

УДК 782.1

DOI: 10.17223/26188929/13/10

Jakob Uhlig

**ОПЕРЕЖАЯ СОВРЕМЕННОСТЕЙ? РАЗМЫШЛЕНИЯ
ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ХРОМАТИКИ И ФОРМЫ
В «ТРИО» (1925) ЕФИМА ГОЛЫШЕВА¹
(по итогам международного симпозиума)**

Русский авангард начала XX в. играет весомую роль в европейском дискурсе о приоритетах двенадцатитоновой музыке. В то время как Арнольд Шёнберг и Йозеф Матиас Хауер начиная с 1920-х гг. всеми силами «добиваются внимания общественности и прав первооткрывателей» додекафонного метода композиции в своих произведениях, представители русского направления додекафонии остаются полностью «в тени». София Лисса анализирует в 1935 г. параллели между техникой двенадцатитонного ряда Шёнберга и звуковой системы Александра Скрябина. Выводы её анализа сводятся к тому, что о полном равенстве между этими двумя техниками композиции не может быть и речи, о чём Лисса говорит уже в названии своей статьи («История предпосылок двенадцатитоновой техники»). Впервые в исследованиях Детлефа Гойови обозначается следующий этап анализа поколения композиторов после Скрябина. Гойови обозначил имена таких композиторов, как Николай Рославцев, Артур Лурье и Николай Обухов, продвигающих в своём творчестве двенадцатитоновую технику. В своих исследованиях Гойови выделяет тенденцию к большему сопоставлению техник Шёнберга и Скрябина, по сравнению с анализом Софии Лиссы, и предлагает рассматривать систему представленной композиторами хроматики как варианты одного и того же принципа.

В России дискуссии о двенадцатитонной технике развиваются в русскоязычном музыковедении в тот период, когда в Германии этот вопрос уже давно «вышел из моды». В отличие от Хауэра и

¹ В переводе с немецкого Елизаветы Виллерт.

Шёнберга, ученика Берга-Фрица Хайнриха Клайна или музыкального теоретика и публициста Герберта Аймерта ничего неизвестно о том, что Рославцев, Обухов и Лурье активно принимали участие в теоретических дискуссиях. В этом свете особенно интересен тот факт, что урождённый украинский композитор Ефим Гольшев сыграл таким образом особенную роль, представив восточно-европейское музыкальное пространство в Западной Европе. Его композиции были известны уже в 20-х гг. в круге Арнольда Шёнберга. Гольшев в молодости эмигрирует в Берлин и начинает своё обучение в консерватории Штерна. Там он знакомится с Феруччио Бузони, а затем погружается в музыкальную жизнь Вены, которая, как известно, являлась центром развития двенадцатитоновой техники. Своему аутентичному стилю додекафонной композиции обязан Херберт Аймерт своему наставнику Гольшеву. Аймерт наряду с Хауером известен благодаря конфликту за звание «первооткрывателя» двенадцатитоновой техники с Шёнбергом.

Аймерт экспериментирует с двенадцатитоновой техникой, и как результат своих теоретических поисков в додекафонной композиции публикует книгу «Теория атональной музыки» («Atonale Musiklehre»), которая считается первой книгой о двенадцатитоновой технике. В своей книге Аймерт уточняет, что в своей теории он опирается не на творчество Шёнберга, а на композиции Хауэра и Гольшева. Влияние последнего особенно проявляется в системе нотации, используемой Гольшевым. Именно Аймерт называет год первых додекафонных экспериментов Гольшева, а именно 1914. Перекрещенные ноты используются Гольшевым для обозначения хроматики и для того, чтобы избежать использования тональных бемольных и диэзных обозначений. Так Фритц Хайнрих Клайн комментирует эту сенсационную новость Аймерта в сентябре 1924 г. в письме к своему учителю Альбану Бергу:

Место, занятое Гольшевым в истории развитии додекафонии, до сих остаётся весьма скромным. До сих известна всего лишь одна композиция Гольшева, дошедшая до наших дней: Скрипичное трио, вышедшее в 1925 г. в издательстве Роберта Линау, озаглавленное как «Zwölftondauer-Musik» («Музыка двенадцатитоновой длительности»). Пятичастное произведение можно охарактеризовать как комбинацию из различных двенадцати произведений, которые Гольшев скорее всего сочинял в течение нескольких лет. На

данную особенность произведения указывает заметка в конце четвёртой части «из композиций 1925 года», что скорее всего свидетельствует о том, что только последняя часть была написана в год издания трио. В литературе об этой композиции частично говорится о том, что первая часть композиции была написана уже в 1914 г., что подтверждает в своих высказываниях вдова Гольшера. В своей книге Аймерт приводит пример другой композиции Гольшера, а именно скрипичный квартет, сочинённый в 1914 г., как первые сочинение Гольшера в направлении двенадцатитоновой техники.

Наряду с проблемой датирования произведений композитора, следующим аспектом дискуссии о его творчестве и додекафонной технике является проблема выстраивания исторических взаимосвязей между композицией Гольшера и его современников. В ранее описанной особенности нотной записи композитора многие авторы находят сходство с композитором Николаем Обуховым, использовавшим такой же принцип записи. Поиски новых методов записи нот, проявляющимся в композициях Гольшера, является весьма закономерным. Так же как и Шёнберг, Бузони находится в поиске новой нотационной системы и графического представления микрохроматики. Готтфрид Еберле также отмечает, что Скрябин в своей Прелюдии опус 74 № 3 использует в основном кресты и обозначает тем самым новое прочтение «старого» символа. Таким образом, поиски Гольшера можно охарактеризовать вполне закономерными и отвечающими духу времени.

Кроме аспекта использования хроматического языка, скрипичное трио Гольшера рассматривается как ранний пример использования серийной музыки. Очевидной причиной такого мнения является название произведения «Музыка двенадцатитоновой длительности», из которого следуют не только особенности системы мелодии, но и ритма. Принцип композиции, выбранный Гольшевым в трио, схож с принципом, описываемым Аймертом позже в своей книге как «гармонический принцип двенадцатитоновой музыки». Композитор работает в вертикально расположенной додекафонии. В отличие от Шёнберга, использовавшим заранее определённую двенадцатитоновую гамму, Гольшев располагает двенадцать тонов свободного между тремя голосами как своеобразные звуковые «ансамбли». Все данные системы соединены одной закономерностью, а именно тем, что звук в отдельном звуковом «ансамбле» не может

повторяться дважды. Звуки могут быть при этом повторены – либо в одном голосе или в некоторых партиях одновременно – при условии, что между повторами нет паузы. Композиторы транспонируют октавы и использует удвоение тона в нескольких голосах. Форшлагги завершают у Гольшева хроматику, но встречаются только при повторях. Додекафоническая система Гольшева напоминает таким образом ранние произведения Веберна и схожа с композиционными структурами российских композиторов, таких как Скрябин, так же использовавшим много вертикали в звуковых системах.

В то время как хроматика в композиции Гольшева и её систематика достаточно ясны, организация ритма достаточно загадочна. Предположение Аймерта о том, что Гольшев параллельно с двенадцатитоновой системой тонов, использует двенадцать различных длительностей, неверно. Аймерт опирается в «Основы музыкальной техники додекафонии» (*«Grundlagen der musikalischen Reihentechnik»*) на один единственный пример в первой части, в которой действительно используются двенадцать разных длительностей. Во второй и третьей частях трио Гольшев уже не использует данный приём.

В данном случае более целесообразным является размышление о том, что для Гольшева важно не столько количество длительностей в звуковом кластере, сколько упорядоченность длительностей. Применив систему додекафонии к длительностям, выстроенную Гольшевым, можно увидеть в композиции закономерность применения данного принципа. В большинстве звуковых «ансамблей» встречаются длительности иногда больше одного раза, но при этом, либо только как удвоенные длительности в параллельных голосах или как повтор без паузы. Таким образом, организация ритма подчинена у Гольшева тому же правилу, что и организация звука. В этом случае форшлагги приобретают особенную функциональную роль, на что указывает их использование в одиннадцатом комплексе первой части – длительности звучат без паузы друг за другом по вертикали.

Четвёртая часть трио занимает особое место в общей форме произведения. В противовес к другим частям произведения, *pp* в начале произведения звучит благодаря множественному повтору, что образует совершенно новое звучание в произведении. Первые двенадцать звуковых кластеров выдержаны по ранее показанному

принципу. Последний звуковой «ансамбль» выбивается из закономерности и потому заслуживает особенного внимания. Пассаж в этом кластере начинается у скрипки с мелодической фигуры из пяти различных по высоте звуков, которые повторяются внутри данного комплекса. Данная мелодическая фигура «нарушает» додекафонную хроматику формы. В свою очередь, ритмическая организация части также выстроена в противовес другим частям не по схеме.

Данное «отступление» от ранее выстроенной структуры, как в звуке, так и в ритме, воспринимается как осознанное художественное средство выразительности. Так, например, в другом пассаже второй части композитор использует в течение продолжительного времени только шестнадцатые длительности и ставит акцент более на додекафоничности, чем на ритме. В шестнадцатом кластере этой части звучит в первом из трёх тактов четвертоновый мотив в партии скрипки, в то время как другие два голоса остаются на месте. В следующем такте, в противовес выраженному додекафоническому принципу Гольшева, данный мотив повторяется в партии альты, который вновь подхватывается скрипкой, но уже на четверть тона выше. В третьем такте вступает виолончель, подхватывая тем самым своеобразный канон.

Таким образом, хотя Голицев придерживается последовательного подхода к формированию хроматической тотальности в струнном трио на протяжении длительных отрезков и при этом в целом действует гораздо строже, чем в организации длительностей, на обоих уровнях можно обнаружить как отражение его собственного подхода, так и намеренный разрыв с этими параметрами. Вариации хроматических и ритмических идей лучше описать как стилистическое решение, а не как последовательно соблюдаемый набор правил, что больше бы напоминало «строгость» сериалистов.

Дальнейшее размышление об идейном источнике работы Гольшева с таким стилем напрашивается само собой, но оказывается непростой задачей из-за отсутствия сохранившихся высказываний самого композитора. Комментарии о художественных взглядах Гольшева почти исключительно связаны с его работой с берлинскими дадаистами, когда он был известен больше архаичным хаосом своих работ и, например, использовал кухонную утварь вместо инструментов в своей «Антисимфонии». Но эту характеристику вряд

ли можно отнести к трио. Можно было бы обсудить, говорит ли постоянное возвращение двенадцати нот и практически полное отсутствие динамики о дадаистских мотивах, пропагандируемых Гольшевым, например, в его памфлете «Aism». Трио было написано до дадаистского периода, но отмечено тенденциями, характерными для того времени.

Jacob Uhlig

AHEAD OF CONTEMPORARIES? REFLECTIONS ON THE ORGANIZATION OF CHROMATIC AND FORM IN THE TRIO (1925) by EFIM GOLYSHEV

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 59–64. doi: 10.17223/26188929/13/10