СОФЬЯ ГУБАЙДУЛИНА

**ВИСЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ**

15 пьес для меццо-сопрано, флейты, баяна, ударных и контрабаса (1998)

**Аннотация С.Губайдулиной: "Висельные песни" (1996/1998)**

"Висельные песни" — цикл вокальных и инструментальных пьес на стихи Кристиана Моргенштерна. Сочинены две версии: первая для женского голоса, контрабаса и ударных — посвящена итальянской певице Патриции Адкинс-Кити (а3);  и вторая для женского голоса, флейты, баяна, контрабаса и ударных. Эта версия посвящена ансамблю "That", вдохновительницей которого является баянистка Эльсбет Мозер.

Сам Моргенштерн всегда утверждал, что между двумя его типами поэзии (антропософско-мистической и бурлескно-юмористической) нет противоречия. Очевидная бессмыслица, нонсенс, абсурд являются только продолжением и, может быть, ещё более глубоким аспектом мистического познания.

Для моей чисто артистической задачи это свойство двойственности было чрезвычайно привлекательным, так как давало повод для внезапных модуляций из одного состояния в другое. Мне очень нравится, когда после гротескного номера "Das Knie" ("Колено") певица поёт очень серьёзно о том, как червяк редкостной породы, живущий в раковине, открыл ей (певице) своё сердце.

Или: после № 13 "Nein!", где верёвка преувеличенно экспрессивно плачет и тоскует по висельнику, внезапно наступает совершенно серьёзное и просветлённое настроение финального номера "Mondschaf" ("Лунный барашек" или "Лунный агнец").

В этой поэзии очень привлекательны симпатия, любовь (лю­бовь тихая, непоказная) — к тварному миру: к зверям, пред­метам, вещам (вещам в рильковском понимании, когда ВЕЩЬ рассматривается также и изнутри, как нечто эссенциальное, а не только внешне существующее). При этом мир тварный становится одушевлённым и начинает соприкасаться с важными философскими проблемами жизни.

Но великолепно то, что эта серьёзность, которая светится изнутри, внешне — только наполовину серьёзность. Она всегда остаётся игрой: игрой с языком, игрой с поэтическими закономерностями и игрой как фантастической возможностью выйти за пределы повседневности, за пределы нашего технизированного и ангажированного мира. Выйти и войти в мир прекрасной иллюзии, нежности, любви, просветления и очень часто — печали. Но это всегда — игра...

Для композитора — это тоже прекрасная возможность выдумать артистическую, почти театральную ситуацию, где чередуются игра, весёлость, фантазийная выдумка исполнителей и... серьёзность любви к миру, к жизни, и... к смерти.

\* \* \*

«Висельные песни» стали самым большим вокальным циклом С. Губайдулиной. 15 песен на стихи К. Моргенштерна для голоса и ансамбля инструментов. Он единственный у этого автора по соединению серьёзной экспрессии музыки с детски сюрреалистическими сюжетами текстов - о полуночной мыши, эстетствующей белке, одиноко гуляющем колене, исповедующемся червяке, лунной овце. Абсурдистскую кульминацию составляет чисто жестовая, беззвучная «Ночная песнь рыбы».

\* \* \*

|  |  |
| --- | --- |
| **01. Die Mitternachtsmaus**  Wenn's mitternächtigt und nicht Mond  noch Stern das Himmelshaus bewohnt,  läuft zwölfmal durch das Himmelshaus  die Mitternachtsmaus.  Sie pfeift auf ihrem kleinen Maul, -  im Traume brüllt der Höllengaul ...  Doch ruhig läuft ihr Pensum aus  die Mitternachtsmaus.  Ihr Herr, der große weiße Geist,  ist nämlich solche Nacht verreist.  Wohl ihm! Es hütet ihm sein Haus  die Mitternachtsmaus. | **01. Полуночная мышь**  В полночь, когда ни луна, ни звезда  не обитают в небесном доме,  по нему пробегает  полуночная мышка.  Она двенадцать раз свистит своим ротиком…  Ржёт во сне адский конь…  Медленно истекает срок службы полуночной мышки.  Её господин, великий белый дух,  уехал в эту ночь.  Удачи ему! Его дом охраняет  полуночная мышка. |
| 02. Das Nachdenken | **02. Размышление** |
| **03. Das ästhetische Wiesel**  Ein Wiesel  saß auf einem Kiesel  inmitten Bachgeriesel.  Wisst ihr  weshalb?  Das Mondkalb  verriet es mir  im Stillen:  Das raffinierte Tier  tat's um des Reimes willen. | **03. Эстетическая белка**  Белка  восседает на камушке  посреди ручейка.  Знаете,  почему?  Лунный телёнок  мне поведал  по секрету:  Хитренькая зверюшка  уселась на камушке для рифмы. |
| **04. Das Knie**  Ein Knie geht einsam durch die Welt.  Es ist ein Knie, sonst nichts!  Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!  Es ist ein Knie, sonst nichts.  Im Kriege ward einmal ein Mann  erschossen um und um.  Das Knie allein blieb unverletzt -  als wär's ein Heiligtum.  Seitdem geht's einsam durch die Welt.  Es ist ein Knie, sonst nichts.  Es ist kein Baum, es ist kein Zelt.  Es ist ein Knie, sonst nichts. | **04. Коленка**  По миру бродит одинокое колено.  Коленка, и больше ничего!  Ни полено! Ни шалаш!  Коленка, и только.  На войне человека убили,  и дело с концом.  От него уцелело только колено,  словно святыня.  С тех пор оно в одиночестве бродит по миру.  Одно лишь колено.  Ни полено, ни шалаш.  Колено, и только. |
| **05. Das Spiel I** | **05. Игра № 1** |
| **06. Das Spiel II** | **06. Игра № 2** |
| **07. Die Beichte des Wurms**  Es lebt in einer Muschel  ein Wurm gar seltner Art;  der hat mir mit Getuschel  sein Herze offenbart.  Sein armes kleines Herze,  hei, wie das flog und schlug!  Ihr denket wohl, ich scherze?  Ach, denket nicht so klug.  Es lebt in einer Muschel  ein Wurm gar seltner Art;  der hat mir mit Getuschel  sein Herze offenbart. | **07. Исповедь червяков**  В маленькой ракушке живёт  червячок редкой породы, что шёпотом открывает мне  своё сердце…  Его бедное сердечко,  ай, как оно бьётся и выпрыгивает!  Вы думаете, я шучу?  Ах, не умничайте насчёт меня.  Живёт в ракушке  червячок редкой породы,  что шепча  открыл мне сердце. |
| 08. Psalm | **08. Псалом** |
| **09. Der Tanz**  Ein Vierviertelschwein und eine Auftakteule  trafen sich im Schatten einer Säule,  die im Geiste ihres Schöpfers stand.  Und zum Spiel der Fiedelbogenpflanze  reichten sich die zwei zum Tanze  Fuß und Hand.  Und auf seinen dreien rosa Beinen  hüpfte das Vierviertelschwein graziös,  und die Auftakteul' auf ihrem einen  wiegte rhythmisch ihr Gekrös.  Und der Schatten fiel,  und der Pflanze Spiel  klang verwirrend melodiös.  Doch des Schöpfers Hirn war nicht von Eisen,  und die Säule schwand, wie sie gekommen war;  und so musste denn auch unser Paar  wieder in sein Nichts zurücke reisen.  Einen letzten Strich  tat der Geigerich -  und dann war nichts weiter zu beweisen. | **09. Танец**  Четырёхчетвертная свинка и затактная сова встретились в тени колонны, что  стоит в воображении их Создателя.  И под игру скрипично-смычковой травки,  в танце, они подали друг другу  руку и ногу.  На трёх розовых ножках грациозно прыгает четырёхчетвертная свинюшка,  а затактная сова в ритм качает  своими перьями.  Вот в тесной тени  под игру травы  звучат путаные мелодии.  Но мозг Создателя был не железным,  и колонна исчезла также быстро, как появилась,  снова обратив нашу пару  в ничто.  Вот последний штрих  скрипача -  и никому ничего доказывать уже не нужно. |
| 10. Das Gebet Die Rehlein beten zur Nacht,  hab acht!  Halb neun!  Halb zehn!  Halb elf!  Halb zwölf!  Zwölf!  Die Rehlein beten zur Nacht,  hab acht!  Sie falten die kleinen Zehlein,  die Rehlein. | **10. Молитва**  Олешки молятся в ночи,  внимание!  Половина девятого!  Половина десятого!  Половина одиннадцатого!  Половина двенадцатого!  Двенадцать!  Олешки взмолились в ночи,  внимание!  Вот они складывают свои пальчики на ногах, олешки. |
| **11.** **Das Fest des Wüstlings**  Was stört so schrill die stille Nacht?  Was sprüht der Lichter Lüstrepracht?  Das ist das Fest des Wüstlings!  Was huscht und hascht und weint und lacht?  Was sprüht gell ? was flüstert sacht ?  Das ist das Fest des Wüstlings!  Die Pracht der Nacht ist jach entfacht!  Die Tugend stirbt, das Laster lacht! Das ist das Fest des Wüstlings! | **11. Пир Кутил**  Что так шумит в ночной тиши?  Что пышет таким светом гульбы?  То пир кутил!  Что за спешка и суета, плач и смех?  Что за громкий крик? Что за нежный шёпот?  То пир кутил!  Пышный ночи покров внезапно распахивается!  Праведность умирает, порок торжествует!  То пир кутил! |
| 12. Improvisation | **12. Импровизация** |
| 13. Fisches Nachtgesang —  ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿  — | **13. Ночная песнь рыбы**  —  ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿ ‿ ‿  — — —  ‿ ‿  — |
| **14. Nein!**  Pfeift der Sturm?  Keift ein Wurm?  Heulen  Eulen  hoch vom Turm?  Nein!  Es ist des Galgenstrickes  dickes  Ende, welches ächzte,  gleich als ob  im Galopp  eine müdgehetzte Mähre  nach dem nächsten Brunnen lechzte  (der vielleicht noch ferne wäre). | **14. Нет!**  Свист бури?  Брань червей?  Крики  сов  с высокой башни?  Нет!  То висельной верёвки  тупой  конец, что кряхтит  словно истомлённая  жаждой кляча,  галопом несущаяся напиться  к ближайшему колодцу  (который, быть может, далёк) |
| **15. Das Mondschaf**  Das Mondschaf steht auf weiter Flur.  Es harrt und harrt der großen Schur.  Das Mondschaf.  Das Mondschaf rupft sich einen Halm  und geht dann heim auf seine Alm.  Das Mondschaf.  Das Mondschaf spricht zu sich im Traum:  «Ich bin des Weltalls dunkler Raum.»  Das Mondschaf.  Das Mondschaf liegt am Morgen tot.  Sein Leib ist weiß, die Sonn' ist rot.  Das Mondschaf. | **15. Лунная овечка**  Лунная овечка стоит в широком поле  опасаясь и страшась большой стрижки.  Лунная овечка.  Лунная овечка пощипывает травку,  направляясь на родное пастбище.  Лунная овечка.  Лунная овечка говорит себе во сне:  Я из темницы вселенной.»  Лунная овечка.  Лунная овечка наутро лежит замертво.  Её тело белеет, а солнце алеет.  Лунная овечка. |

В основе поэзии Кристиана Моргенштерна лежит разнообразная, глубокая, бесконечная игра со словом. Моргенштерн вошёл в историю немецкой литературы как автор смешных стихотворных нелепиц, остроумных афоризмов и сатирических эпиграмм. Однако в них, как и в серьёзных поэтических произведениях, находит свое выражение глубокое недоверие к слову, которым отмечена вся культура конца XIX и начала XX вв. Связи, скрепляющие ткань языка, оказываются такими же непрочными, как и утратившая свою целостность картина мира. Пренебрежение к языковым нормам, попытка вернуть знакомым словам утраченные значения или вовсе отказаться от них, открыть новые смыслы в стёртых метафорах или изобрести новый язык, за которым обнаружится истинная сущность вещей – в рамках этих концепций модернистская поэзия пытается выйти за границы языка, создать новый способ толкования действительности.

Поэтический сборник Кристиана Моргенштерна «Песни висельника» («Galgenlieder») представляет собой собрание гротескных образов и языковых парадоксов. Моргенштерн увлекается идеями историка культуры и философа Фрица Маутнера, который утверждает, что язык искажает восприятие действительности. Язык должен отказаться от притязаний на адекватное отражение действительности, поскольку он является лишь величественной игрой, автономной реальностью, не способной устранить непонимание между людьми. Интерес к философии Фридриха Ницше, развивавшего мысль об автономной реальности языка, также формировал критическое отношение к прежней поэтической традиции. Для Моргенштерна характерна скептическая рефлексия о роли языка, он выступает против «журналистской болтовни» и повседневного упрощения языка. Обыватель не говорит, а цитирует, язык, который мы слышим вокруг себя – это не уникальный творческий акт, а результат бесконечных повторений.

«Песни висельника» были опубликованы впервые в 1905 году, а вскоре последовало и несколько редактированных изданий. Указание на музыкальную форму в названии сборника не случайно. Он состоит из 17 стихотворений, которые сначала исполнялись в первом литературном кабаре Берлина «Пёстрый театр» («Buntes Theater» или «Überbrettl»), основанном в 1901 году Эрнстом фон Вольцогеном. Литературный круг Моргенштерна, где он читал свои первые юморески, «братья-висельники», состоял из студентов, художников и поэтов, которые устраивали литературные вечера в берлинских кабачках. Перформативный контекст объясняет сценический характер текстов Моргенштерна – язык в них выступает в прямом смысле как участник театрального действа.

Для Моргенштерна, как и для символистов, язык – это материал для непрерывной фоносемантической игры, обновление застывших поэтических форм. С более поздним течением дадаизма Моргенштерна сближает анархический бунт против всякой системы и утверждение интуитивного характера языка. Только через освобожденное от оков обыденности слово можно проникнуть в скрытую сущность вещей.

В 1913 году Моргенштерн пишет: «За всякой болтовней кроется непонимание смысла и ценности отдельного слова». Язык – это не что-то, само собой разумеющееся. Читателю «Песен висельника» приходится учить язык заново, открывать для себя новую этимологию, самостоятельно устанавливать связь между означаемым и означающим, становиться участником творческого акта. Не вещь получает своё наименование, но наименование творит саму вещь.

В предисловии к «Песням висельника» Моргенштерн пишет, что он создал новую литературу. Она «сотворила людей и зверей, как Бог Ветхого Завета. Она создала новые слова и понятия, поразительные слова и понятия, которые не смогут истолковать семь величайших учёных семи эпох». Большинству современников Моргенштерна казалось, что поэзия «Песен висельника» нарушает все мыслимые литературные традиции, представляет собой бессмыслицу, абсурд, веселую детскую игру со словами, в процессе которой слова лишаются своего значения. Однако при ближайшем рассмотрении становится понятно, что поэтический язык Моргенштерна подчинён имманентным законам языковой реальности, а доверие автора к слову безгранично.

Многие исследователи обращают внимание на очевидную аналогию между «Песнями висельника» и миром «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэррола. Оба текста объединены глубокой рефлексией о том, что есть смысл. По меткому выражению Моргенштерна, поэзия – это «Umwortung aller Worte», переосмысливание всех смыслов. Для Моргенштерна, как и для Кэррола, значение слова, предложения, текста не является раз и навсегда неизменной величиной. Смысл ускользает, а озадаченный читатель вновь и вновь отправляется на поиски новых смыслов.

В своей работе “Об истине и лжи во внеморальном смысле” Ницще говорит о пропасти между языком и действительностью, утверждая неспособность языка отобразить сущность вещей и подчёркивая фальсифицирующую сущность языка. Поэтическое слово способно сотворить новую реальность, она всё так же не будет истинной, она станет новой иллюзией. Парадоксальная поэзия Моргенштерна не только не отражает действительность, она творит мир несуществующих вещей, в котором слова получают онтологический смысл, не переставая быть при этом иллюзией.

«Песни висельника» представляют собой веселую и свободную игру форм. Моргенштерн понимает юмор как «божественный» смех превосходства над земным, «низменным». В книге «Человеческое. Слишком человеческое» в 213-м афоризме Ницше говорит об «удовольствии от бессмыслицы». «Выворачивание опыта наизнанку, превращение целесообразного в бесцельное освобождает нас от власти необходимого, целесообразного и опытно данного, в которых мы обыкновенно видим неумолимых владык». Это вполне применимо к поэзии «Песен висельника», которая освобождает слова от гнёта обыденности и косных языковых норм.

Юмористическая поэзия Моргенштерна возникает в столкновении нормы и узуса, в разделении неразделимого и в смешении разнородных языковых элементов. Моргенштерн часто строит текст, играя значениями омонимов и сходством фонетической структуры слов. В стихотворении «Das ästhetische Wiesel“ («Эстетическая белка») правдоподобность приносится в жертву рифме. Ласка (белка) сидит на камне посреди ручья (Ein Wiesel / saß auf einem Kiesel / inmitten Bachgeriesel) и делает это только ради красивой рифмы. Рифмы, фонетическая игра, аллитерации, окказионализмы, произвольные комбинации языковых знаков создают новую поэтическую реальность, следуя символистскому принципу немиметического отражения действительности. Материальность знака лежит в основе создания новых смыслов.

Стихотворение «Ночная песнь рыбы» («Fisches Nachtgesang») - ироническое переосмысление немецкой традиции «ночной песни» и, конечно, стихотворения Гёте – представляет собой визуальную структуру, состоящую из метрических знаков для обозначения ударных и безударных слогов. Причём следует отметить, что слов, соответствующих таким комбинациям слогов, не существует, материальные знаки не скрывают за собой никакого лексического наполнения. И, тем не менее, Моргенштерн эффектно называет «Ночную песнь рыбы» «величайшим немецким стихотворением». Оно в полной мере отражает идею бессловесности, чистого молчания, не отягощенного смыслом. Не только содержание, но и форма языкового знака ставится здесь под сомнение, материальность означающего почти перестает существовать, разрушая привычные коммуникативные установки. «Это попытка в буквальном смысле слова материализовать тишину обнаруживает бессилие естественного языка, поскольку ни один язык не в состоянии наполнить предложенную пустую модель поэтического высказывания конкретным словесным содержанием». За веселой путаницей «Песен висельника» можно увидеть серьезную рефлексию о поэтическом языке. Вслед за Моргенштерном тема преобразования или даже радикального отрицания языка как устойчивой семиотической системы становится главной темой дадаистов, а затем и представителей «конкретной поэзии». Задачей поэтического творчества становится не выражение лирического «я» автора, а противостояние диктатуре языка и напряжённый поиск новых средств выразительности.

Е.А. Жеребина - МАТЕРИЯ ЯЗЫКА: «ПЕСНИ ВИСЕЛЬНИКА» КРИСТИАНА МОРГЕНШТЕРНА.

Мировую премьеру «Висельных песен» дала Елена Васильева в сопровождении ансамбля «That». Они же впервые записали это сочинение на компакт-диск. В интернете есть великолепная видеозапись «Висельных песен», сделанная в 2016 году по случаю 85-летнего юбилея композитора. Эту запись НУЖНО слышать и смотреть. Во-первых, это полная запись, звучащая около часа. Во-вторых, она снабжена русскими субтитрами. В третьих, качество звука и изображения остаются на высоте. И, наконец, исполнение заслуживает самой высокой оценки.

<https://vk.com/video102524941_456239950>

Исполняют Наталия Пшеничникова (голос), Иван Бушуев (флейта и дирижёр), Александр Суворов (ударные), Владимир Волков (баян), Григорий Кротенко (контрабас).

Меня интересует главным образом сама музыка, а не её исполнение. Произведение новое, и ещё не обросло исполнительскими трактовками. В основе произведения лежит чистая музыкальная идея второго рода: поиск возможности гармонического сочетания не просто контрастного музыкального материала, а, скорее, взаимоисключающих музыкальных эстетических принципов.

Кажется – парадокс: сложнейшая, абсолютно атональная и немелодичная музыка. Музыка звучностей, при полном отсутствии мелодических или тематических линий (горизонтали). Большей частью звучат только голосовые речитации в сопровождении одного из четырёх инструментов: ударных, контрабаса, флейты или баяна. При таком подходе гармоническая и тембровая составляющая музыкальной ткани (вертикаль) более чем скромна. Она, скорее, аскетична. Почему же в течение часа я не перестаю восхищаться кажущейся простотой и реальной доходчивостью этой музыки? Что заставляет меня проникаться её красотой и с неослабеваемым интересом следить за раскрытием музыкальной идеи? Почему музыкальная логика мне ясна с самого начала? Отчего я с лёгкостью воспринимаю форму этого сочинения?

Бросаю взгляд на хронометраж. Двадцать пять с половиной минут. А я только подхожу к середине сочинения. И у меня возникает ощущение, что я слушаю музыку минут 10 - 15. Слова певицы: «Что так шумит в ночной тиши?» Это звучит начало 11-й пьесы. Всего их 15. Десять пьес пронеслись с кинематографической быстротой. И я начинаю понимать, что прозвучавшие без перерыва десять коротких частей составили первый раздел разворачивающейся трёхчастной сонатной формы. Они ввели меня в атмосферу произведения, обрисовали музыкальный ландшафт, подготовили к пониманию сути, основной мысли сочинения. Теперь довольно декоративных деталей, пора сформулировать и высказать главное. Начинается неспешный, наполненный смыслом музыкальный разговор. Нет, музыкальное развитие доносится не через текст Моргенштерна. Губайдулина не выпускает Моргенштерна вперёд и не собирается его догонять и сопровождать. Текст и вокальная партия просто вписываются в общий музыкальный контекст наряду с инструментами. И эти инструменты не объединяются в ансамбль. Они остаются личностями, говорят друг с другом на равных. Интересная, своеобразная трактовка линии голоса. Термин «вокальный» кажется здесь неуместным.

Между частями сочинения инструменты исполняют интерлюдии в виде дуэтов и трио. Перед «Ночной песнью рыбы» звучит диалог флейты пикколо и контрабас а. Сходятся самые крайние инструментальные регистры: звонкий, самый верхний, льющийся вместе с солнечным светом с неба. И бас, зловещее воплощение мрака, рокочущего словно из преисподней. Партия контрабаса требует исполнителя исключительной виртуозности. Такой контрабасист совсем недавно появился в ближайшем окружении Губайдулиной. Это сын ближайшего друга Софьи Асгатовны, композитора Виктора Суслина. Александр Суслин. С той поры Губайдулина часто стала использовать контрабас в качестве солиста в её камерных произведениях.

А импровизации таких странных инструментальных составов совершенно обычны для композиторского языка С. Губайдулиной. Несмотря на её девятый десяток, она всегда была не прочь «похулиганить». Дух молод, немощна лишь плоть.

Дуэт флейты и контрабаса плавно перерастает в маленький концерт солиста - флейтиста, одновременно играющего на всех четырёх флейтах – от пикколо, до басовой. Ещё одна характерная черта композиторского облика Губайдулиной: страсть к экспериментированию.

А вот задача: как средствами музыки изобразить пение рыбы? Поют ли рыбы? Губайдулина полагает, раз и в рыбе живёт душа, она тоже должна петь. Другое дело, что поскольку рыбы обитают в воде, нам с вами не дано слышать их пения. Пение рыбы завершает парадный показ новых средств звукоизвлечения. Сначала полный юмора дуэт голоса и флейты. Именно флейте поручено изображение голоса рыбы. О содержании разговора певицы с рыбой можно догадываться по характерным интонациям голоса. А о рыбе нам дано судить по её беззвучному дыханию. Флейтист играет на мундштуке своего инструмента. Тут человеку приходит на ум, что и он может дышать как рыба. Дыхание человека передаётся раздуванием мехов баяна. Этот приём Губайдулина впервые опробовала ещё в 1982 году в «Семи словах Спасителя на кресте» для виолончели, баяна и струнного оркестра. Тогда ей понадобился баян для передачи последнего вздоха распятого Иисуса.

Кульминационный момент «Висельных песен» наступает в интерлюдии между десятой («Молитва») и одиннадцатой пьесами («Пир Кутил»). Здесь впервые одновременно звучат голоса всех четырёх инструментов и голос певицы. Одиннадцатая пьеса самая громкая во всём цикле, и с её завершением наступает заключительный, третий раздел сонатной формы. Как водится, средний раздел сочинения отличается самым подвижным темпом и активностью. Он обрамлён двумя более медленными и тихими разделами – вступительным и финальным. Именно это ощущение знакомой трёхчастной сонатной формы и создаёт иллюзию простоты музыки и делает её доходчивой. Здесь открывается стройность музыкальной формы. Сложность музыкального языка и красота самой музыки становятся очевидными только тогда, когда я вслушиваюсь и всматриваюсь в детали. Итак, для неискушённых слушателей эта музыка кажется чрезвычайно простой. А сложность её воспримет профессионал или знаток современной музыки. Гармония сложности и простоты достигнута.

Что нового я для себя узнал о музыке на примере «Висельных песен»? Какие уроки я получил, прослушав это блестящее сочинение? Во-первых, богатство музыки лишь в самой малой степени зависит от музыкального языка, использованного при создании музыкального произведения. В разных своих сочинениях С. Губайдулина пользуется разными техниками музыкальной композиции. В её разных сочинениях она одинаково свободно говорит как тональным, так и атональным языком. Главное в музыке не то, на каком языке она обращается к слушателю, а то, что она при этом хочет ему сказать. Совсем как в литературе: Достоевского можно читать и по-русски, по-немецки, на китайском или английском. И это будет тот же самый писатель со своим уникальным образным миром.

Во-вторых , композиторский стиль не сводится к характерным особенностям музыкального языка. Музыкальный язык – это всего лишь инструмент, используемый при создании музыкального произведения. Если в нашей повседневной жизни или в науке мы пользуемся словами для именования конкретных предметов и явлений, то в искусстве назначение языка иное. Язык в искусстве служит для обозначения образов, стоящих за словами как структурными элементами художественного языка. Когда мы говорим об уникальности языка Пушкина или Маяковского, Чайковского или Шостаковича, мы имеем в виду неповторимость и несхожесть образных миров этих художников.

И последнее. Для чего нам нужна музыка? Всеобщий закон природы говорит, что все самопроизвольные процессы, протекающие во вселенной, сопровождаются увеличением энтропии. А энтропия – мера неупорядоченности состояния замкнутой системы. Но энтропия не может повышаться бесконечно. Её увеличение означает неминуемый взрыв и хаос. В применении понятия «система» к внутреннему миру человека, назначение искусства и музыки в частности заключается в том, чтобы вернуть энтропию к её начальному состоянию: понизить её, или иными словами, навести порядок в собственном доме или в своей душе. Как гениально просто и ёмко сказал об этом Окуджава: «Всё стало не свои места, едва сыграли Баха»... Или там же:

«О, чтобы было всё не так, чтоб всё иначе было,

Наверно, именно затем, наверно, потому

Играет будничный оркестр привычно и вполсилы,

А мы так трудно и легко все тянемся к нему».

Что тут примечательно? Окуджава в этом всем хорошо известном стихотворении, кстати, положенном на музыку Виктором Берковским, также как Кристиан Моргенштерн или Софья Губайдулина в «Висельных песнях» говорят о примирении противоположностей: «трудно и легко». Не научившись преодолевать противоборствующие крайности, мы гармонии в жизни не достигнем.

Я также рад отметить, что у меня с Губайдулиной полный консенсус относительно того, зачем нам нужна музыка. У нас обоих душа просит музыки. Я слушаю музыку для понижения внутренней энтропии. А София Асгатовна так аргументирует свою потребность сочинять музыку: «Помимо духовного восстановления нет никакой более серьёзной причины для сочинения музыки».

Искусство не только призвано нас успокоить, вернуть нам гармонию души. Оно не только заставляет нас задуматься о вечных истинах. Но оно обладает ещё одним уникальным природным качеством. Оно несёт нам красоту. А красота – барышня капризная и трудно постижимая. То она приходит как бы невзначай, в состоянии неожиданного озарения, то её не допросишься. Вроде бы ни поэзия Моргенштерна, ни музыка Губайдулиной, изначально не обещали мне упоение красотой. Но в «Висельных песнях» я её для себя почувствовал. Для меня она открылась, когда я ощутил форму всего произведения, его идею и логику строения. «Всё стало на свои места…» И ведь правда: Может ли бесформенное быть красивым?

Эти строки я написал сегодня утром (25 марта 2017 года). Вечером в интернете прочитал в интервью композитора: «Самый сложный вопрос при сочинении музыки — это взаимоотношение интеллекта и интуиции в жизни художника. Вообще я на первое место ставлю интуитивный поток. И очень не хочу, чтобы интеллект подавил эту интуицию. Но я отлично понимаю, что художественное произведение не может быть чисто интуитивным. И в идеале интуитивный поток должен сдерживаться интеллектуальным законом. Но преодоление интуитивного потока — это борьба не на жизнь, а на смерть. Потому что иногда он не подчиняется. И нужно обязательно добиться этого баланса. Или вибрации между ними. Речь идет только о формообразовании. А средства — тональные, атональные — могут быть самые разные, в зависимости от того, как играет интуитивный поток. Я не хочу ему мешать, но хочу, чтобы его что-то сдерживало. Вот такая у меня позиция. А что касается средств, языка, интервалики, аккордики — это всё интуиция».

Я рад убедиться, что правильно понял Софью Асхатовну. Ведь интуитивный поток, о котором она здесь говорит, это музыка, услышанная ею свыше и лишь записанная. Это в науке приоритет отдаётся разуму и то не всегда без оглядки на интуицию. В искусстве первична душа…