

# ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЕДІСОНА ДЕНИСОВА

МІЗИТОВА А. А.

## МОДУСИ ГРИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОНЦЕРТАХ ЕДІСОНА ДЕНИСОВА

Едісона Денисова вважають творцем нової російської композиторської школи (Е. Бараш), провідником усього нового і прогресивного (Т. Аліханов), людиною, яка створила сама себе (Р. Леденьов), композитором світла (Д. Смирнов, Є. Фірсова), авангардистом (В. Фере), парадоксальною особистістю (В. Тарнопольський), кумиром, учителем, другом (А. Філоненко). За такою різноманітністю суджень – тепло почуттів, щире захоплення, біль втрати, пам'ять серця. І незмінно – визнання впливу його музичних відкриттів, нових, раніше не відомих радянській музиці берегів. Чи не в цьому криється розгадка незгасаючого дослідницького зацікавлення його творами, прагнення досягнути красу і виразність інтонаційного рисунка, магію естетичного переживання, світ почуттів і уявлень великого митця?

Природно, що інструментальні концерти, одні з центральних серед оркестрових опусів Е. Денисова, неодноразово привертали увагу музикознавців: від підрозділу в першій монографії про композитора<sup>1</sup>, дисертаційної роботи, спеціально присвяченої їх дослідженню<sup>2</sup> до численних статей, різних за своєю тематикою<sup>3</sup>. Відправною точкою для роздумів зазвичай були особисті бесіди з композитором, який щедро ділився секретами своїх художніх задумів, або його «одкровення», зафіксовані у книзі Д. Шульгіна<sup>4</sup>. Багатогарність змісту творів Е. Денисова давала простір для наукової думки, спрямованої, з одного боку, на пізнання всеосяжності явища, з іншого, – на деталізацію конкретних авторських рішень. Однак констатацією факту складного ставлення Е. Денисова до жанру, зважаючи на його традиційно віртуозне амплуа, тривалий пошук можливих

<sup>1</sup> Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.

<sup>2</sup> Бараш Е. В. Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Бараш Елена Владимировна ; Московская гос. консерватория им. П. Чайковского. – М., 2000. – 17 с.

<sup>3</sup> Бараш Е. В. Концерты Эдисона Денисова / Елена Бараш // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 343–368; Бараш Е. В. Тема катастрофы в поздних концертах Денисова / Е. В. Бараш // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996) : материалы науч. конф. / ред.-сост. В. С. Ценова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 88–95. – (Научные труды / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Сб. 23); Смирнов Д. Символика Флейтового концерта Эдисона Денисова / Дмитрий Смирнов // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 369–382; Мизитова А. Лексема *ВАСН* в контексте Виолончельного концерта Э. Денисова / А. Мизитова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования (материалы научно-практической конференции 25–27 октября 2000 года). – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – С. 244–252; Мизитова А. Смысловые обертоны концерта для скрипки с оркестром Эдисона Денисова / Адиля Мизитова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. – Вип. 15. – К., 2004. – С. 186–194.

<sup>4</sup> Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. И. Шульгин. – М.: Композитор, 1998. – 439 с.

шляхів переосмислення усталених стереотипів, не проявимо тлумачення у творах композитора віртуозності і концертних принципів як своєрідного генофонду жанру.

Аргументуючи вибір жанрового визначення для деяких своїх творів, ні за структурою, ні за тоном висловлювання не подібних до «концерту, у звичайному його розумінні»<sup>1</sup>, Е. Денисов виходив із того, що будь-який жанр, його назва завжди еволюціонують у своєму змісті; головне – зберегти основну ідею концерту: «взаємодія будь-якого протагоніста й оркестру», оскільки саме вона є запорукою «певного відчуття концертності, концертантності»<sup>2</sup>.

Здається, композитор не декларує нічого нового, якщо не зважати на його ставлення до поширеної тези про «продовження традиції». Володіючи найширшою ерудицією, вбираючи і вивчаючи досвід сучасної і попередньої практик, він переконаний: «Справжні композитори <...> створюють свої власні традиції»<sup>3</sup>. Тому концертність, сприйнята як еквівалент змагальності, не повинна, на його думку, «моделюватися, а виникати як природний тип осмисленого музичного висловлювання»<sup>4</sup> (курсив – А. М.). Останнє переконує, що її розуміють як одну із форм реалізації моно-діалогічного принципу<sup>5</sup>, поза яким не здійснюється музичний процес загалом. Так, розглядаючи «загальні закони часового розгортання музичної композиції»<sup>6</sup> на прикладі зразків сонатно-симфонічного жанру й інструментальної мініатюри, Є. Назайкинський широко оперує поняттями «монолог», «діалог», утягуючи в орбіту своїх міркувань і ті, які безпосередньо асоціюються з інструментальним концертом – «гра», «ігрова логіка», «ігрові фігури», «концертування». Учений пише: «Музична ігрова логіка – це логіка концертування, логіка зіткнення різних інструментів і оркестрових груп, різних компонентів музичної тканини, різних ліній поведінки; вони утворюють разом “стереофонічну” театрального характеру картину дії, яка розвивається, однак більш узагальнену і специфічну, ніж навіть у музичному театрі»<sup>7</sup>. На думку автора, організовуючи на масштабно-часовому рівні «театр інструментів, фактурних та інтонаційних компонентів», вона органічніше заявляє про себе в оркестровій музиці, що не заважає їй «у монотембровій тканині» спиратися на характеристичність складових її компонентів<sup>8</sup>. У такому контексті інструментальний концерт постає концентрованим вираженням названих ознак, особливим полем розіграного музичного дійства. Додамо до цього: якщо під грою, як однією із форм пізнання, розуміти здатність комбінувати безліч елементів на основі їх подібності чи різнорідності, для знаходження рішення, то її прояви, по суті, обмежені в концерті лише якістю тематизму і конкретним художнім завданням<sup>9</sup>. Про різноманітність форм, засобів, способів Є. Назайкинський говорить і щодо «музичного модусу», підкреслюючи універсальність цього поняття і визначаючи

<sup>1</sup> Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – С. 83.

<sup>2</sup> Там само, с. 84.

<sup>3</sup> Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. – М. : Композитор, 1997. – С. 94.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> См.: Мизитова А. Смысловые обертоны концерта для скрипки с оркестром Эдисона Денисова / Адиля Мизитова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. – Вип. 15. – К., 2004. – С. 186–194.

<sup>6</sup> Назайкинський Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинський, – М. : Музыка, 1982. – С. 227.

<sup>7</sup> Там само, с. 227.

<sup>8</sup> Там само, с. 228.

<sup>9</sup> Зауважимо, на відміну від симфонії, у якій тенденцією цілепокладання режисуються глибинні процеси становлення і розвитку музичного матеріалу.

його як цілісний, конкретний за змістом, художньо опосередкований стан<sup>1</sup>. Він конкретизує свою думку: «Модус <...> може сприйматися, усвідомлюватися і отримувати теоретичне визначення з різних боків: і з боку змісту, і з боку форми; і як <...> даність, і як минулий стан; як одна-єдина <...> конструктивно-змістовна установка <...> або як одна з багатьох модифікацій, які входять до регламентованого, але досить широкого музично-мовного набору, як бажаний лише для цього випадку модус – модус у буквальному сенсі»<sup>2</sup>. Таким чином, «концерт», «концертування», «гра», «модус» – тісно взаємопов'язані, супідрядні поняття. На цій підставі можна дійти такого висновку: *концерт – це жанр, керований логікою гри, яка реалізує принцип концертування за допомогою зміни різних за наповненням модусів.*

Концертний жанр близький творчим інтенціям Е. Денисова, У цьому переконають шістнадцять його творів із відповідною назвою<sup>3</sup>. Серед них дещо особіно стоять: «проба пера» – Концерт для флейти, гобоя, фортепіано й ударних (1963), який композитор в особистій бесіді з автором статті характеризував як концертну п'єсу, а також *Concerto piccolo* для чотирьох саксофонів (один виконавець) і ударних (1977) за своєрідністю інструментального складу. Пояснюючи пізніше природу його назви, Е. Денисов зазначав, по-перше, відсутність у ньому оркестру, у звичному сенсі, по-друге, приховану дружню полеміку з Альфредом Шнітке, тяжіння якого до неокласики Е. Денисов, як один із лідерів радянського авангарду, не підтримував. «Якщо говорити відверто, – зізнавався композитор, – я спеціально назвав твір “*Concerto piccolo*”, ніби всупереч його улюбленим *concerto grosso*»<sup>4</sup>. Однак це не приховало його справжньої концертантності, не тільки для соліста, а й для всіх шести ударників. «По суті, – уточнював композитор, – це концерт, у якому немає акомпануючих інструментів, а є сім концертуючих солістів з одним на чолі»<sup>5</sup>.

Отже, Е. Денисов не відчував внутрішньої схильності ні до неокласицизму, ні до стилізації, ні до полістилістики, хоч апелював не тільки до бароко, а й до романтизму, працював із творами інших авторів різних епох, використовував цитати. Очевидно, для нього як митця важливим було не так занурення в історично інший жанрово-стильовий простір, скільки налагодження з ним внутрішнього контакту, пошук відповідності своїм художнім завданням. У цьому плані інструментальний концерт виявився благодатним жанром, відкритим для розігрування змістовної програми будь-якого типу: від захоплюючої феєрії віртуозного змагання до драматичної дієвості і просвітленої ліричності. Метафорично висловлюючись, Е. Денисов лише здійснив модуляцію жанру, екстраполювавши екстравертні властивості концерту на інтровертну площину. Завдяки цьому загальновідомі модуси гри (із традицією, жанрово-стильовою моделлю, часом, простором, тембром, тематичними структурами, «своїм» – «чужим» тощо) набули іншої якості, статусу смислових констант конкретного музичного тексту.

Оскільки будь-яка композиторська ідея породжує певний тематизм, яким забезпечується її втілення, нагадаємо про своєрідність музичної лексики Е. Денисова. На відміну від багатьох своїх сучасників, які черпають індивідуальний тематизм із побутуючого «інтонаційного словника епохи» (Б. Асаф'єв), нерідко розширюючи його шляхом

<sup>1</sup> Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский, – М. : Музыка, 1982. – С. 239.

<sup>2</sup> Там само, с. 242.

<sup>3</sup> Кількість зразків наводиться відповідно до зазначених у книзі: Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 444–446.

<sup>4</sup> Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – С. 250.

<sup>5</sup> Там само, с. 250.

виходу в інші пласти культури (в діа- або синхронній проекції), Е. Денисов, як відзначають автори монографії, створив свою систему «характерів-жанрів». Серед них – «висока лірика», «лірична в'язь», «стрілянина», «уколи», «розсипи», «шарудіння», «гладенькі лінії» тощо<sup>1</sup>, які закріпили певні емоційні стани (модуси, за Є. Назайкинским). На думку музикознавців, вони є аналогом типової жанрової атрибутки, якої композитор намагався уникати. Водночас, враховуючи можливість вербалізувати їх зміст, кочівне становище в межах авторського стилю, незалежно від належності твору до певної жанрової сфери, «жанри-сенси» Е. Денисова подібні до риторичних фігур епохи Бароко. З цього погляду, інструментальні концерти композитора риторичні, а це прогнозує й інакші контакти з докласичним мистецтвом. Так, важлива роль гемітонних структур в авторській стилістиці, які набули у 1980-ті роки кристалічного вираження в *EDS*-комплексі, сприяла органічному входженню монограми *BACH* у музичну тканину Віолончельного концерту (1972) як джерела тематизму і як активної «дійової особи», яка впливає на перипетії ліричного сюжету. Незважаючи на те, що музику великого німця композитор вважав для себе надто «міцною», позбавленою тендітності й ніжності<sup>2</sup>, це не завадило йому неодноразово звертатися до неї у своїх творах різних жанрів. Крім того, буквено-звукові шифри виявилися найбільш сталими семантичними утвореннями, вони пов'язали багатьох авторів, які належать до різного історичного і стильового часу-простору. З цього погляду, Е. Денисов не став винятком, він створив, наприклад, композиційно-драматургічну споруду Флейтового концерту (1975) на основі серії, сегменти якої були кодами небайдужих йому композиторів, зокрема Й. С. Баха. Це додало концепції автобіографічних рис, посилених ланцюгом алюзій-збігів із мотивами першої частини Восьмої симфонії Г. Малера і третьої дії «Трістана» Р. Вагнера<sup>3</sup>. Мимоволі згадуються криптограми Чотирьох п'єс для кларнета і фортепіано А. Берга, завдяки яким буквено-числові символи трактують у ліричному ключі – як знак «зустрічі Хелені й Альбана Берга»<sup>4</sup>. Така різновекторність смислових перегуків свідчить про своєрідну «всеприсутність» творчого «Я» Е. Денисова, про довільне оперування категоріями «тут» і «скрізь», які вписуються в систему барокових антиномій. Тому апеляція до барокової культури постає в ігровій ситуації діалогу відповідностей / невідповідностей, актуалізуючи один зі сталих символів минулого – дзеркала, відображення.

Продовжуючи розмову про модуси гри із традицією, розглянемо драматургію двочастинного **Скрипкового концерту** (1977). Вона спроектована на малий бароковий цикл, оскільки токатна стилістика першої частини становить пару мелодичному промальовуванню всіх голосів, які музикують, у другій, завдяки чому партія соліста нерідко «зливається» з оркестром, який, своєю чергою, висуває нових солістів, наприклад: дує альт і віолончелі (*dolce, espressivo, pp*, тт. 37–44), який підхоплює ліричну сповідь скрипки *solo*, на зразок учасників оперного ансамблю; виразні мелодичні лінії в партіях першої і другої валторн (*con sordino*, тт. 50–57), які солюють нарівні зі скрипкою на тлі струнних *divisi*; *quasi*-імітаційне тріо кларнет, труба, флейта

<sup>1</sup> Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М.: Композитор, 1993. – С. 63–68.

<sup>2</sup> Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1997. – С. 37.

<sup>3</sup> См.: Смирнов Д. Символика Флейтового концерта Эдисона Денисова / Дмитрий Смирнов // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 369–382.

<sup>4</sup> Schatt P. W. Zahl, Symbolik und Kryptogrammatik in Alban Bergs Stücken für Klarinette und Klavier / Peter W. Schatt // Archiv für Musik-Wissenschaft / hrsg. Hans Heinrich Eggebrecht. – Stuttgart: Franz Steiner, 1986. – Jg. XLIII, H. 2. – S. 134.

(*dolcissimo, espressivo, ppp*, тт. 137–146), які наповнюють живим диханням неземне звучання протагоніста у світлому верхньому регістрі. На зв'язок із бароко вказує і трактування оркестру, у якому, крім соліста і його супутників, наявний *concertino* із трьох інструментів, задуманих як один із незвичайним тембровим забарвленням. У токатній першій частині воно охоплює об'єднані єдиною ритмогрупою англійський ріжок, фагот і маримбу, завдяки чому в моно-діалогічному континуумі виділяється характерна ігрова фігура. В *Adagio* другої частини місце англійського ріжка та маримби посідають гобой і вібрафон. Зміна тембрів відповідно до ліричних висловлювань впливає на амплуа *concertino*, яке з уніфікованої ритмо-тембрової емблеми перетворюється на тріо голосів, що вільно музикують; вони утворюють в останніх розділах твору різномембровий квартет із солюючою скрипкою. Зміна амплуа, на зразок зміни маски, поєднання дії і контрдії, високого напруження і витонченого ліризму, авторського і цитатного утворюють особливу гру смислових констант «*theatrum mundi*». Загалом, дві частини зіставляються за принципом барокової антиномічності, надаючи цій музиці пафосу «вічних питань буття». Однак композитор не відмовляється від авторського резюме, настільки прониклива романтична музика *Adagio*. Токатний комплекс, утворюючи певний образно-асоціативний ряд, втручаючись у ліричну ауру і стикаючись із цитатою з «Ранкового привіту» Ф. Шуберта, забарвленою кришталевою фонікою челести, породжує справді драматичну сцену пошуку духовних опор, щоб потім, вичерпавши енергію, поступитися місцем світлій мрії про красу й ідеал, яка, звільнена від «земного тягіння, тане у високих далях.

Різні семантичні можливості зовні подібних ігрових прийомів розкриваються, якщо порівняти описану ситуацію з аналогічною у фіналі **Альтового концерту** (1986). Тут так само стикається дієва стилістика сольної партії з першої частини і цитата з «Експромту» *ля-бемоль мажор ор. 142 № 2* Ф. Шуберта в тому ж тембровому амплуа. Однак у чотиричастинному циклі Концерту, спроектованому на симфонічну традицію, збережено типові образні сфери в кожній із частин, його побудовано за логікою цілеспрямованого вирішення конфліктних зіткнень. Цим зумовлено тривалий варіаційний розвиток шубертівської теми, виникнення драматичної паріопозиції і, зрештою, зживання драми в катарсичному просвітлінні.

Видається, найменше до барокових асоціацій схиляє **Концерт для двох альтів, клавесина і струнного оркестру** (1984), забарвлений експресією півтону. Денисівські жанри-сенси, набуваючи нових емоційних відтінків при зміні темпу, теситури, щільності фактури і вступаючи у взаємодію, утворюють ліричний сюжет, не замунений драматичною подієвістю. Не випадково Е. Денисов підкреслював переважання у ньому «м'якого камерного письма» і відсутність конфліктного матеріалу в інструментальних партіях<sup>1</sup>. Водночас, зміна змістовних модусів, ігрових фігур, темброва диспозиція наділяють задіяні типи виразності тією мірою «персональності», яка дає змогу говорити про театралізацію музичного процесу позапрограмними аналогіями і сценічними посиленнями. Тут немає «драми почуттів», нав'язаної романтичним мистецтвом, навпаки, тиха велич малосекундових інтонацій, притлумленість барв, певна монотембровість, якою породжується ефект багатохорності, відсторонено-безпристрасна фоніка клавесина налаштовують на сприйняття образного ладу Концерту в дусі барокових роздумів про Час і Вічність, нескінченних ламентаций «про тлінність людського існування»<sup>2</sup>. Утримуваність тематичних комплексів-афектів, одні з яких

<sup>1</sup> Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – С. 317.

<sup>2</sup> Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994 – С. 63.

пов'язані з емблематикою зникаючих миттєвостей, інші – з вервечкою оновлених структур, їх рух «по колу», зближення й антифонне зіставлення; мелодичне промальовування всіх голосів, які музикують, і рухомі кластери; *quasi*-хоральність (струнні *divisi*, *pianissimo*, *Poco meno mosso*, т. 198) та «колючі» інтервальні ходи, підкреслювані акцентами, які зависають у чвертьтонових кластерних трелях (*два альта solo*, *forte*, *Agitato*, т. 199); звуження і розширення звукового простору, у якому великі тривалості надають вагомості лінії контрабасів і відтіняють світлоносну тендітність лірики перших скрипок (від т. 261), – усе це створює мальовничий вітражний візерунок, минаючи колористичне замилювання світлотінню. Є в цій музиці якась мудрість, внутрішня налаштованість на прийняття тлінності всього суцього і нота тихого смутку, якими визначається неконцертний, порівняно з класико-романтичним розумінням жанру, характер інструментальних партій. Та й обмеження оркестрового складу струнними, соло «на рівних» клавесина, розгортання каденцій сприймаються відлунням минулого у звуковий аурі сучасності. При цьому Е. Денисов не позбавляє солістів і оркестрантів справжньої віртуозності, якщо під цим розуміти абсолютну свободу вибору прийомів викладу музичної думки. Так, альтовий дует (*accelerando*, *Più mosso*, тт. 59–76) постає *quasi*-канонем, зокрема дзеркальним, у якому тематична ідея втілюється за допомогою комбінаторного зчеплення трьох ігрових фігур: «пасажу» з різновеликих ритмогруп, «мерехтливого», тривало витриманого звука (*tr*) й *EDS*-комплексу. Стиснення часових параметрів сприяє частішанню ритмічного пульсу, своєрідній «стреті» мотивів, появі подвійних нот, завоюванню регістра другої октави. Незважаючи на чотиридольний метр, кожен із голосів має свою амплітуду руху, створюючи у вертикальному зрізі часом химерну поліритмію звучностей. І тільки в кульмінації (тт. 73–74) вони зливаються в терпких кластерах, стверджуючи експресію «геміінтонації» (Ю. Холопов). Зауважимо мимохідь, що тут уперше з'являється рідкісна в контексті всього Концерту динаміка *forte*...

Тісний взаємозв'язок інструментів, які музикують, не позбавляє цю музику ігрового прийому протиставлення *tutti* – *solo*, окремих груп струнних *divisi*. Водночас, його втілення дає можливість говорити про поєднання різних традицій, на зразок того, як «драматична сцена» в *Adagio* Скрипкового концерту мала відбиток класико-романтичного світовідчуття. Зокрема, у Концерті для двох альтів три каденції, які в умовах малих масштабів є одним зі способів утілення цього прийому. Дві з них, доручені солюючим альтам, створюють своєрідну арку в межах одночастинної композиції і відсилають до *concerto grosso*. Таке сприйняття підкріплюється трактуванням партії клавесина як одного із солістів, ансамбіста в *concertino* й учасника оркестру. Ще одна каденція, розміщена в точці «золотого перетину» і доручена першому альту, відповідає уявленням про інструментальний концерт як дітище часів розквіту виконавського мистецтва. Вона віртуозна (дрібна техніка, подвійні ноти й акорди, *tr*, мікроінтерваліка, аметрична й агогічна свобода), містить усі ключові інтонаційні комплекси, репрезентує головний солюючий тембр. Загалом, віртуозність у цьому Концерті демонструє широкий спектр смислових значень. Якщо контрапунктом різних груп тривалостей у дуеті-діалозі каденцій підкреслено відносну незалежність кожної із сольних партій, їх взаємовідображення і взаємозамінність, то аналогічна ситуація в репліках клавесина (*m. d.* – 11:12; *m. s.* – 10:12 або, відповідно, 7:8 і 5:4) виявляє лінеарність мислення Е. Денисова, його прагнення створити музичну матерію, позбавлену статичності. Ці її властивості стають найбільш очевидними в системі протилежностей, коли ритмічна збалансованість *divisi* струнних змінюється діалогом або контрапунктом різних часових величин і тематичних структур, аж до канонічної імітації, яка ефектно «прорізає» регістровий простір (тт. 166–168).

Така «гра» регламентованого і нічим не скутого руху як аналогів барокових парних категорій («гармонії» і «хаосу», «порядку» і «свободи») становить одну зі сталих

ознак багатьох інструментальних концертів Е. Денисова, утворює сталу парадигму сенсу. Конкретні прийоми втілення антиномій цього типу різноманітні і підкоряються загальному художньому задуму. Так, у «страхотливому» скерцо (третя частина) Альтового концерту пуантилістичній розірваності фактури протистоїть глибинна упорядкованість інтонаційно-ритмічних фігур ударних (литаври, тамтам, маримбафон), які утворюють канон на два ритмомотиви (тт. 25–30) і надають остинатності руху альтової партії зловісного звучання. У драматургії твору інше образне наповнення сольної партії сприймається «промовою» анти-соліста, який протистоїть своєму одвічному ліричному амплуа.

Іншим змістовним завданням підпорядковані контрастні за викладом денисівські типи виразності в **Концерті для флейти, вібрафона, клавесина і струнних** (1993). В одночастинній композиції немає навіть натяку на драматичну образність. Навпаки, вибір настільки незвичайних тембрів-соло для потрібного концерту сприяв досягненню легкого, світлого звучання. За словами Е. Денисова, цей твір «дуже витончений, незважаючи на всю його віртуозність і концертність <...> якийсь польотний, не статичний <...>»<sup>1</sup>. У нашому контексті важливі кілька моментів. Так, витримана сонорна пляма у струнних, виливаючись у потік *EDS*-інтонацій, відтіняє в партіях солістів розсип пасажів різної конфігурації. Співвідносячись за принципом додатковості, вони сприймаються, аж до сольних каденцій, єдиною концертуючою групою, що не виключає появи їх окремих реплік чи дуетних висловлювань. Поєднані по вертикалі солісти і струнні експонують пару протилежностей («рух» і «спокій»), які втілюють ключову ідею твору – багатогранність ліричних відчуттів. Більше того, краса обраних тембрів і їх поєднань тут висувається на перший план, підкреслюючи мальовничість характерних для авторського стилю лексико-стилістичних формул. Струнні, своєю чергою, трактуються як ансамбль солістів, що відкриває широкі можливості для втілення ідеї концертування. Інтонаційна самостійність кожного із 13 голосів (8 скрипок, 2 альти, 2 віолончелі, 1 контрабас, згідно з партитурою)<sup>2</sup> надає можливість то уніфікувати їх ритмогрупи в рухомих кластерах, то співвіднести за принципом контрапункту, то підпорядкувати логіці діагональної поліфонії.

Характерні для авторського стилю ігрові модули зберігаються і в контексті незвичайного за інструментальним складом *Concerto piccolo*. На прохання французького саксофоніста Ж.-М. Лондейкса, для якого написано цей твір, різні за тембром саксофони послідовно змінюють один одного, виступаючи спільно з широким ансамблем ударних, склад яких був зорієнтований на можливості й інструментарій «Страсбурзьких ударних»<sup>3</sup>. У творі антиномія «гармонія» і «хаос» представлена парою «конструктивне – деструктивне». Це вносить у концертантне поле елементи драматургії дієвості, не порушуючи при цьому загальної атмосфери змагальності й обміну репліками. Така ідея набула декларованого втілення раніше, в «**Оді**» для **кларнета, фортепіано та ударних** (1968), перша версія якої містила алеаторичний розділ, записаний у вигляді графічних рисунків<sup>4</sup>. В авторському аналізі зазначалося, що він впливає з попереднього процесу поступової деформації звукової тканини. «Структури, – пояснював Е. Денисов, – переходять у символи структур, і виконавці в момент найвищого емоцій-

<sup>1</sup> Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – С. 390.

<sup>2</sup> У бесіді із Д. Шульгиним Е. Денисов називає іншу цифру. «Оркестр, – говорить композитор, – буквально весь “розщеплений”: тут не п’ять партій, а стільки, скільки всього виконавців – дванадцять» (там само).

<sup>3</sup> Там само, с. 249.

<sup>4</sup> У редакції 1974 року їх було переведено в систему нотного письма.

ного наростання виявляються наданими самим собі»<sup>1</sup>, іншими словами, – імпровізують. Зацікавлює одна з резюмуючих фраз, яка свідчить про антиномічність композиторського мислення: «Графічна сторінка – структурна кульмінація деструктивних тенденцій еволюції музичного матеріалу в “Оді”»<sup>2</sup>. В аметричній музиці *Concerto piccolo* алеаторика органічно входить у комплекс виражальних прийомів, розширюючи спектр ігрових фігур. Водночас, вона домінує в посткульмінаційних фазисах, контрастуючи різким спадом динаміки, позначаючи межі драматургічних хвиль і відтіняючи подальше відновлення інтонаційно-тематичних структур. Не менш ефектний прийом їх «розчинення» в тихому *dolcissimo* кришталевого звукопису *Glass chimes*.

Підсумовуючи, наголосимо, що, незважаючи на скромну кількість наведених зразків, вони відтворюють, практично, всю різноманітність ігрових ситуацій, характерних для інструментальних концертів Е. Денисова. З цього погляду, композитору близькі прониклива монологічність й імпровізація голосів, які вільно музикують, драматична загостреність і колористична свіжість тембрових поєднань, чітко організований простір і широко трактована алеаторичність. Однак він завжди залишається витонченим ліриком, митець зафіксував цю властивість своєї творчої натури в автографі EDS-комплексу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бараш Е. В. Концерты Эдисона Денисова / Елена Бараш // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 343–368.
2. Бараш Е. В. Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Бараш Елена Владимировна ; Московская гос. консерватория им. И. П. Чайковского. – Москва, 2000. – 17 с.
3. Бараш Е. В. Тема катастрофы в поздних концертах Денисова / Е. В. Бараш // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996) : материалы науч. конф. / ред.-сост. В. С. Ценова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 88–95. – (Научные труды / Московская гос. консерватория им. И. П. Чайковского. – Сб. 23).
4. Денисов Э. «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных [авторский анализ] / Э. Денисов // Музыка Эдисона Денисова : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. С. Ценова – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 122–132. – (Научные труды / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Сб. 11).
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994 – 320 с.
6. Мизитова А. Лексема *VACH* в контексте Виолончельного концерта Э. Денисова / А. Мизитова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования (материалы научно-практической конференции 25–27 октября 2000 года). – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – С. 244–252.
7. Мизитова А. Смысловые обертоны концерта для скрипки с оркестром Эдисона Денисова / Адиля Мизитова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. – Вип. 15. – К., 2004. – С. 186–194.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский, – М. : Музыка, 1982. – 320 с.

---

<sup>1</sup> Денисов Э. «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных [авторский анализ] / Э. Денисов // Музыка Эдисона Денисова : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. С. Ценова – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 122–132. – (Научные труды / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Сб. 11).

<sup>2</sup> Там само, с. 132.



9. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. – М. : Композитор, 1997. – 160 с.

10. Смирнов Д. Символика Флейтового концерта Эдисона Денисова / Дмитрий Смирнов // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 369–382.

11. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.

12. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – 439 с.

13. Schatt P. W. Zahl, Symbolik und Kryptogrammatik in Alban Bergs Stücken für Klarinette und Klavier / Peter W. Schatt // Archiv für Musik-Wissenschaft / hrsg. Hans Heinrich Eggebrecht. – Stuttgart : Franz Steiner, 1986. – Jg. XLIII, H. 2. – S. 128–136.

**Мізітова А. А. Модуси гри в інструментальних концертах Едісона Денисова.** Розглянуто особливості прояву ігрової логіки в інструментальних концертах Е. Денисова, виявлено їх зв'язок із Бароко, антиномічність мислення композитора, специфіку авторських типів виразності; охарактеризовано образний склад, прийоми концертування, взаємодію конструктивного і деструктивного, трактування цитованого матеріалу, засоби втілення драматичної ситуації, віртуозність, темброву своєрідність, імпровізаційність. Визначено співвідношення сольних і оркестрових партій, тяжіння до диференціювання інструментального складу, ставлення до жанрової традиції.

**Ключові слова:** інструментальний концерт, типи виразності, ігрова логіка, модус, антиномічність, монолог і діалог, конструктивне і деструктивне.

**Мизитова А. А. Модусы игры в инструментальных концертах Эдисона Денисова.** Рассмотрены особенности проявления игровой логики в инструментальных концертах Е. Денисова, выявлены их связь с Барокко, антиномичность мышления композитора, специфика авторских типов выразительности; охарактеризованы образный состав, приёмы концертирования, взаимодействие конструктивного и деструктивного, трактовка цитируемого материала, средства воплощения драматической ситуации, виртуозность, тембровое своеобразие, импровизационность. Определены соотношение сольных и оркестровых партий, тяготение к дифференцированию инструментального состава, отношение к жанровой традиции.

**Ключевые слова:** инструментальный концерт, типы выразительности, игровая логика, модус, виртуозность, антиномичность, монолог и диалог, конструктивное и деструктивное.

**Mizitova A. A. Modi of Performing the Instrumental Concerts by Edison Denisov.** The article deals with instrumental concerts by E. Denisov focusing on specific manifestations of the logic of performing. It reveals the connection with baroque, antinomy of the composer's thinking, the specifics of the author's expressiveness. It considers figurative composition, concerting techniques, interaction of constructive and destructive, interpretation of the cited material, ways of realizing a dramatic situation, virtuosity, timbre singularity and improvisational character. It also deduces correlation of solo and orchestra parts, inclination to differentiation of instruments, relation to genre tradition.

**Keywords:** instrumental concert, types of expressiveness, logic of performing, modus, virtuosity, antinomy, monologue, dialogue, constructive, destructive.