атмосферу, и отражает особенности композиторской техники в аллегорической форме.

Из вышеизложенного очевидно, что Нёргор относится к типу композиторов, осмысливающих музыку, подобно древним пифагорейцам, в тесной связи с наукой. Сочинение довольно часто трактуется им как исследование разнообразных композиционных проблем. Это сближает его научно-ориентированный подход со взглядами сериалистов, рассматривающими творческий процесс как цепь экспериментов с материалом (подробнее см.: [2, с. 54–57]).

Отметим, что наибольшее количество концертов написано Нёргором в 1980-е годы, и это неслучайно. В конце 1970-х – начале 1980-х годов композитор пережил серьёзный творческий кризис, обусловленный технической поглощённостью иерархическими системами и их свойствами. Знакомство с творчеством швейцарского художника Альфреда Вёльфли (1864–1930) помогло ему преодолеть художественный застой и стимулировало к поиску новых композиционных путей развития. Нёргор сосредоточивается на проблемах ритма, темпа, ускорения, интерференции, двойственности восприятия. Обилие концертных опусов, созданных в этот период, свидетельствует о том, что жанр концерта расценивается им как наиболее подходящий для экспериментов, направленных на изучение данных проблем. Исследовательский подход преобразует концертный жанр, в определённом смысле концептуализирует его.

Рассмотрим трактовку Нёргором концертного жанра и черты его творческого метода на примере Концерта для виолончели с оркестром № 1 «Between» («Между», 1985). Выбор именно данного сочинения обусловлен тем, что его содержательный план определяет сама суть концертного жанра – взаимодействие солиста и оркестра. Сочинение содержит три части, озаглавленные соответственно «In Between» («Между»), «Turning Point» («Поворотный момент»), «Among» («Среди»). Названия крайних частей, как и заголовки самого Концерта, составлены из служебных частей речи, которые не имеют самостоятельной смысловой функции, но необходимы для выражения семантико-синтаксических *отношений* языковых единиц¹². Исключение предметности, таким образом, невольно смещает внимание из образной сферы в область формально-конструктивных решений, которые, как увидим позже, составляют предмет специальных размышлений композитора.

¹² Отметим, что к подобным названиям тяготеет другой датский композитор – Симон Стин-Андерсен (Simon Steen-Andersen, р. 1976). Среди его сочинений: «in-side-out-side-in» (2001), «Besides» (2003), «Amongst» (2005), «Amid» (2004), «Within Amongst» (2005) и другие. Более подробно о поэтике заглавий у этого автора см. обстоятельную статью Т. В. Цареградской: [4].

В короткой программной заметке Нёргор указывал, что в названиях отразились разные аспекты взаимоотношений индивидуума (солиста) и коллектива (оркестра). В первой части между ними существует конфликт: «выражения внутренних чувств» виолончели противоречат импульсам оркестра, который, в конце концов, приобретает доминирующие позиции. Часть начинается с продолжительного монолога виолончели, демонстрирующей довольно сложный спектр технических приёмов. Нёргор использует сочетание натуральных флажолетов и форшлаговых естественных звуков, вкрапляя в их звучание *pizzicato* на открытых струнах, извлекаемое левой рукой. Для удобства партия солиста изложена «партитурно»: для каждой струны выделена отдельная нотная строчка. Благодаря этому фиксируется местоположение натуральных флажолетов, что, в свою очередь, способствует более точному достижению тембральной окраски, необходимой композитору¹³. Помимо этого, тематический материал в его реальном звучании выписан на отдельной системе с обозначением всех темповых, артикуляционных и динамических нюансов. По мере дальнейшего развития количество используемых флажолетных звуков сокращается, преобладающим типом звучания становятся естественные прижатые тоны в сочетании с микрохроматическими звуками, *pizzicato*, интервальными и аккордовыми созвучиями.

Оркестр поначалу «прилаживается» к тембру солиста: так, к виолончели постепенно присоединяется ансамбль солирующих виолончелей оркестра, затем остальные струнные, нередко имитирующие её реплики. С подключением духовых инструментов оркестр начинает противоречить и «заглушать» солиста. Его тематический материал, основанный на нисходящих и восходящих диатонических, а затем хроматических гаммах, по сути, заимствован у виолончели (пример № 2). В ряде случаев он приобретает характер издевательской насмешки, чему в немалой степени способствуют ритмические и

¹³ Напомним, что извлечение флажолетов одинаковой высоты возможно на разных струнах, что создаёт тембральную вариантность звучания одного и того же тона.

артикуляционные преобразования темы, а также характеристичность отдельных оркестровых тембров (см., в частности, реплику кларнета пикколо в т. 226–231) (пример № 3). Интересно, что солист также предпринимает попытки «передразнивать» оркестр, к примеру, имитирует автомобильные сигналы, звучащие в перкуссии (см. т. 278–285). В кульминации части (с т. 290) виолончель противопоставляет хроматическим пассажам оркестра напряжённо звучащий и по-разному артикулируемый тон *a* – тремоло, *sul ponticello*, *crescendo*, *diminuendo* и т. п., причём смена этих приёмов, согласно авторской ремарке, должна осуществляться по желанию солиста.

Пример № 2

П. Нёргор. Концерт для виолончели с оркестром № 1 «Between».
I часть, т. 61–64, партия виолончели соло

Пример № 3

П. Нёргор. Концерт для виолончели с оркестром № 1 «Between».
I часть, т. 226–231, партия кларнета-пикколо

Остроте конфликта способствует цепь непрерывно развёртывающихся на протяжении всей первой части *accelerando*. Здесь нашли отражение композиторские размышления, связанные с реализацией идеи «бесконечного ускорения». На этой проблеме Нёргор сосредоточился именно в 1980-е годы. Темповыми *accelerando* пронизаны «Eclipse» («Затмение») – заключительный монолог главного героя в новой редакции оперы «Сиддхартха» (1984), ор-

кестровое сочинение «Burn» («Ожог», 1984). В виолончельном концерте ускорение стало, по мысли композитора, «средством измерения времени», так как вся первая часть представляет собой «*accelerando* из *accelerando*» [11, s. 180]. Действительно, уже первый монолог виолончели, начинаясь в темпе $\text{♩} = 60$, вскоре достигает темпа $\text{♩} = 144$. Превышение этого значения, по Нёргору, аналогично превышению предела частоты человеческого пульса. Для того чтобы реализовать идею *непрерывного* ускорения, композитор прибегает к удвоению значения, снижая частоту пульса: например, он приравнивает половинную, звучащую в темпе $\text{♩} = 144$, к четвертной в темпе $\text{♩} = 72$, после чего процесс ускорения продолжается. Степень (частота) ускорения на протяжении первой части также постепенно возрастает, так что *accelerando* начинает фиксироваться посредством указания в каждом такте всё более высоких показателей метронома: $\text{♩} = 72, 81, 91, 102, 114, 126, 144$ (см. пример № 3). Кульминацией этого становится многократно повторяемый четырёх-тактовый цикл, метрическая организация которого основана на укорачивающихся длительностях (пример № 4). Нёргор прибегает здесь к своеобразному перцептивному «расслоению», ибо одна часть музыкантов оркестра при относительной простоте музыкального материала должна интерпретировать дирижёрские жесты как последовательность размеров $2/2, 2/2, 3/2, 3/2$, увеличивая при этом темп, а другая часть музыкантов, напротив, должна ориентироваться на более сложные показатели, выписанные в партитуре (см. пример № 4), и игнорировать ускорение, создавая «островки» темповой устойчивости.

Пример № 4

П. Нёргор. Концерт для виолончели с оркестром № 1 «Between». I часть



Часть завершается сольным высказыванием виолончели *senza misura*, в котором кратко резюмируется результат ускорения, как он предстаёт в перцептивной сфере. Ниспадающий мотив, очерчивающий верхнюю часть обертонового звукоряда (от 11-го к 6-му обертону), при каждом повторении ускоряется благодаря более мелким длительностям. Артикулируемые ноты постепенно сводятся к глissандо, то есть часть тонов отпадает или «отмирает», воспринимаемыми оказываются лишь звуки с иерархически более сильной позицией (1-й, 7-й и 11-й обертоны).

В целом, как ясно из вышеизложенного, композитор утверждает относительность темпового постоянства и темповой изменчивости. В статье, посвящённой репрезентации взглядов на процессы ускорения, реализованные в ряде собственных сочинений, Нёргор вспоминает знаменитую апорию Зенона об Ахиллесе и черепахе¹⁴. В головоломке древнегреческого философа заключён вызов нашему пониманию времени, пространства и бесконечности. Подобно тому, как парадокс упомянутой апории зиждется на противоречии между дискретностью пути и непрерывностью движения, бесконечностью мыслимого пространства и конечностью реальной действительности, композитор обнаруживает контраст «между идеально непрерывным непостоянством *accelerando* и конкретными ритмо-мелодическими формами “действительности”, которые требуют точной стабильности пульса, чтобы дать возможность проявиться тонкостям мира ритма» [11, s. 182].

Акцентируем смысловые отличия, существующие между схожими, на первый взгляд, предлогами «between» и «in between», давшими название

¹⁴ Суть апории, сформулированной в V веке до н. э., заключается в том, что при преимущество в расстоянии Ахиллес никогда не сможет догнать черепаху, так как будет вынужден бесконечно преодолевать отрезок пути, который она уже прошла.

Концерту и его первой части соответственно. «Between» обычно используется тогда, когда необходимо подчеркнуть чёткое разделение или различие объектов; «in between» применяется в тех случаях, когда необходимо описать нечто, находящееся в промежуточном положении или неопределённом состоянии. Отметим, что конфликт солиста и оркестра в первой части только намечен, но не разрешён, что и подчёркивает название «In between».

Во второй части взаимоотношения индивидуума и коллектива представлены противоположным образом: солист поначалу играет аккомпанирующую роль и словно бы прислушивается к оркестру, после чего он привлекает внимание к себе, и роли меняются, теперь функцию сопровождения выполняет оркестр. В соответствии с этой логикой композиция складывается из двух разделов, опирающихся на сходный музыкальный материал. В каждом из них поначалу разграничивается звучание духовой и струнной оркестровых групп, следующих друг за другом. Композитор использует полимелодический тип фактуры: у разных инструментов (сначала духовых, затем струнных) почти в одновременности появляются краткие индивидуализированные реплики. При этом из совместного звучания должна быть выделена общая мелодическая линия – *Klangfarbenmelodie*, в партитуре она выписана на отдельной строке (пример № 5).

Пример № 5

II. Нёргор. Концерт для виолончели с оркестром № 1 «Between».

II часть, т. 1–4, *Klangfarbenmelodie*



Показательно, что в неё постепенно вплетаются и звуки солирующей виолончели, а оркестр, в конце концов, приходит к *tutti* на аккорде *Es-dur*, выделяющемся из общего довольно мрачного хроматического контекста своим консонантным звучанием. Вероятно, именно это и служит поворотным моментом. Второй раздел начинается с того же самого материала, помещён-

ного, правда, в иные метрические и акцентные условия (пример № 6). На сей раз тема виолончели (она повторяется с небольшими изменениями) вместо *pp* звучит *f*, и Нёргор предлагает слушателю сосредоточить внимание на том, что прежде служило фоном.

Пример № 6

П. Нёргор. Концерт для виолончели с оркестром № 1 «Between».

II часть, т. 1–6, партия виолончели соло



II часть, т. 18–24, партия виолончели соло



По сути, композиционная структура при внешней традиционности (форма может быть уподоблена большому периоду повторного строения) на самом деле оригинальна, она представляет своеобразный аналог стереоскопического изображения, которое складывается в единый образ на основе двух отдельных изображений (стереопары), рассматриваемых под разным углом.

В третьей части, по замыслу Нёргора, достигается равновесие, солист и оркестр выступают как равноправные силы, признающие влияние друг друга. Проявляется это в разных аспектах. Во-первых, здесь отсутствует противоречие между материалом виолончели и оркестра. Показательно начало части. С интонационной точки зрения оно базируется на бесконечной серии¹⁵, с которой композитор работает особенным образом: серия разбита на фрагменты, которые идут не в последовательности, а перемежаются *между* собой, при

¹⁵ Бесконечная серия – прекомпозиционный ряд звуков, как бы выращиваемый из самого себя; опирается на варьированный повтор и обладает фрактальными свойствами. Нёргор обнаружил его в конце 1950-х годов. На бесконечном ряде базируется множество сочинений композитора 1960–1970-х годов. Датский мастер разработал различные приёмы работы с бесконечной серией, вытекающие из её иерархических свойств.

этом Нёргор использует одновременно несколько рядов, развёртывающихся в разных ритмических измерениях (квинтоли половинных, триоли половинных с точкой и четвертные с точкой, образующие так называемую «золотую пропорцию» 3:5:8). Композитор отмечает, что в этом отношении название Концерта дополнительно проливает свет на способ композиторской техники [12, s. 186].

Паритет солиста и оркестра проявляется и в том, что тематически импульсы, исходящие от каждого из них, поддерживаются и развиваются обоими.

Пример № 7

П. Нёргор. Концерт для виолончели с оркестром № 1 «Between».

III часть, т. 25–32

The musical score for Example 7 consists of ten staves. From top to bottom, they are: Clarinet 1 (Clar. 1), Bassoon 1 (Fag. 1), Cor Anglais 2 (Cor. 2), Trumpets 1 and 2 (Tr. 1 and 2), Trombones 1 and 2 (Trbne 1 and 2), Vibraphone (Vibr.), Steel Drums, Tomtoms, and Violoncello solo (Vcl. solo). The score is written in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff*, *f*, and *marc. e ritmico*. The Violoncello solo part includes markings like *placc.*, *f*, *ff feroce*, and *ff marc. e ritmico*.

Например, энергично-импульсивный танцевальный мотив, звучащий у труб и тромбонов в тактах 25–29, тут же подхватывается виолончелью в так-

тах 31–37 (пример 7), или возникшая после небольшой каденции лёгкая и задорная тема солиста (D-dur) перенимается затем оркестром¹⁶.

Во-вторых, равноправие сил и их взаимодействие получает отражение и в темповой сфере. В целом, финал является, по мысли Нёргора, «диалектической противоположностью» первой части Концерта. Здесь господствуют постоянные (фиксированные) темпы, но ближе к концу осуществляется процесс темпового снижения: *Vivace* переходит в *Allegro*, а многократные *Poco meno mosso* приводят к *Doppio piu Lento*. Таким образом, если напряжённость конфликта солиста и оркестра в первой части подчёркивалась непрерывными *accelerando*, то символом его ослабления и снятия в финале оказываются темповые замедления.

Новый аспект взаимоотношения индивидуума и коллектива демонстрирует кода (с раздела *Doppio piu Lento*), в которой партия виолончели нередко движется в независимом от оркестра темпе. Темповую автономию получают и отдельные оркестровые группы. Это «расхождение» ни в коем случае не влечёт за собой конфликта. Композитор использует алеаторный тип письма: полифоническое переплетение подвижных линий инструментов образует пульсирующую звучность – звуковой поток, в который органично вписывается и партия солиста. Показательно, что название части связано с предлогом «among», указывающим не на разделённость объектов, как в случае с «between», а, напротив, на их рядоположенность, включённость в контекст.

Предпринятые в ходе анализа наблюдения позволяют прийти к выводам об индивидуальной трактовке концертного жанра у Нёргора. Датский композитор разрабатывает в своём творчестве тип сольного программного инструментального концерта. Это неслучайно, так как именно программность выступает важнейшим средством индивидуализации авторского замысла. Программы нёргоровских концертов специфичны, в них сочетаются психологи-

¹⁶ Форма в целом складывается из сменяющих друг друга разнообразных тем и в этом отношении чем-то напоминает финальные рондо.

ческие и онтологические черты. Так, название рассмотренного виолончельного концерта одновременно указывает на взаимоотношения индивидуума и оркестра, выступающие отражением человеческих конфликтов, и на сугубо композиционные процессы и техники, в рамках которых композитором исследуются перцептивные проблемы. Таким образом, заглавие указывает на тип программности, свойственный, с одной стороны, классико-романтической музыке, а с другой – авангарду (прежде всего сериализму).

«Исследовательский» компонент, типичный для мышления Нёргора в целом, позволяет утверждать, что концертный жанр датский мастер воспринимает как творческую лабораторию, особенно в 1980-е годы, когда в центре его внимания оказываются вопросы интерференции, двойственности или многослойности восприятия, то есть те проблемы, в основе которых лежит принцип *воздействия объектов/субъектов друг на друга*. В этом отношении концертный жанр, базирующийся на конкуренции разных начал, как никакой другой, расположен к подобным экспериментам.

В сочинениях Нёргора сохраняются все необходимые атрибуты концертности: принципы состязательности, виртуозности, импровизационности. Отметим, что партия солиста в «Between» чрезвычайно сложна в техническом отношении. Но сложность эта касается не столько беглости пассажей, скачков и проч., сколько темброво-колористического богатства, достигаемого сочетанием разнообразных приёмов¹⁷. В то же время научно-ориентированный подход наделяет концерт концепционным типом мышления, более характерным для симфонических жанров, что, в общем, не удивительно, учитывая их роль и вес в творчестве датского автора.

¹⁷ В рассмотренном концерте звуковая палитра солиста располагается между двумя колористическими полюсами: холодновато-отстранённой, подчас «металлической» звучностью, создаваемой во многом благодаря невесомым флажолетам, микрохроматике, игре у подставки, и яркой экспрессией, достигаемой не только сочным звучанием, гибкостью фразировки, широчайшим диапазоном динамики и штрихов, но и применением различного по скорости и амплитуде вибрато.

Внимание к композиционным проблемам, их исследование ни в коей мере не лишают музыку Нёргора коммуникативности. При всей сложности композиторской техники датский мастер признаёт ценность эмоционального воздействия. В стилистическом отношении концерты 1980-х годов несут отблеск неоромантических тенденций. Об этом же свидетельствует и форма. Обращаясь к традиционным конструкциям, композитор зачастую их переосмысливает, заставляя увидеть их в новом свете (яркий пример – II часть «Between», периодическая конструкция которой трактуется в стереоскопическом ракурсе).

Инструментальный концерт представляет особый феномен в творчестве Нёргора, концентрируя важнейшие черты композиторской эстетики и стилистики. Его дальнейшее пристальное изучение с погружением в более широкий контекст сможет раскрыть перспективы развития концертного жанра в датской музыке на рубеже XX–XXI веков.

Литература

1. Максимова А. Палимпсест в концерте «Bach to the Future» Пера Нёргора // Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны: сб. науч. статей. Петрозаводск: VERSO, 2018. С. 168–175.
2. Окунева Е. Сериализм в западноевропейской музыке: теория, история, эстетика: монография. Петрозаводск: Два товарища, 2023. 490 с.
3. Окунева Е. Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14, вып. 4. С. 646–673.
4. Цареградская Т. Симон Стин-Андерсен: поэтика заглавий // Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства. К 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова: сборник научных статей по материалам международной научной конференции (24–27 сентября 2022). Петрозаводск: Версо, 2023. С. 333–356.
5. Шаравин Е. Феномен программности в жанре инструментального концерта // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. 1. С. 217–219.
6. Escal F. Contrepoints: Musique et littérature. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990. 352 p.
7. Jensen J. Per Nørgårds music. København: Amadeus, 1986. 306 p.
8. Mortensen J. Per Nørgårds tonesøer. Esbjerg: Vestjysk Musikkonservatorium, 1992.
9. The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays / ed. by Anders Beyer. London: Scholar Press, 1996. 304 p.

10. Nørgård P. Et tilbageblik – undervejs // Per Nørgård Artikler 1962–82. København: Ivan Hansen Forlag, 1982. S. 300–305.
11. Nørgård P. Hastighed og acceleration // Dansk Musik Tidsskrift. 1985–1986. Årgang 60. Nr. 4. S. 179–186.
12. Per Nørgårds kompositioner. Kronologisk værkfortegnelse 1949–2015. Udgivet af Per Nørgård & Ivan Hansen. Copenhagen: Det Kgl. Bibliotek & Ivan Hansen, 2022. 598 s.
13. Thomsen L. Unendlicher Empfang. Per Nørgård und seine Musik. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 2000. 193 p.
14. Wiener B. Per Nørgård's Tragic Vision: A Comparison of *Gilgamesh* (1972) and *Nuit des hommes* (1996) // Cambridge Opera Journal. 2023. Vol. 35. Issue 3, pp. 224–258.

References

1. Maximova A. Palimpsest v koncerte «Bach to the Future» Pera Njorgora [Palimpsest in the concert “Bach to the Future” by Per Nørgård]. *Petrozavodskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni A. K. Glazunova: shkoly, issledovanija, persony: sb. nauch. statej* [Petrozavodsk State Glazunov Conservatory: schools, research, persons: A Compilation of Scholarly Works]. Petrozavodsk: VERSO, 2018, pp. 168–175.
2. Okuneva E. *Serializm v zapadnoevropejskoj muzyke: teorija, istorija, jestetika: monografija* [Integral Serialism in Western European Music: theory, history, aesthetics: monograph]. Petrozavodsk: Dva tovarishha, 2023. 490 p.
3. Okuneva E. Simfonicheskoe tvorcestvo Pera Njorgora: traektorija razvitija zhanra [The Symphonic Work by Per Nørgård: The Trajectory of the Genre's Development]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2023. Vol. 14, no. 4, pp. 646–673.
4. Tsaregradskaya T. Simon Stin-Andersen: pojetika zaglavij [Simon Steen-Andersen: The Poetics of Titles]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v kontekste tradicij i novatorstva. K 55-letiju Petrozavodskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni A. K. Glazunova: sbornik nauchnyh statej po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (24–27 sentjabrja 2022)* [Musical Art and Science in the Context of Tradition and Innovation. To the 55th anniversary of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory: A Compilation of Scholarly Works based on the materials of the international scientific conference (September 24–27, 2022)]. Petrozavodsk: Verso, 2023, pp. 333–356.
5. Sharavin E. Programme Nature Phenomenon in Instrumental Concert Genre. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]. 2013. No. 12 (38): in 3 parts. Part. 1, pp. 217–219.
6. Escal F. *Contrepoints: Musique et littérature*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990. 352 p.
7. Jensen J. *Per Nørgårds music*. København: Amadeus, 1986. 306 p.
8. Mortensen J. *Per Nørgårds tonesøer*. Esbjerg: Vestjysk Musikkonservatorium, 1992.
9. *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by Anders Beyer. London: Scholars' Press, 1996. 304 p.
10. Nørgård P. Et tilbageblik – undervejs. *Per Nørgård Artikler 1962–82*. København: Ivan Hansen Forlag, 1982. S. 300–305.

11. Nørgård P. Hastighed og acceleration. *Dansk Musik Tidsskrift*. 1985–1986. Årgang 60. Nr. 4. S. 179–186.
12. *Per Nørgårds kompositioner. Kronologisk værkfortegnelse 1949–2015*. Udgivet af Per Nørgård & Ivan Hansen. Copenhagen: Det Kgl. Bibliotek & Ivan Hansen, 2022. 598 s.
13. Thomsen L. *Unendlicher Empfang. Per Nørgård und seine Musik*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 2000. 193 p.
14. Wiener B. Per Nørgård's Tragic Vision: A Comparison of *Gilgamesh* (1972) and *Nuit des hommes* (1996). *Cambridge Opera Journal*. 2023. Vol. 35, Issue 3, pp. 224–258.