

На правах рукописи

БОЙКОВА Василиса Петровна

**Расширенные исполнительские техники
в творчестве Зигфрида Пальма:
путь к новому виолончельному искусству**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория
(университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Насонов Роман Александрович

Официальные оппоненты: **Власова Наталья Олеговна**,
доктор искусствоведения,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
руководитель Научно-издательского
центра «Московская консерватория»

Гайкович Марина Александровна,
кандидат искусствоведения,
«Независимая газета»,
заведующая отделом культуры

Ведущая организация: Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Защита состоится 27 февраля 2014 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории.

Автореферат разослан « » января 2014 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. История послевоенного музыкального авангарда представляет несомненный интерес для современной музыкальной науки. Наиболее часто предметом внимания исследователей становится творчество композиторов — творцов Новой музыки. В рамках данной работы предпринята попытка взглянуть на историю европейской (преимущественно немецкой) музыки 50–80-х годов прошлого века в ином ракурсе, поскольку фундаментальные перемены в музыкальной культуре затронули не только композиторское творчество, но и искусство игры на музыкальных инструментах, характерную для него исполнительскую технику и практическую философию.

В результате освоения музыкантами современного репертуара значительно расширился круг игровых приемов на музыкальных инструментах, изменилось само представление исполнителя о том, что он держит в руках: где пролегает граница между игровыми и неигровыми частями инструмента, какие фактурные формы и звучания следует считать естественными для данного конкретного звучащего организма. При этом процесс *расширения* носит *системный* характер. По сути, сложились не просто новые школы игры на различных музыкальных инструментах — постепенно, на протяжении нескольких десятилетий сформировалась новая культура инструментализма. Наряду с явлением современной музыкальной композиции возник феномен *нового инструментального искусства*.

Это важнейшее событие до сих не стало предметом серьезного научного осмысления, возможно, потому, что среди академических авторов, обращающихся к истории послевоенного авангарда, лишь немногие владеют искусством исполнения Новой музыки (и этим ситуация существенно отличается, например, от исследований музыки старинной, в области которой авторы многих крупных научных работ являются одновременно квалифицированными музыкантами-практиками). Тем большее значение приобретают творчество и размышления *самых* носителей нового инструментального искусства, особенно тех лиц, которые волею судеб находились в центре истории Новой музыки. Именно там — в самой гуще событий музыкальной истории — оказались выдающийся немецкий виолончелист второй половины XX столетия Зигфрид Пальм и его прославленный инструмент — колоссаль-

ная по своим размерам, значительно выходящая за рамки стандартов виолончель работы итальянского мастера Джанбаттиста Гранчино (Милан, 1708).

По масштабу своего дарования Зигфрид Пальм — весьма значительное явление среди исполнителей послевоенной эпохи. Однако назвать его лучшим из лучших было бы несправедливо: наш великий соотечественник Мстислав Ростропович, к примеру, превосходит Пальма артистической мощью и не уступает ему по технической оснащённости. Но вследствие своих личных качеств и целого ряда обстоятельств Пальм оказался на пересечении многих «силовых линий» музыкальной истории и поэтому его творчество представляет особый интерес для музыковедов. Перечень композиторов, написавших для исполнения Пальмом важные для их творчества пьесы, включает почти всех значительных представителей послевоенного авангарда. Этот грузный бородатый немец был вдохновителем самых смелых творческих идей Я. Ксенакиса и К. Пендерецкого, влиятельным покровителем К. Штокхаузена, М. Кагеля и В. Рима, верным Дон Кихотом Б. А. Циммермана.

В силу того, что настоящая диссертация является *первым в мире исследованием творчества Пальма*, в ней произведен отбор обозначенных выше линий. В первую очередь, рассматривается вклад музыканта в развитие расширенных техник игры на виолончели, а также восприятие Пальмом Новой музыки, его воззрения на этот феномен. Тем самым предпринимается попытка соединить исследование Новой музыки на уровне *игровой инструментальной технологии* с анализом *самосознания эпохи*, которое нам помогают понять устные высказывания Пальма, собранные и изданные к настоящему моменту на родине виолончелиста. В то же время, такие немаловажные для историка Новой музыки аспекты, как вклад Пальма, весьма значительный, в развитие немецкого оперного театра, в становление современной системы музыкальной жизни в Германии, затрагиваются в данной диссертации лишь в общем плане.

Таким образом, **предметом исследования** в настоящей диссертации является творчество Зигфрида Пальма, а его **объектом** — вклад выдающегося немецкого музыканта в становление нового виолончельного искусства.

Хронологические рамки исследования охватывают историю виолончельной музыки от середины XX века до наших дней. Столь широкий охват оказался необ-

ходим потому, что новое виолончельное искусство — динамично развивающееся явление: фундаментальный сдвиг в практике исполнительского искусства, произошедший примерно шестьдесят лет назад, открыл дорогу многим новейшим феноменам виолончельного исполнительства, примеры которых приводятся в данной диссертации. Однако в силу специфики предмета исследования основное внимание уделяется истории европейского виолончельного искусства 1950–1970-х годов.

Материалом исследования послужили, прежде всего, переведенная на русский язык автором диссертации книга «Каприччио для Зигфрида Пальма» (составитель — Михаэль Шмидт) и методическое пособие «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки», изданное Зигфридом Пальмом. Для анализа технических приемов и технологических проблем нового виолончельного искусства привлекается ряд сочинений из репертуара немецкого музыканта, а также наиболее яркие образцы из партитур композиторов — современников Пальма и представителей младших поколений, вплоть до активно работающих в наши дни и обновляющих звуковой облик виолончели новаторов (Дж. Крам, Ф. Ромителли, К. Саариахо, А. Хризаниде, М. Кимура и другие).

Цель и задачи исследования

Цель исследования: создать концепцию творчества Зигфрида Пальма как части истории послевоенного музыкального авангарда и нового виолончельного искусства.

Задачи исследования:

— на материале творчества Зигфрида Пальма выявить специфику нового виолончельного искусства, систематизировать его техники и показать его развитие в исторической перспективе;

— установить соотношение традиций и новаторства в искусстве, музыкальных воззрениях и в практической музыкальной деятельности Пальма;

— предложить периодизацию жизни и творчества Пальма, определить специфику каждого из периодов;

— перевести на русский язык опубликованные автобиографические материалы и ввести их в научный оборот;

— ввести в научный оборот сборник «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки» и определить его значение для исследования нового виолончельного искусства;

— проанализировать авангардную часть репертуара Зигфрида Пальма в технологическом и эстетическом отношении.

Для достижения цели и решения задач диссертации применяется **комплексный метод исследования**, сочетающий *анализ* музыкального материала — сочинений нового виолончельного репертуара, значительная часть которых была впервые исполнена Зигфридом Пальмом, — на предмет использования расширенных исполнительских техник — с изучением *исторического контекста и эстетических проблем*, сопутствовавших рождению нового направления в виолончельном исполнительстве.

Труды, ставшие **методологической базой** данного исследования, а также работы, послужившие источниками информации, разделяются на несколько групп.

К первой из них относятся исследования *по истории и теории исполнительского искусства*. Поскольку теории нового виолончельного искусства в готовом виде не существует, в диссертации учтен весь круг доступных работ, посвященных расширенным исполнительским техникам. Значительная их часть посвящена современному исполнительству на деревянных духовых инструментах (Б. Бартолоцци, Р. Дик, П. Вил, К.-Ш. Манкопф и др.). Вместе с тем, в ряде трудов практического характера проблематика расширенных исполнительских техник представлена в отношении инструментов струнно-смычковой группы, в том числе и виолончели (Б. Турецки, Г. Кнокс, Э. Зандор, К. Босанке и др.).

В целом, в литературе по расширенным исполнительским техникам можно выделить две основные тенденции. Подавляющее большинство исследований представляют собой результат *эмпирической* работы с накопленным материалом. При этом в основе систематизации часто лежит не технология инструментальной игры как таковая, а разнообразные способы нотации игровых приемов, изобретаемые композиторами неупорядоченно, исходя из собственных целей и представлений. Путеводители по инструментальным техникам таким образом во многих слу-

чаях являются еще и гидами по графической нотации — что, как правило, удобно с точки зрения практического освоения современного репертуара.

Иного рода подход встречается в немногих научных трудах, в число которых входит одно из самых блестящих *теоретических* исследований проблем, непосредственно относящихся к новому виолончельному искусству, — диссертация английской исследовательницы Э. Феллоуфилд «Виолончельная карта: учебник для исполнителей и композиторов», в которой на основе изучения всех объективных акустических возможностей инструмента определяется звуковой потенциал каждого из исполнительских приемов, а также ограничения, которые ставит перед музыкантами существующая конструкция виолончели.

В отечественной науке выделяется серия просветительских публикаций Н. Ю. Хруста в журнале «Музыкальная жизнь», ценная также и в теоретическом отношении. Большое практическое значение имеют публикации НИЦ «Московская консерватория»: «Новые приемы игры на кларнете» и «Новые приемы игры на флейте», подготовленные О. И. Танцовым. Первым специальным диссертационным исследованием расширенных исполнительских техник на русском языке стала работа М. А. Беговатовой «Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента».

В связи с выдвигаемой в диссертации идеей преемственности нового виолончельного искусства некоторым сторонам позднеромантической исполнительской традиции в данной работе используются положения, представленные в многочисленных классических публикациях по методике игры на виолончели. В этой области на русском языке имеется ряд фундаментальных трудов, как переводных, так и обобщающих достижения национальной исполнительской школы (Ф. А. Штейнгаузен, А. Борисяк и др.). Учен опыт новейших отечественных исследований виолончельной музыки и виолончельного искусства XX столетия (А. Н. Селезнев, А. Н. Павловский).

Ко второй группе относятся труды *по теории и эстетике Новой музыки*. Здесь опора осуществляется на богатую традицию отечественных исследований. В частности, для выработки концепции диссертации важное значение имели идеи Ю. Н. Холопова, Т. В. Чередниченко, К. В. Зенкина, С. И. Савенко, М. А. Сапонова и других ученых.

Наконец, к третьей группе относятся работы, посвященные отдельным композиторам, сотрудничавшим с Пальмом, и отдельным произведениям, которые были предназначены для немецкого виолончелиста; необходимость опереться на эти публикации вызвана прежде всего тем, что проблематика данной работы в той или иной мере получила отражение на их страницах. В частности, это исследования Л. М. Кокоревой и А. В. Ивашкина, посвященные К. Пендерецкому, диссертации Н. В. Донцевой о творчестве Б. А. Циммермана и М. Э. Дубова о композиторском методе Я. Ксенакиса, статья А. С. Соколова о виолончельной пьесе Ксенакиса *Nomos Alpha*, статьи В. О. Петрова о творчестве М. Кагеля и о феномене инструментального театра, статья В. Н. Юнусовой об азиатском музыкальном авангарде, а также ряд других трудов.

Научная новизна диссертации состоит в создании *первого монографического исследования виолончельного искусства Зигфрида Пальма*, в котором раскрываются технологическая и эстетическая стороны творчества этого музыканта:

— впервые в научной литературе предлагается концепция нового виолончельного искусства, положения которой могут быть применены к исполнительству на любом классическом музыкальном инструменте в эпоху послевоенного авангарда и в поставангардный период;

— впервые последовательно и доказательно прослеживается связь между традициями виолончельного исполнительства в романтическую эпоху и в эпоху послевоенного авангарда — как в технологическом, так и в эстетическом аспектах;

— впервые выдвигается концепция творческого пути Зигфрида Пальма: предлагается его периодизация, определяются основное содержание каждого из периодов и вклад музыканта в каждую из сфер его многогранной деятельности на поприще музыкального искусства (исполнительство, педагогика, развитие музыкального театра, административная деятельность);

— воспоминания и размышления Зигфрида Пальма, впервые переведенные на русский язык, комментируются с точки зрения достоверности изложенных в них фактов и анализируются как источник музыкальных воззрений их автора (что также происходит впервые в научной литературе);

— в научный оборот введен сборник «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки», составленный и снабженный методическими указаниями Зигфрида Пальма; доказано значение этого пособия как энциклопедии виолончельных техник, в которой полно и объективно отражаются основные новаторские тенденции в виолончельном исполнительстве авангардного периода;

— благодаря впервые осуществленному анализу авангардной части репертуара Зигфрида Пальма показано, что расширение возможностей виолончельного искусства в послевоенный период способствует возникновению *множественности художественных подходов* к этому классическому инструменту — от подчеркнуто традиционных до включающих виолончель в контекст абсолютно несхожих между собой явлений глобализирующейся музыкальной культуры (восточная музыка с ее древней философией звука, джаз, рок и эстрада, электронная музыка и так далее).

Положения, выносимые на защиту:

— творчество Зигфрида Пальма является важнейшим истоком *нового виолончельного искусства* — феномена, имеющего два измерения: как *особое направление* в исполнительстве наших дней, ориентированное на репертуар, созданный композиторами-новаторами за последние шестьдесят лет, и как *новая философия исполнительства*, состоящая в восприятии инструмента как источника неиспользованных игровых приемов и нереализованных сонорных возможностей;

— выдающимися достижениями в области исполнения Новой музыки Зигфрид Пальм обязан безупречно освоенной *позднеромантической исполнительской технике*, круг возможностей которой он последовательно *расширял* в первые, наиболее плодотворные десятилетия своей сольной карьеры (середина 1950-х — середина 1970-х годов);

— по своему артистическому самосознанию Зигфрид Пальм является носителем оригинальной, не получившей законченного выражения в эстетических манифестах его эпохи концепции Новой музыки, имеющей ярко выраженный *коммуникативный акцент*: целью любого новаторского произведения является преодоление академической рутины, освежение и раскрепощение слушательского воспри-

ятия (даже шокирующе новаторское произведение в идеале должно покорить публику уже при первом исполнении);

— в восприятии Пальмом современных ему авангардных сочинений прослеживается связь с эстетикой романтической виртуозной музыки: исполнитель поражает слушателей «победой» над, казалось бы, непреодолимыми техническими сложностями, преодолеваемыми у публики на глазах (важен визуальный элемент), а инструмент — непредсказуемостью своего звучания.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использовать его материалы в курсах *истории исполнительского искусства* и *истории зарубежной музыки*, а также возможностью разработки на основе представленной в диссертации систематики расширенных виолончельных техник *практического курса современного исполнительства* для студентов-виолончелистов средних специальных учебных заведений и музыкальных вузов. Знакомство с положениями работы будет полезно композиторам, осваивающим возможности современной музыки, о чем свидетельствует опыт личного сотрудничества автора диссертации как исполнителя на виолончели с молодыми российскими авторами.

Апробация работы. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 18 июня 2013 года. Основные положения диссертации освещены в публикациях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы, включающего 185 пунктов и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность и научная новизна темы, сформулированы цели, задачи и методология исследования, дан обзор источников и научной литературы по теме диссертации. В связи с развитием виолончельного искусства XX–XXI веков рассматривается происхождение термина «расширенные виолончельные техники» (*extended techniques*), вводится представление о *статической* и *динамической* моделях восприятия инструмента, обосновывается понятие «нового виолончельного искусства» и необходимость его для данного исследования.

В **Первой** главе диссертации «**Зигфрид Пальм — персонаж и историк Новой музыки**» на основе устных высказываний выдающегося виолончелиста рассматриваются его жизненный и творческий путь, отношение к виолончельному искусству, вклад в пропаганду Новой музыки, эстетические взгляды и художественные предпочтения. Рассмотрение этих вопросов предваряется изложением основных фактов и дат в разделе «**Curriculum vitae**».

В работе предлагается периодизация творчества Зигфрида Пальма:

- Ранний период: время ученичества, примерно до 1954 года, когда он в последний раз посещает мастер-классы Э. Майнарди.
- Центральный период: Пальм — признанный лидер виолончельного исполнительства в области Новой музыки; время многочисленных посвящений Пальму сочинений, определивших развитие виолончельного искусства вплоть до наших дней.
- Переходный период, примерно 1970–1976 годы: с момента конфликта Пальма с Лахенманом до вступления на пост интенданта Немецкой оперы в Западном Берлине; в этот период Пальм сталкивается с такими тенденциями в инструментальной музыке, которые не может полностью внутренне принять; кроме того, вырастает новое поколение виолончелистов, способных исполнять современный репертуар с не меньшей свободой, чем Зигфрид Пальм.
- Поздний период, с 1976 до примерно 2000 года: время, в которое Пальм совмещает исполнительство с активной административной деятельностью, пробует себя как артист театра и кино и т. д., сохраняя за собой репутацию классика и «авангардиста» виолончельного исполнительства одновременно.

В следующем разделе главы «**Зигфрид Пальм — ученик и учитель**» показывается, что достижения виолончелиста в области Новой музыки базировались на долгих годах овладения позднеромантической виолончельной школой. И для своих учеников Пальм считал первоочередным делом изучение классико-романтического репертуара. Исполнению же Новой музыки он обучал исключительно по просьбам отдельных учеников, обнаруживших к ней склонность.

Зигфрид Пальм — интерпретатор и пропагандист Новой музыки. Вклад Пальма в популяризацию Новой музыки трудно переоценить. Период с середины 1950-х до середины 1970-х годов стал его «звездным часом». Он первым адаптировался к сложностям Новой музыки — и не только чисто техническим, но и связанным, например, с особенностями нотации — и прекрасно освоился с ролью ее главного пропагандиста. Какие бы проблемы ни ставил перед ним нотный текст и как бы ни были сжаты сроки на разучивание произведения, Пальм, опираясь на свой уникальный технический аппарат, был способен быстро освоить его и преподнести на концерте.

Воспоминания Пальма говорят нам о том, что и он сам, и его публика воспринимали многие авангардные произведения как виртуозную музыкальную литературу. Расширение виолончельной техники помогало аудитории авангардной музыки: ее «антивиолончельные» звучания хорошо вписывались в обычную коммуникативную стратегию виртуозности — направленную на то, чтобы поразить публику незнакомыми и невообразимыми эффектами.

Лучшее же свидетельство авторитета Пальма в момент рождения Новой музыки и новых виолончельных техник — бесчисленные пьесы, сочиненные специально для него композиторами в 1950–1970-е годы; одних только виолончельных концертов насчитывается среди них более двух десятков — и все подобные произведения отмечены использованием авангардных технических приемов.

Зигфрид Пальм — музыкальный деятель. Административная карьера Зигфрида Пальма достойна не меньшего интереса, чем его путь артиста. Директор ВМШ Кёльна, интендант Немецкой оперы в Берлине, председатель Международного общества Новой музыки. Анализ деятельности Пальма показывает, что в качестве одного из организаторов музыкальной жизни Германии он исходил из того же понимания Новой музыки, что и в своих артистических выступлениях, направлял все свои усилия на то, чтобы сделать ее привлекательной для публики.

Зигфрид Пальм — рассказчик. Все доступные нам беседы с выдающимся виолончелистом характеризуют его как мастера устного высказывания, разговорчивого человека, обладателя замечательного чувства юмора. Их «легкий жанр» отражает прирожденный оптимизм и жизнелюбие виолончелиста, а также его стремление быть посредником между Новой музыкой и широкой публикой. Но обраща-

ясь к «непосвященным» (и позволяя себе не слишком заботиться о точности излагаемых фактов), Пальм дает богатую пищу для размышлений профессиональным историкам и эстетикам музыкального искусства.

Эстетические взгляды Зигфрида Пальма. Выдающийся виолончелист был сыном своего времени и разделял некоторые модернистские взгляды на искусство. Так, он считал, что из музыки прошлого исполняться должны лишь величайшие шедевры. В его представлении судьба произведения в некотором роде аналогична судьбе музыканта-исполнителя: в музыке выживает сильнейший, а те, кто не выдержал конкуренции, не достойны ни сочувствия, ни внимания. Произведения он уподобляет живым организмам, которые пробивают себе дорогу в жизнь, иногда сразу, иногда преодолевая препятствия: у каждого произведения своя судьба, а наиболее достойные потом уже развиваются сами, надолго прославляя своего творца.

Нет смысла доставать из архивов творения прошлых столетий: «Существует достаточно современной музыки, которую и следует исполнять». Но чтобы талантливые, жизнеспособные произведения сами завоевали себе право на существование, им надо дать шанс — то есть сыграть их хотя бы один раз. Долг исполнителя, по Пальму, — непременно дать произведениям возможность сразу увидеть свет, какими бы они ни были, — вне зависимости от отношения исполнителей к их эстетике и к их авторам, и даже в том случае, когда исполнение обречено на неуспех у слушателей.

У продукта композиторского творчества есть некая «объективная» ценность, не зависящая от восприятия слушателей и от культурно-исторических обстоятельств. Исполнитель, вынося сочинение на сцену, выступает как бы в роли эксперта: он помогает установить ценность произведения, определяет его последующую судьбу. Одним из существенных факторов художественного эксперимента является публика: она может либо сразу признать «новую музыку», либо сделать это спустя некоторый временной промежуток, либо отвергнуть плод неудавшегося эксперимента навсегда. Настоящий исполнитель всегда умнее и опытнее публики, он знает ее реакцию, может ее прогнозировать и воздействовать на нее; ему известны способы преподнести произведение так, чтобы оно непосредственно дошло до адресата в своем лучшем виде. Успех новой музыки у публики — его главная

цель. А зависит этот успех не только от тонкостей интерпретации, но и от того, насколько исполнитель способен выстроить концерт в расчете на данную аудиторию.

Жизнеспособность произведения, согласно Пальму, описывается в категориях «юмора» (*Humor*) и «скучной музыки» (*langweilige Musik*). «Юмор» в данном случае — понятие, связанное не со смехом и весельем, а скорее с искрометностью идеи и с живостью, артистичностью ее воплощения. О специфике эстетической позиции музыканта особенно красноречиво свидетельствует круг явлений и авторов, *несимпатичных* Пальму.

Так, обращает на себя внимание сложное отношение Пальма к вагнерианскому направлению в позднем романтизме. Музыкае самогó великого композитора он отдает должное, особенно восхищаясь чувственностью «Тристана и Изольды»; однако по всему заметно, что оперы Верди ему гораздо ближе и интереснее. Но уже «Просветленная ночь» Шёнберга — это «плохой “Тристан”»; достается и исполнителям, у которых знаменитое вступление к «Тристану» звучит «с тупой серьезностью». На фоне похвал многим композиторам, представляющим Новую музыку, явным диссонансом выделяется невысокая оценка творчества П. Булеза. Среди уважительных (хотя и не восхищенных) высказываний о К. Штокхаузене Пальм находит место для острой шутки над тем, как великий композитор «прозрел единственную истинную религию» и решил, что все дармштадтцы должны в нее обратиться. Да и о Дж. Кейдже виолончелист отзывается предельно кратко, преклоняясь перед «феноменом» этого человека (но, что характерно, не перед его музыкой или философскими идеями). С откровенной неприязнью Пальм говорит лишь о Л. Ноно, причем содержательное объяснение эстетических расхождений подменяется констатацией политических разногласий. Описание конфликта с Х. Лахенманом как нельзя лучше характеризует Пальма: и как личность, и как рассказчика:

С Лахенманом у меня вышел спор. Он сказал мне: «По тебе должно быть видно, будто ты совершенно не хочешь всё это выполнять, что ты совсем не рад». Я ответил: «Тогда я насквозь фальшив. Мне игра на виолончели доставляет невероятное удовольствие». — «Нет. Так не пойдет. Ты должен страдать». — «Но я не могу страдать под музыку». — Таков был разговор. И тогда это сделал Вернер Таубе, который всегда выглядел так, будто страдает. С тех пор, вне зависимости от политических позиций, которые я не разделял, больше я с Лахенма-

ном не разговаривал. С ним я не сошелся. Слишком я позитивен и жизнерадостен, чтобы страдать: сидя за виолончелью я всегда улыбаюсь.

Сам виолончелист не пытался систематизировать свои музыкальные симпатии и антипатии; однако тенденция у него всё же прослеживается: Пальм отрицательно относится к таким направлениям в искусстве, в которых религиозные, философские, идеологические или же технологические аспекты начинают подавлять элемент эстетической игры — тот самый «юмор», благодаря которому музыкальное искусство и является столь увлекательным и притягательным. Подобный взгляд на сущность искусства не является достоянием одного лишь Пальма: в той или иной степени он присущ многим концертирующим музыкантам.

Глава 2. «Расширенные» техники игры на виолончели в XX веке: опыт систематизации. В данной главе систематизируются и последовательно излагаются современные игровые приемы, являющиеся расширением *техник правой и левой руки*, а также *pizzicato*. Описаны также те новаторские подходы к использованию инструмента, которые не имеют непосредственных предшественников в традиционном виолончельном искусстве. Одна из особенностей изложения состоит в стремлении показать, к чему привели новации времен Зигфрида Пальма. Вследствие этого значительное количество нотных примеров почерпнуто из сочинений композиторов наших дней.

Чтобы не упустить из вида плодотворные идеи и наработки в области изучения расширенных исполнительских техник (принадлежащие преимущественно западным авторам), в начале главы помещен специальный экскурс в историю публикаций, систематизирующих новые игровые приемы. Структура дальнейшего изложения отражает принятый в диссертации концептуальный подход к систематизации расширенных техник для виолончели (применимый, в общем и целом, также и для других струнно-смычковых инструментов).

Новейшие приемы в современной интернациональной профессиональной среде именуется в большинстве случаев по-английски (в то время как классическая исполнительская терминология сложилась, как известно, преимущественно на итальянском языке). В данной работе поспешность в переводе на русский язык подобных терминов избегается: вполне возможно, что некоторые из них так и закрепятся.

пятся у нас в оригинальном виде (подобно тому, как закрепились ранее выражения вроде *staccato*). Смысл данных терминов разъясняется по мере изложения, некоторые из них русифицируются.

Расширенные техники левой руки. Многие из попадающих под эту рубрику приемов в своем обычном виде сложились давно; история их насчитывает столетия. Однако современные композиторы ставят перед виолончелистом такие задачи, которые требуют выработки новых технологических подходов. Весьма усложняется и проблема чистого интонирования — прежде всего, вследствие использования микрохроматики.

1.1. Флажолетная техника. Чтобы исполнять новаторские виды флажолетных звуков, необходимо иметь ясное представление о традиционной флажолетной технике. Поэтому изложение в данном случае направлено от хорошо известного и даже элементарного к тому новому, что возникло на его основе.

Натуральные флажолеты. Разъясняются акустическая природа натуральных флажолетов и особенности их исполнения, а также вопросы нотации.

Искусственные флажолеты. Объясняется отличие искусственных флажолетов от натуральных, показываются различные виды искусственных флажолетов, комментируются технические трудности их исполнения на виолончели.

Флажолетные трели. Флажолеты сами по себе, флажолетные тремоло и трели создают разнообразные акустические эффекты, которые широко применяются композиторами, в частности в технике спектрализма; также употребительны различные виды флажолетной техники в сочетании с тембральными приемами *overpressure* (пережима) и *sul ponticello*.

Существует множество вариантов трелей с использованием флажолетов: между открытой струной и флажолетом, двумя соседними на грифе флажолетами; трель между прижатым и полуприжатым пальцами в случае искусственного флажолета, между прижатой и полуприжатой высотой в точке узла колебания струны и многие другие.

Среди множества существующих видов **флажолетных глиссандо** в данном разделе описывается, в частности, «эффект чайки» (*seagull effect*). Самый знаменитый его пример — в виолончельной партии сочинения Дж. Крама для трех испол-

нителей в масках «Голос кита» (*Vox Balaenae*, 1971; в первой вариации *Archeozoic*). Извлекается искусственный флажолет в верхней позиции на струне *ля*: под прижатым пальцем — *ля*, под полуприжатым — *ля* октавой выше. Глиссандо производится сверху вниз с неизменным расстоянием между пальцами, при этом интервал между фундаментальным тоном и тоном точки касания по мере движения левой руки к нижним позициям уменьшается: флажолет *ля*, который в начале глиссандирования был взят как октавный, становится затем квинтовым, квартовым и т. д., оставаясь на той же высоте; таким образом, глиссандо осуществляется как бы между повторениями одного и того же звука.

Флажолеты в технике пиццикато. Флажолеты нечасто исполняются *pizzicato*; натуральные при этом ярче и отчетливее, чем искусственные, но все равно общий уровень динамики невысок. Практические указания к исполнению сопровождаются примерами из музыки Ф. Ромителли, К. Саариахо, М. Балтера и Дж. Крама.

1.2. Мультифоники (или мультифлажолеты). Одна из перспективных областей дальнейшего расширения виолончельной техники. В разделе дано акустическое обоснование данного эффекта и объяснены особенности его исполнения.

1.3. Четвертитоны. Один из самых частых (но далеко не единственный) случаев микрохроматики в современном виолончельном репертуаре. Отстраивать четвертитоны нужно по традиционной методике: относительно открытых струн и соседних тонов. Начинать лучше с построения четвертитонового шага и только потом переходить к соотношениям между самими четвертитонами. Приводятся примеры из сочинений В. Лютославского, Дж. Крама и М. Финнисси.

1.4. Вибрато. В современном репертуаре градации в рамках нормального звучания (по линии *non vibrato* — *poco vibrato* — *molto vibrato*) могут меняться на протяжении пьесы, фрагмента, пассажа или даже одной ноты. Также современными композиторами используется экстремальное *hypervibrato* — это указание может относиться или к очень широкому по амплитуде (полтона, тон) вибрато, или к очень быстрому. В первом случае звучание напоминает гитарный *wah-wah* эффект Дж. Хендрикса, во втором — «блеяние».

2. Расширенные техники правой руки. Приемы, описываемые далее, регулируются тремя факторами: скоростью ведения и давлением смычка, а также его кон-

тактной точкой. Благодаря их взаимодействию происходят все изменения в динамике и окраске тона — как при традиционном звукоизвлечении, так и в современной колористике. Последняя вводит в употребление тембровые краски, лежащие за пределами «обычного» звучания; достигается это посредством экспериментов с соотношением перечисленных трех факторов. Пережим (*distortion*, звучат одни призвуки почти без основного тона), *sul ponticello* (выявляются высокие частоты спектра тона) и *sul tasto* (высокие частоты уходят из спектра тона), эффекты *flautando* (высокая скорость ведения и слабый нажим) существенно расширяют звуковую палитру струнно-смычкового инструмента.

2.1. Sul tasto, sul ponticello. Экстремальные варианты *sul tasto* и *sul ponticello* применяются композиторами с целью добиться особых звуковых эффектов.

При использовании *molto sul ponticello* все волосы смычка либо их часть находятся на подставке, благодаря чему получается шумный свистящий звук при почти полном отсутствии основного тона. Обозначения для этой техники, как правило, авторские. Иногда композиторы специально требуют полного отсутствия основного тона в звучании, то есть только «древесного» звука подставки. Контролировать плавное, без соскальзывания с подставки, ведение смычка достаточно сложно, здесь необходима практика. Чтобы достичь контролируемого, ровного ведения смычка, следует выбрать угол, равный 45°; в этом случае также будет удобно нивелировать призвуки от струн.

Экстремальное *sul tasto* в зависимости от скорости ведения и давления смычка может образовывать различные тембры. Обычно такой прием используется, когда необходимо слабое несфокусированное звучание, хриплое и «дряблое». Чтобы сохранить согласованность тона, нажим должен быть очень легким. При исполнении *molto sul tasto* следует обратить внимание на ведение смычка: оно должно быть аккуратным (поскольку соседние струны расположены очень близко) и ровным (не сбиваться из-за колебаний струны), для чего надо правильно подобрать соотношение скорости ведения с нажимом.

2.2. Техники пережима (*overpressure*) подразумевает следующее соотношение параметров ведения смычка: *повышенное давление при скорости ведения ниже обычной*. В разделе также рассматривается происхождение и природа сопутствующей

щего технике пережима эффекта — **андертонов**; этот прием разрабатывается скрипачкой и композитором М. Кимурой.

«Кликающие» звуки (**Nageln**) — побочный шумовой элемент, образованный нерегулярным колебанием струны под смычком при повышенном давлении.

2.3. Звуки «воздушного шума» (*airflow*) — разновидность приема звукоизвлечения без определенной высотности. Поверхностное ведение смычка по струне, сопровождаемое свистом, возможно по приглушенным левой рукой струнам.

2.4. «Круговой» смычок. Круговой смычок (*circle bow*) подразумевает достаточно широкий спектр приемов, существенно отличающихся по звучанию благодаря тому или иному сочетанию параметров — таких, как траектория движения смычка, скорость и амплитуда изменения игровой точки.

2.5 Использование двух смычков. Достаточно редко применяемая техника, позволяющая достичь «невозможных» сочетаний струн; при этом страдают динамическая наполненность и ее градации. Автор идеи и сторонница тотального применения двух смычков — выдающаяся виолончелистка и композитор Ф. М. Ютти.

2.6. Пиццикато. Техника исполнения *pizzicato* в XX веке развилась во многом благодаря заимствованию приемов игры у других инструментов, для которых она является основой звукоизвлечения: гитары, джазового контрабаса. В разделе рассматривается исполнение таких приемов, как *nut-pizzicato*, *pizzicato at the nut*, *buzz-pizzicato*, *snap-pizzicato*, *effleure pizzicato*, *muta pizzicato*, а также случаи исполнения приема в сочетании с тембровыми указаниями (*sul tasto*, *sul ponticello*). Отмечается, что в некоторых современных разновидностях *pizzicato* основной эффект — тембровый; высота же звука бывает неопределима. Художественные примеры использования неклассических пиццикатных техник приводятся из музыки Я. Ксенакиса, Д. Лигети, Э. Брауна, Р. Бэнкса.

2.7. «Гитарные» приемы. Эффекты, попадающие в эту группу, объединяет не только гитарное происхождение, но и неизбежные стилистические ассоциации: они восходят к джазу, рок-музыке, танго и другим разновидностям неакадемического музицирования. С игровой же точки зрения они весьма разнообразны и возникают в результате звукоизвлечения как смычком виолончели, так и щипком (*slap-pizzicato*, приемы глушения *hammer-on* — *pull-off* и др.). В числе прочих в разделе

характеризуются штрихи, копирующие звучание джазовой (*Chop on cello* и *Bossa-stroke*) и электрогитары.

3. Cello Totale. Все неигровые в традиционном понимании части инструмента, к которым относятся *корпус, подставка, подгрифок, гриф, колки, шпиль*, а также отрезки струн за подставкой и за порожком, широко используются в современной музыке для достижения сонорных эффектов — посредством **ведения смычка, удара** или, там, где имеются отрезки натянутых струн, *pizzicato* (последний случай относится в данной систематике к пиццикатным техникам). В разделе очерчен диапазон акустических возможностей каждой из неигровых частей, после чего с привлечением примеров из художественной практики описываются конкретные сонорные эффекты при игре *arco* и при использовании удара.

4. Приготовленная виолончель. Приготовление инструмента и игра на приготовленном инструменте не относятся к расширенным исполнительским техникам в строгом смысле, поскольку не являются собственно игровыми приемами. Однако поскольку использование приготовленной виолончели помогает разнообразить эффект от описанных выше игровых приемов, в данном разделе кратко характеризуется арсенал заглушек, имеющийся в распоряжении современного виолончелиста. Используемые «заглушки» по производимому эффекту можно в широком смысле подразделить на собственно «заглушающие» — которые ослабляют колебания, выключая часть частотного спектра и уменьшая громкость, и создающие перкуссионный эффект.

В завершение главы формулируются положения *по истории и теории нового виолончельного искусства*. Приведем некоторые из них:

Новые приемы игры давно перестали быть разрозненными экспериментами с возможностями виолончели и к настоящему времени образовали стройную систему.

Многие фундаментальные принципы новой методики — по сути, те же самые, что лежат в основании классической школы; однако диапазон приемов и звуковых эффектов, выводимых из них, гораздо более широк. Многие из этих приемов требуют специальной отработки на методическом материале, который в значительной степени еще только предстоит создать.

Изобретение новых приемов и эффектов виолончельной игры следует воспринимать не как искажение «истинного» звучания инструмента, а как открытие новых художественных миров и «музыкальных языков», обладающих собственной красотой и, нередко, утонченностью.

Некоторые новации «расширенных» техник, преодолевая границы академической традиции, пересекаются с иными направлениями в музыкальном искусстве: джазом, восточной импровизацией, отчасти старинной музыкой. Пересечения и взаимное обогащение возникают и между отдельными классическими инструментами: например, виолончелью и контрабасом, виолончелью и гитарой, виолончелью и арфой.

Третья глава. «Вклад Зигфрида Пальма в развитие расширенных виолончельных техник. Сборник “Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello”». В данной главе на основе представлений о расширенных виолончельных техниках, изложенных в предыдущем разделе диссертации, анализируется методическое пособие «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки». Издание представляет собой проекцию всего, что виолончель как авангардный инструмент получила в свой арсенал из рук Зигфрида Пальма: начиная от нового музыкального языка, новых приемов звукоизвлечения и, соответственно, новой выразительности — и вплоть до отражения этого языка в новой графической системе репрезентации звуков, в том числе индивидуальной и частичной нотации. Все эти моменты отчетливо прослеживаются в этюдах, которые создавались композиторами как уменьшенные копии собственных более масштабных произведений в соответствии с задачей, которую поставил перед ними Пальм: «Пишите всё, без чего вы не можете обойтись, когда дело касается виолончели». В пояснительной части сборника Пальм приводит методические рекомендации относительно этих аспектов, каждый из которых отражает процессы, происходящие в Новой музыке и порождающие новую исполнительскую технику.

Этюды из сборника, составленного Зигфридом Пальмом, различны по степени сложности и музыкальному языку (некоторые из них не представляют для виолончелиста серьезной технологической проблемы, как *Vier kürze Studien* Б. А. Циммермана, но все композиции обладают высокой художественной ценно-

стью). В хрестоматии есть пьесы, трудность исполнения которых обусловлена использованием специфических авторских приемов (таких, как особые виды *glissando* и составные мелодические линии — *multiple melodic lines* — в пьесе Исана Юна). В некоторых же случаях сложность порождается самой структурой музыкального языка, «индивидуальным проектом» сочинения. Например, в *SiegfriedP* Кагеля в процессе импровизации на неизменяемый ряд высот изыскиваются новые, все более сложные для исполнения на виолончели, варианты его изложения; таким образом выявляются возможности как инструмента, так и самого исполнителя в рамках установленных композитором «правил» игры.

Если задаться целью систематично перечислить аспекты расширенной виолончельной техники, вошедшие в обиход благодаря «Этюдам» Пальма, иными словами, отметить, что есть в нем такого, чего не было в классико-романтическом репертуаре, — это удобно сделать исходя из традиционного подразделения приемов виолончельной игры на технику левой (область звуковысотности) и правой (область звукоизвлечения) рук.

Первая категория включает в себя все виды *флажолетов* (натуральные, искусственные, квартовые, терцовые) и *четвертитоны*. Отметим, что *флажолетная техника* представлена в композициях сборника довольно скромно: флажолеты присутствуют как таковые, без применения каких-либо дополнительных эффектов — трелей, *bisbigliando*, флажолетных глissандо (для искусственных или натуральных флажолетов); эта техника в последние десятилетия ушла далеко вперед, оставив новации времен расцвета творческой карьеры Зигфрида Пальма позади. *Четвертитоны* в хрестоматии применяются исключительно в мелодических построениях — как это характерно скорее для ранней стадии их использования, фиксируя степень освоенности данной техники на момент создания «Этюд»». Здесь мы должны констатировать досадную ситуацию: за прошедшие десятилетия техника четвертитонов прошла значительный путь развития, а новый инструктивный материал по ней до сих пор не появился.

Что касается второй категории — техники правой руки, то в сборнике Пальма наиболее часто фигурируют приемы изменения тембра, связанные со смещением игровой точки: *sul tasto* — *ordinario* — *sul ponticello*; они подробно и последовательно прорабатываются. Эти приемы используются, в том числе, как

взаимопереходящие; достигаемые с их помощью эффекты либо подчеркивают определенную интонацию, либо колористически оттеняют более или менее протяженное построение. Крайние случаи — техники пережима (*overpressure*) и недожима (*underpressure*), при которых практически отсутствует высота тона, — в хрестоматии, разумеется, еще не могли быть предусмотрены, что не умаляет, однако, ее значимости для виолончелиста и в наши дни.

Таким образом, в сборнике Зигфрида Пальма разрабатывается базовый уровень виолончельной идиоматики, характерной для Новой музыки, — приемы, освоение которых помогает с уверенностью пуститься в большое плавание и совершить множество открытий. Изучая «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки», исполнитель приобретает опыт, который поможет ему впоследствии ориентироваться в лабиринтах современного виолончельного языка.

В Четвертой главе диссертации **«Расширенные исполнительские техники в сочинениях из репертуара Зигфрида Пальма»** производится обзор музыки XX века, исполнявшейся виолончелистом; дается характеристика отдельных произведений с точки зрения использования новых игровых приемов. Тем самым устанавливается роль отдельных композиторов, представляющих различные течения внутри Новой музыки, в формировании нового виолончельного искусства, а также делаются выводы о том, насколько далеко зашло развитие отдельных виолончельных техник в творчестве Зигфрида Пальма.

Появление таких произведений, как Третий и Четвертый квартеты Б. Бартока (1927, 1928), ознаменовало начало новой эпохи европейского инструментализма, в которой эффект неожиданного, «неузнаваемого» звучания классических европейских инструментов (в том числе струнно-смычковых) стал широко использоваться в выразительных целях. «Второй» авангард заимствовал эту идею у «первого» и развил на ее основе особое направление в виолончельном исполнительстве.

В разделе **«Новая музыка для струнно-смычковых инструментов: мастерство и гениальность»** рассматривается инструментальное письмо двух композиторов, внесших значительный вклад в развитие виолончельной идиоматики. Сочинения Гюнтера Беккера (Струнный квартет № 1, *Aphierosis*) — удобный материал для изучения основных расширенных техник в послевоенной музыке. Как пра-

вило, те или иные их виды используются последовательно, в соответствующих им разделах композиции; Беккер избегает сложных сочетаний различных приемов, предпочитая сопоставлять «готовые» и тщательно отобранные средства из накопленного им арсенала, прежде всего:

— тремоло с глиссандирующим по изломанной линии тоном в определенном тембре (*sul tasto, sul ponticello*);

— игра за подставкой *col legno batutto/tratto* и *pizzicato* в качестве контраста ему;

— использование флажолетов для специфического звучания очень высоких свистящих тонов.

В отличие от Беккера, Ксенакис использует широчайший спектр новаторских техник в сложных, индивидуально изобретаемых сочетаниях; при этом его целью является создание впечатляющих звуковых образов-мифов (*Nomos Alpha, Kottos, Charisma*, сочинения для больших струнных ансамблей). В звучании струнно-смычковых инструментов у Ксенакиса часто присутствует «грубый» шумовой компонент (возникающий, в частности, благодаря использованию пережима и других экстремальных вариантов тембровых техник), что отражает стремление греческого композитора достичь в своей музыке эффекта «первозданности».

В разделе «**Два концерта — два портрета?**» сопоставляются два важнейших сочинения второй половины XX века в жанре виолончельного концерта: концерт Д. Лигети (1966) был написан для Зигфрида Пальма и многократно им исполнен; свое не менее прославленное произведение (1970) В. Лютославский адресовал М. Л. Ростроповичу. Каждое из рассматриваемых сочинений по-своему воплотило трагический опыт XX века; в ряде же отношений их можно рассматривать как антиподы. Концерт Д. Лигети до предела насыщен новациями в области инструментального письма и проистекающих из него сонорных эффектов. Его звучание напрямую передает опыт надломленности, попытки высказаться терпят в конце концов неудачу: неразборчивый «шепот» виолончели переходит в безмолвие. Концерт Лютославского, напротив, открыто театрален, риторичен и провоцирует слушателей на конкретные программные истолкования. Лютославский использует инстру-

менты (в том числе, виолончель) в привычных им функциях, до предела обостряя, однако, традиционные, хорошо известные слушателю из романтической музыки конфликты (между солистом и оркестром, между разными инструментами и инструментальными группами). Поэтому не удивительно, что в этом знаковом для своей эпохи сочинении почти не использованы расширенные техники: едва ли не единственной его особенностью в данном отношении является широкое применение четвертитонов в партии виолончели.

В разделе **«Виолончель в инструментальном театре Маурисио Кагеля»** индивидуальный метод композитора аргентинского происхождения, сочинения которого в репертуаре Зигфрида Пальма во многом уникальны, рассматривается как одно из самых ярких проявлений общей тенденции к театрализации новой инструментальной музыки. Заслуга Кагеля состоит не столько в изобретении новаторских исполнительских приемов, сколько в способности концептуализировать новейшие тенденции в инструментальной музыке и преподнести их суть публике в очень эффектном, провокативном и даже шокирующем виде. Заставляя исполнителя то петь (SIEGFRIEDP'), то топтать ногами от «боли» (*Unguis incarnatus est*), Кагель создает «сложности» там, где собственно «виолончельная партия» не отличается большой виртуозностью. Самое же знаменитое из сочинений этого композитора с участием виолончели, «Поединок» (*Match*) для двух виолончелистов и ударника, по праву принадлежит к классическим явлениям «инструментального театра». Один из его смысловых слоев связан с насыщением виолончельного звучания ударными эффектами, что в данном случае можно расценить как пародию на вышедшие в тираж метаморфозы классических инструментов в Новой музыке.

Сравнительно немногочисленные произведения представителей дальневосточного авангарда, присутствующие в репертуарном списке Пальма, рассматриваются в специальном разделе (**«Восточные авангардисты»**) ввиду значительности данного феномена. «Бунраку» Тоширу Маюцуми следует воспринимать как произведение театральное вдвойне. С одной стороны, его автор заставляет виолончель воспроизводить сразу два звуковых элемента традиционного японского театра дзёрури, или бунраку: игру на лютне сямисэне и декламацию рассказчика-гидайю,

отличающуюся многообразием речевых интонаций, задействованием крайних регистров голоса, окрашенного разнообразными шумовыми призвуками. Происходит это благодаря использованию множества современных исполнительских приемов, в том числе, имитирующих игру на сямисэне. С другой, — драматургия этого сравнительно небольшого по продолжительности сочинения отсылает слушателя к традиционным для бунраку сюжетам, которые полны драматических, а порой и душевнораздирающих событий.

Многолетнее творческое сотрудничество связывало Пальма с корейским композитором Исан Юном, творчество которого имеет огромное значение как для родной культуры, так и для истории западноевропейского авангарда. Благодаря глубокому осмыслению отличий дальневосточного «тона» (гибкого, непрестанно изменчивого, самодостаточного и живущего «внутренней жизнью») от западного, Исан Юн разработал особый метод композиции — западный по своей сути, но основанный на «восточном» отношении к звуку. Необходимость придать постоянную изменчивость каждому звуку или созвучию в своих пьесах привела Исан Юна к разработке сложной и утонченной манеры инструментального письма, в которой расширенным техникам принадлежит главная роль. Чтобы уподобить голос виолончели звучанию традиционных корейских инструментов, Исан Юн вводит в западную исполнительскую традицию большое семейство этнических глиссандо, широко использует полуфлажолеты, до предела насыщает партитуру форшлагами, трелями и прочими украшениями; постоянно меняет динамические нюансы тянувшихся звуков. В работе рассматриваются также некоторые драматические события из жизни Исан Юна и их возможное влияние на замысел ряда произведений с участием виолончели.

В разделе «Традиционалисты и “неотрадиционалисты”» рассматриваются произведения тех авторов второй половины XX века, в музыке которых расширенные техники не играют ведущей роли или даже вовсе отсутствуют. Так, особого осмысления заслуживает несколько парадоксальное посвящение Мортонем Фелдманом пьесы *Cello and Orchestra*, по сути виолончельного концерта, никому иному, как Зигфриду Пальму. Как и большинство партитур американского композитора, *Cello and Orchestra* лишена виртуозности, театральности, внешних эффектов; ог-

ромную роль в ней играет тишина, на фоне которой даже «минимальные» события в партии солиста приобретают особую значимость. Ирония, очевидно, присутствовавшая в жесте посвящения этого концерта, располагает к тому, чтобы осмыслить *Cello and Orchestra* в контексте поисков европейской Новой музыки. В то время как последняя изучает инструмент на предмет открытия новых игровых приемов и звуковых эффектов, исполнение пьесы Фелдмана направляет виолончелиста к глубокому постижению традиционных методов извлечения звука. Возможно, именно этот момент имел в виду Пальм, давая превосходные оценки произведению американского композитора. В диссертации рассматривается также ряд других сочинений, в которых расширенные техники взаимодействуют с традиционными: от коллажного сочинения А. Пярта *Pro et Contra* до выдержанного в неоромантической стилистике Первого виолончельного концерта Ф. Эрсана. На примере творчества таких композиторов, как Х. В. Хенце, Б. Блахер и В. Рим, показывается, что экспрессия «позднеромантической» и «додекафонной» виолончели не исчерпала свой потенциал и, вступая в синтез с новейшими игровыми приемами, порождает большое разнообразие индивидуальных авторских подходов к инструментальному письму.

В состав главы включены также **два аналитических очерка**, посвященные, соответственно, сочинениям Я. Ксенакиса (*Nomos Alpha*) и К. Пендерецкого (*Capriccio für Siegfried Palm*). В первом из них рассматривается специфика применения расширенных исполнительских техник в условиях сложной, основанной на «машинном» математическом расчете композиции (и при этом раскрывается значение исполнителя как посредника между «герметичной» пьесой и слушателями); во втором показывается, как Пендерецкий, одним из первых осознав огромный коммуникативный потенциал расширенных исполнительских техник, использует его в одном из самых эффектных своих виртуозных сочинений (при этом структура становится своего рода «героем» разыгрываемого перед слушателями действия).

Как отмечается в заключительном, итоговом, разделе четвертой главы, изучение репертуара Зигфрида Пальма в целом подтверждает наблюдения предыдущей главы диссертации. Наибольшее значение в современных сочинениях из репертуара Пальма имеют тембровые техники, связанные со смещением игровой

точки. Также в арсенале музыканта находились разнообразные приемы исполнения *pizzicato* и *glissando*; встречаются и четвертитоны как часть мелодической линии; в музыке восточных авторов, а также Д. Терзакиса специфика использования подобных приемов имеет выраженный национальный колорит. Тем не менее, хотя Пальм и считал себя, не без гордости, экспертом в области *pizzicato*, в его творчестве эта техника, как и многие другие, находится еще только в начале большого пути развития «вширь».

В то же время, использование приемов «тотальной виолончели» Пендерецкого и свободное вхождение в «инструментальный театр» Кагеля показывают, насколько легко приспособлялся Пальм к требованиям разных композиторов. На его стадии развития нового виолончельного искусства *универсализм* и был, очевидно, наиболее востребованным качеством авангардного исполнителя. Многие новаторские приемы, которые Пальм был в состоянии освоить за очень короткое время, по нынешним меркам не представляют высшей сложности. Но они требовали от виолончелиста прекрасного технического аппарата и незашоренности мышления, открытости всему новому.

В **Заключении** работы характеризуется роль Зигфрида Пальма в истории Новой музыки и в становлении нового виолончельного искусства.

Будучи концертирующим исполнителем — человеком, обязанным обеспечить новому произведению успешную эстрадную судьбу, — виолончелист занимал особую эстетическую позицию внутри послевоенного авангарда. «Элитарной» или «герметичной» музыки для Пальма не существовало, а всё то новое, что возникало в его исполнительской практике, он рассматривал сквозь призму своего артистического успеха, своей потребности завоевывать симпатию публики. Он одним из первых оценил коммуникативные возможности расширенных исполнительских техник и помог сделать это композиторам, которые писали музыку для него.

В Новую музыку Пальма привел культ виртуозности и профессионализма, в котором он был воспитан с детства. Произведения из ее репертуара он рассматривал как продолжение традиций виртуозной романтической литературы; отсюда — многие специфические черты «музыки для Зигфрида Пальма»: подчеркнутый арти-

стизм и коммуникативность, театрализация, демонстративное преодоление непреодолимых трудностей, использование эффекта неожиданности.

Но именно в силу того же профессионального воспитания Пальм придерживался «академического» берега в бурной истории послевоенного авангарда. Влияние внеопусного искусства (джаза, легкой музыки, рока, восточной импровизации) на его творчество минимально. Инструментализм Х. Лахенмана он также не принял. Ограничен и круг расширенных техник, использовавшихся Пальмом. Нельзя сказать, что он отстал от времени. Но со временем само развитие нового виолончельного искусства вступило в такую фазу, в которой обнаружилось разнообразие, а единственного и абсолютного лидера быть не могло. Пальм утратил ведущую роль в истории новой виолончели, сумев, однако, удовлетворить страсть к власти, занимая видные административные посты в различных музыкальных структурах...

Тем не менее, новое виолончельное искусство, во всем его многообразии, о котором дает понять вторая глава этой работы, не мыслимо без Пальма и его эпохи. И воспоминания выдающегося артиста об этой эпохе представляют особую ценность для ее историков. События и герои музыкального искусства середины прошлого столетия запечатлены в рассказах Зигфрида Пальма не всегда так, как их обычно описывает музыкальная историография. Этот альтернативный взгляд не отменяет принятых представлений, но может служить к ним важным дополнением.

Приложение к работе, в котором помещен полный перевод книги бесед с выдающимся виолончелистом «Каприччио для Зигфрида Пальма», имеет важное значение для целостного восприятия диссертации. В ситуации, когда исследование творчества музыканта еще только начинается, опубликованные в этом сборнике биографические материалы имеют особую ценность. Издательство ConBrio при подготовке публикации не ставило собственно научных задач: в оригинальном варианте книга не снабжена научным аппаратом, в ней отсутствуют как критические комментарии, так и указатели. Между тем, устное слово требует особенно тщательной проверки: ряд фактов, излагаемых Пальмом, нуждается в уточнении. Публикуемый в диссертации комментированный перевод книги на русский язык может быть использован как основа для изучения жизни и творчества Пальма, а также истории Новой музыки в Германии.

**Публикации автора по теме диссертации
в изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. *Бойкова В. П.* Зигфрид Пальм и его вклад в развитие «расширенных» виолончельных техник. Сборник «Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello» // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 2. — С. 161–181 [1 п. л.].
2. *Бойкова В. П.* «Расширенные» техники игры на виолончели в XX веке: опыт систематизации // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 4. — С. 176–201 [1,2 п. л.].

Публикации в рецензируемых изданиях:

3. *Бойкова В. П.* Зигфрид Пальм: знаменитый виолончелист о Новой музыке // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 245–249 [0,3 п. л.].
4. *Пальм З.* «Capriccio per Siegfried Palm»: фрагменты интервью М. Шмидта с З. Пальмом / Пер. и коммент. В. Бойковой // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 250–261 [0,7 п. л.].

Подписано в печать 24.01.2014г.

Усл.п.л. – 2.0

Заказ №18765

Тираж: 100 экз.

Копицентр «ЧЕРТЕЖ.ру»

ИНН 7701723201

107023, Москва, ул.Б.Семеновская 11, стр.12

(495) 542-7389

www.chertez.ru