

УДК 7.072

А.А. ВИНИЧЕНКО

ФИЛИПП ГЛАСС. СИМФОНИЯ № 4 «HEROES». ДЭВИД БОУИ. «HEROES». СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ КОНЦЕПЦИЙ

Виниченко Андрей Анатольевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (Саратов, пр-т Кирова, 1), yuzer1965@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу различий и соответствий концепций двух одноименных произведений выдающихся деятелей художественной культуры второй половины XX столетия. Опусы основаны на общем материале – это Четвертая симфония Филиппа Гласса и рок-альбом Дэвида Боуи. Отмечается специфика развития музыкального сюжета обоих произведений, основанная на переосмыслении идеи, использовании приемов развития, разнице и сходстве музыкального языка. **Ключевые слова:** Филипп Гласс, Дэвид Боуи, Heroes, рок-альбом, симфония, прорисовка, интонационность, музыкальный сюжет.

UDC 7.072

A.A. VINICHENKO

PHILIP GLASS. SYMPHONY № 4 «HEROES». DAVID BOWIE. «HEROES». SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF CONCEPTS

Vinichenko Andrey Anatolyevich, candidate of history of art, professor of the cathedra of special piano of the Saratov state conservatory n.a. L.V. Sobinov (1, Kirova ave., Saratov), yuzer1965@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the analysis of differences and correspondences of the concepts of two works of the same name by prominent artists of the second half of the 20th century. The opuses are based on common material – this is the Fourth Symphony by Philip Glass and the rock album by David Bowie. The specificity of the development of the musical plot of both works is noted, based on a rethinking of the idea, the use of developmental techniques, the difference and similarity of the musical language.

Keywords: Philip Glass, David Bowie, Heroes, rock album, symphony, drawing, intonation, musical plot.

В данной статье проводится сравнительный анализ претворения музыкального сюжета в двух одноименных произведениях, основанных на общей идее, породившей кардинально различные жанровые структуры, обладающие различием и некоторым сходством в претворении общей уникальной в каждом случае интонационности.

Актуальность работы обусловлена несколькими факторами. Это небольшая степень изученности творчества двух выдающихся деятелей современного музыкального искусства – композитора и поэта, рок-музыканта, театрального и киноактера Дэвида Боуи и композитора-минималиста, дирижера и мультиинструменталиста Филиппа Гласса. Анализ их общей деятельности представляется тем более логичным в связи с продолжительной совместной работой: симфония № 4 «Heroes» в своей основе опирается на одноименный альбом Д. Боуи «Heroes» так же, как и Первая симфония – Low, в основе которой лежит материал одноименного альбома Д. Боуи. Кроме того, музыканты были партнерами по участию в *Philip Glass Ensemble*.

Другим фактором актуальности настоящего исследования является необходимость дальнейшего исследования рок-культуры и современного симфонического творчества, долгое время находящихся в режиме диалога при формировании художественного лица эпохи глобализации и постглобализационной эры. Эта область также представляется изученной в очень небольшой степени.

Из отечественных работ, в той или иной мере касающихся данной темы, назовем научно-популярную книгу А. Руденской «Человек, который продал мир» [1], наши статьи «David Bowie – Philipp Glass: the dialogue of musical traditions» [2] и «The Sons of the Silent Age» («Эпохи умолчания дети»), художественный перевод и методологический комментарий [3], статью-интервью А. Рондарева «Хорошая музыка – это хорошо, а плохая – плохо. Интервью с Саймоном Кричли» [4], статья С. Гончаренко и И. Крапивиной «Сатьяграха: сакрализация оперы» [5].

В числе значительных зарубежных исследований отметим книгу «Боуи» С. Кричли [6], «Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism» Р. Костеланца [7], исследующее в том числе литературную и общественную деятельность Ф. Гласса, «Talking Music: Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers» Д. Такворта [8], в основе содержания которой лежит анализ экспериментального контента названных композиторов, в т.ч. Ф. Гласса. Немало ценной информации можно почерпнуть в значительном количестве исследований научно-популярного жанра, таких как «David Bowie: A Life» Д. Джонса [9], книге самого Ф. Гласса «Слова без музыки» [10], ряде других работ.

Целью данной статьи является привлечение внимания и популяризация к двум выдающимся музыкальным произведениям современной музыки.

В **задачи** статьи входит структурный и компаративный анализ альбома Д. Боуи «Heroes» и симфонии № 4 Ф. Гласса.

Предметом исследования является альбом Д. Боуи «Heroes» и симфония № 4 Ф. Гласса.

Объектом исследования является специфика претворения концепции в двух одноименных произведениях, основанных на общем художественном материале.

«Героями» (именно так, в кавычках) одноименной композиции Д. Боуи делает любовную пару, встречи которой происходят по обеим сторонам Берлинской стены под наблюдением пограничников. «Герои» осознают бесперспективность и обреченность своего чувства, но продолжают отношения [11]. По словам сопродюсера «Берлинской трилогии»¹ Джинно Висконти, во время записи альбома (единственного из цикла, полностью сведенного и записанного в Берлине), «студия находилась приблизительно в пятистах ярдах от Берлинской стены. Красногвардейцы регулярно наблюдали за нами в мощный бинокль со своего наблюдательного поста» [11].

Альбом являлся неким высокоценным ориентиром для многих выдающихся рок-музыкантов. В своих интервью об этом неоднократно говорили Брайан Ино, являвшийся соавтором произведения, Игги Поп, Флориан Шнайдер. Джон Леннон заявлял, что, создавая *Double Fantasy*, он рассчитывал создать что-то столь же выдающееся, как *Heroes* [11].

Симфония шестичастна, все части одноименны композициям альбома: «Heroes», «Абдулмаджид», *Sense of Doubt* («Суть сомнения»), *Sons of the Silent Age* («Сыновья молчаливого века»), *Neukoln, V2 Schneider*.

Разительно отличие и первой части симфонии, и одноименной композиции.

Оригинал производит впечатление «сиюминутного» послания, проникнутого горечью осознания бесперспективности чувства (...*nothing, will keep us together* («...ничто не сможет удержать нас вместе»), желанности мечты и невозможности ее осуществления вместе с осознанием собственной беспомощности (*We're nothing, and no thing can help us...* «мы – ничто, и ничто нам не поможет...»). Ситуация подана в духе экспрессивного «обличительного» театра (...*I, I can remember, standing by the wall, by the wall, and the guns, shot above our heads, over our heads* («я, я мог бы вспомнить...

¹ Три альбома Д. Боуи – *Low* («Низина»), *Heroes* и *Lodger* («Квартирант»), созданные в сотрудничестве с Брайаном Ино, Робертом Фриппом и Эдриеном Белью.

стояли под стеной, под стеной, и орудия падали над нашими головами, поверх наших голов...»). Музыка номера впечатляет страстностью и призывом к свободолобию, при этом что все события здесь носят оттенок недавности их свершения.

Первая часть симфонии носит совершенно иной характер. Это воспоминание о давно прошедшем. Как и в «Варшаве», из Первой симфонии, музыкальный материал оригинала как будто пропущен через рефлексивное «горнило» автора (авторов). Музыка явно менее «злободневна» – первая же инструментальная попевка превращается из воинственно-призывной в ностальгически-приглашающую. Столь же коренному «перемотру» подвергается и ритм. При сохранении ритмического типа *motorik* он становится почти неузнаваем – настолько изменен его характер в сторону спокойствия, рассудительности, воспоминания. Страстно-протестный материал композиции приобретает черты слегка синкопированной мерной хоральности, чему способствует появившийся тембр колокола.

Как и оригинал, эту часть можно назвать почти статичной. Но если в первом варианте это как будто сгусток перманентной экспрессии, то здесь перед нами красиво и очень виртуозно оркестрованный и аранжированный различными подголосочными арабесками симфонизированный номер. Музыка постепенно затихает, удаляясь в «глубины памяти».

При всем различии акустических результатов «Абдулмаджид» альбома Д. Боуи и симфонии Ф. Гласса, этимология произрастания музыкального языка в обоих случаях идентична. Перед нами окрашенные в ориентальные тона минималистические структуры. В первом случае это фрагментарно-незаконченный, производящий впечатление сиюминутной торопливости, набросок «углем». В другом – ярко выписанный портрет-мозаика, изобилующий неожиданными линиями и переливами оттенков цветовой радуги. Оба раздела – портрет одного и того же человека – второй жены Д. Боуи. Однако использование различных звуковых техник – электронно-минималистической, апеллирующей к т.н. «краут-року» в одном случае и минималистически-импрессионистической – в другом, фокусирующий великолепный образец типичного глассовского симфонизма, создает абсолютное впечатление двух разных музыкальных портретных зарисовок.

Если в оригинале предполагаемые черты модели «висят» в воздушном ритмичном пространстве и подчас напоминают о технике изображения «Атомизированной Мадонны» С. Дали, то у Ф. Гласса портрет более реальный. С самого начала мы слышим настойчивый семичетвертной ритм, на фоне которого экспонируется монологическая тема, вбирающая в себя различные модальные вариации. Ее развитие начинается с нисходящего квинтового ориентального мотива с пониженными II и III ступенями. Ритмическое лидерство берет на себя кастаньетобразный тембр, который вместе с еще одним музыкальным действующим лицом – автономно развивающейся трелью-тремоло, через невольное возникающий ассоциативный ряд вызывает в восприятии слушателя образ Кармен. Дальнейшее движение сюжета определяет изысканная линия, напоминающая о квазиориентальности «В стране лотоса» С. Скотта или восточной интонационности Н. Римского-Корсакова. После нее возникает тетрахорд с постоянно контрапунктирующим доминантовым тоном вертикали, порождающим свой тематический комплекс, вводящий более глубокие колокольные и рояльные тембры. Очень выразительны возникающая затем «топчущаяся» вертикально статичная тема и следующая за ней грустноватая кругообразная минималистическая попевка, курсирующая между тоническим и доминантовыми тонами лада. Именно благодаря ей в музыке усиливается роль ориентального начала, и именно она становится центром развития драматургии. Этот же паттерн порождает тревожный тон-тембр трубы, также становящийся своеобразным контрапунктом. Атмосфера становится менее светлой и безмятежной. Темы находятся в режиме постоянного диалога, образуя, подобно музыке К. Дебюсси и К. Шимановского, все новые звукоколеристические пространства. Очень выразительно решение композитора объединить «кастаньетный» тембр и сопутствующую ему трель-тремоло

в единый тематический комплекс. Ассоциативный ряд дополняют невольно возникающие сравнения с драматургией и тембровыми характеристиками «Болеро» М. Равеля. Особенности развития последнего раздела позволяют определить эту часть как «фантазию на тему». Заканчивает раздел нежный тембр флейты, все растворяющий в тишине. Завораживающий томно-тревожный образ перемещает нас в контрастную четвертую часть – *Sense of Doubt*.

Оригинальная версия немногословна, ее материал минимален и сконцентрирован. От начала и до конца в музыке сохраняется зловещий, мрачный настрой. Если бы было необходимо сравнить «инициацию» этого музыкального действия с каким-либо реальным не художественным процессом, то могла бы возникнуть мысль о зачитывании приговора.

Материалом композиции стали три повторяющихся структуры: нисходящий тетрахорд в крайне низком регистре рояля, контрапунктический (вначале) хоральный мотив синтезатора и имитация шума океана. Их диалог схож с навязчивым и неотвратимым рефлексивным процессом. Затем «вдали» появляется «зов», образующий новую тему. Хоральный ответ под действием интонационной гравитации склоняется к нисходящему движению, и элементы приходят в несогласное единство. В верхнем регистре возникает распевная суровая тема. Она обрастает «болезненной» вибрацией и все больше проникает в мейнстрим движения. Ее регистр расширяется, появляются широкие интервалы – кварты и квинты, она становится многоголосной, фактура уплотняется. Создается впечатление, что слушателя подводят к какому-то нелегкому, так и не сделанному выводу.

Sons of a Silent Age. Разница в материале композиции Д. Боуи и симфонической фантазии на ее тематизм настолько различаются, что сходство между ними улавливается с трудом. Вместе с тем общность идеи налицо. Это исповедальная пронзительность, выражаемая на основе интонационной общности, пусть и образующей некие отраженные величины. И в том и в другом случае музыка характеризуется красотой, напевностью, спокойным развертыванием. В обоих случаях это не экстравертная навязчивость характера, а скорее – жизнь внутреннего голоса, заставляющая подумать о шумановском *Innere Stimme*, несмотря на наличие у Боуи текста, никак не располагающего к лирическому самосозерцанию.

Музыка композиции начинается «пронзающим» вступлением, этимологически сформированным из черт рок-баллады, исполненной всем традиционным для рока инструментальным корпусом. Его материал настолько уникален и развит, что мог бы послужить основой для самостоятельного произведения. Интересно то, что во вступлении формируется лейтинонация секундового движения, образующая в дальнейшем самостоятельный материал, связанный с ней, но самостоятельный в течении музыкального сюжета. Она же становится основой совершенно иной музыки в симфонии.

Как мы уже сказали, образные сферы композиции Д. Боуи и раздела симфонии близки. Но если в первом случае движение активно и достигает временами силы проповеди, то у Гласса это скорее воспоминание об ушедшей красоте, воспоминание о впечатлении. Начинается часть темой хорального склада, безусловно самостоятельной, но также парадоксальным образом ссылающейся на лейтинтонацию композиции Д. Боуи. Она становится той основой, посредством которой композитор экспериментирует с материалом первоисточника – образует многочисленные изысканные интонационно-гармонические и ритмические линии, создает комплексы аккордовых вертикалей с привлечением доминантового лада и неожиданного диалога побочных доминант. Подчас акустический образ полотна напоминает о симфонических «прорастаниях» музыки Чайковского или Брамса. Форма раздела, хотя и имеет черты трехчастности, не становится ею вполне.

Отметим интересную особенность в сходстве композиции альбома и симфонического раздела: в обоих случаях мелодико-гармонический строй напоминает произведения Джона Леннона, не только повлиявшего на мелодику Боуи, но и создавшего в ансамбле

с ним ряд песен. Нам кажется неслучайным подобная аллюзия – это своеобразный знак «присоединения» Гласса к гипотетическому дуэту голосов «великих рока».

Также заметим разнообразие модели вибрато-меллотроновой тембровости в этой части симфонии, несмотря на отсутствие явных признаков контрастности в настоящей тембральности.

Композиция Боуи, как мы уже сказали, действительна, она гораздо более развернута в логике линейности, несмотря на меньшую по сравнению с частью симфонии продолжительность. Уже вступительный раздел наполнен намерением преодоления, желанием «выхода» музыки на какой-то другой рубеж. Парадоксальным образом это чувствуется с первых звуков музыки, еще до формирования первых черт ее абриса. Об этом свидетельствует ряд постоянных интонационно-гармонических террасообразных подъемов. «Прорыв» наступает, с одной стороны, неожиданно, с другой – это логическое завершение восходящего движения, с которого и начинается центральный раздел.

В согласии с принципом контраста дальнейшее развитие на время теряет активность и формирует некую статику экспозиционности, подробной прорисовки интонационного дискурса. Фактически перед нами речитатив, образ которого находится в согласном диалоге себе подобных, характерных для развитой мелодики рока 1970-х годов. Мелодия развивается вместе с инструментальной частью и, несмотря на подробную и разнообразную психологизацию и появление призывных интонаций, сохраняет первоначальные черты образного тонуса.

Neukolln. Композиция Д. Боуи представляет собой диалог урбанистических тембров, выражающих мрачные пейзажи европейских каменных джунглей. Мерность и статика тембрового наполнения становятся, таким образом, содержанием «атмосферного» интермеццо.

Пятая часть симфонии содержит совершенно иную музыку. Прежде всего, ее содержание интонационно. Однако она основана на тембральности композиции первоисточника, также присутствующей в этом разделе симфонического цикла. Создается впечатление, что Ф. Гласс «вытягивает» трагические медитативные интонации из тембров музыки Боуи, в результате чего эмоциональный тонус тембрового материала становится более светлым, теряя свой агрессивный характер, а пульсирующая интонационность – наоборот, приобретает разнообразно «негативную» окраску. Впечатление поддерживает постоянное развитие доминантового лада, также превращающегося в некий базисно-тембровый элемент вертикали. Основная интонационная фигура части носит характер «зова», «завывания» и в сознании слушателя безошибочно связывается с материалом предыдущей части в ее варианте композиции альбома.

Шестая часть *Sneider V2* представляет собой столь же «атмосферное» *horror*-скерцо. В альбоме Боуи оно отсылает к имени Флориана Шнайдера – члену коллектива *Kraftwerk* и содержит название ракеты средней дальности, разработанной в годы Второй мировой войны. Пятая и шестая части симфонии образуют подраздел, связанный в альбоме *Heroes* с данью уважения возникшему в то время на территории Германии музыкальному стилю, названному впоследствии *krautrock*. Также раздел наполнен типичной для симфонизма Ф. Гласса пульсацией разрабатывающих материал паттернов. Это – финал симфонии, завершающий претворение «немецкого дискурса» в диалоге нескольких выдающихся деятелей художественной культуры второй половины XX столетия.

Таким образом, и рок-альбом Д. Боуи, и симфония Ф. Гласса обладают уникальным художественным содержанием и дифференцированными концепциями.

Несмотря на известную общность интонационности, произведения имеют уникальные, подчас противоположные акустические доминанты. Оба сочинения связаны с впечатлениями их авторов. Но если *Heroes* Боуи апеллируют к недавно произошедшим событиям, не потерявшим оттенок непосредственной действительности, то одноименный опус Гласса можно определить как впечатления *in memoriam*, плывущие «по волне памяти».

Литература

1. Руденская А. Человек, который продал мир. М., 2009. 256 с.
2. Vinichenko A. Dawid Bowie – Philipp Glass: the dialogue of musical traditions // The Challenges of communication. Contexts and Strategies in the World of Globalism. Torgu Muree, 2016. P. 58-62.
3. Виниченко А. The Sons of the Silent Age («Эпохи умолчания дети»). Художественный перевод и методологический комментарий // Искусство и образование: методология, теория, практика: материалы ежегодной Международной научно-практической конференции. М., 2018. Т. 1. С. 40-46.
4. Рондарев А. Хорошая музыка – это хорошо, а плохая – плохо: интервью с Саймоном Кричли. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/horoshaya-muzyka-eto-horosh-a-plohaya-ploho-intervyu-s-saymonom-krichli>
5. Гончаренко С., Крапивина И. «Сатьяграха» Ф. Гласса: сакрализация жанра // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы Международной научной конференции 3-6 октября 2002. Новосибирск, 2004. С. 628-635.
6. Кричли С. Боуи. М., 2017. 88 с.
7. Kostelanetz R. Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. Bercley, CA, 1999. 372 p.
8. Duckworth T. Talking Music: Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, And 5 Generations Of American Experimental Composers. Boston, 1999. 504 p.
9. Jones D. Bowie: A Life. Danvers, MA, 2017. 554 p.
10. Гласс Ф. Слова без музыки. СПб., 2017. 472 с.
11. Heroes (альбом) / Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Heroes>

References

1. Rudenskaya A. Chelovek, kotoryy prodal mir [The man who sold the world]. Moscow, 2009. 256 p.
2. Vinichenko A. Dawid Bowie – Philipp Glass: the dialogue of musical traditions // The Challenges of communication. Contexts and Strategies in the World of Globalism. Torgu Muree, 2016. P. 58-62.
3. Vinichenko A. The Sons of the Silent Age. Artistic translation and methodological commentary // Art and education: methodology, theory, practice: materials of the annual International scientific and practical conference. Moscow, 2018. V. 1. P. 40-46.
4. Rondarev A. Horoshaya muzyka – eto horosho, a plohayaya – ploho: intervyyu s Saymonom Krichli [Good music is good, and bad music is bad: interview with Simon Critchley]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/horoshaya-muzyka-eto-horosh-a-plohaya-ploho-intervyyu-s-saymonom-krichli>
5. Goncharenko S., Krapivina I. «Satyagraha» by F. Glass: sacralization of genre // Music and ritual: structure, semantics, specifics: materials of the International scientific conference on October 3-6, 2002. Novosibirsk, 2004. P. 628-635.
6. Critchley S. Boui [Bowie]. Moscow, 2017. 88 p.
7. Kostelanetz R. Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. Bercley, CA, 1999. 372 p.
8. Duckworth T. Talking Music: Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, And 5 Generations Of American Experimental Composers. Boston, 1999. 504 p.
9. Jones D. Bowie: A Life. Danvers, MA, 2017. 554 p.
10. Glass F. Slova bez muzyki [Words without music]. Saint Petersburg, 2017. 472 p.
11. Geroi (album) / Wikipedia [Heroes (album) / Wikipedia]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Heroes>