

Наталия КОЛИКО

**Житие «Глупой лошади»
(quasi simfonia)
Александра Кнайфеля**

„Анонимность для меня – худшее в искусстве. Мне кажется, каждое подлинное художественное произведение – всегда конкретная кристаллизация личности и судьбы“ (30, 46).

Музыкальное творчество Александра Ароновича Кнайфеля давно уже стало феноменом в современном искусстве. „Никуда не вписываясь“ и выпадая из всевозможных рамок, оно, словно магнит, притягивает к себе заинтересованных музыкантов и критиков. Любые попытки обозначить творческую манеру композитора оказываются лишь приближением к его постоянно ускользающему творческому гению. Он неизменно находится в поиске, вопрошает прошлое и современность, предпочитает бесконечные „сквозняки“ (термин Кнайфеля) различных культурных контекстов, жадно впитывает весь спектр „ежедневности“ и преобразует весь этот багаж в совершенно неожиданные формы, тем самым заведомо ставя множественные проблемы перед исследователями. *„Видимо, таково мое предназначение: в балансировании между возможным и невозможным, в постоянном пограничном состоянии между тайным и явным. В своих устремлениях я всегда, так сказать, максималист или, как теперь говорят, перфекционист“ (21).*

Искусство Александра Ароновича в высшей степени многогранно и парадоксально. Нацеленность на диалог со слушателем, высокие требования к себе и своему служению, необыкновенная любовь к миру и представление о композиции как о познании и обретении духовного опыта выдают глубинно экзистенциальную основу его творчества. *„Когда композитор понимает, что он в служении, старается быть прозрачным, его музыка обретает черты реальной, подлинной жизни“ (21).* Другой парадоксальной особенностью оказывается стремление к тайнописи – привнесение скрытого текстового плана в фактуру сочинений, использование особой записи, зачастую сравниваемой с „музыкой для глаз“, склонность композитора к цифровой символической и криптографии. *„В то же время остаются какие-то инстинктивные ориентиры, приглашающие к диалогу. Если внимательный взгляд с ними встретится, появится некоторый шанс если не понять, то почувствовать некий тайный ход. Знаки расставлены“ (21).* Нечто сходное можно обнаружить и в современной концептуальной живописи. В одной из известных картин Рихарда Раушенбергера *„Erase de Kooning“ (1953)* зрителю предлагается воссоздавать в своем сознании исходное изображение картины, изначально прописанное карандашом и чернилами, но впоследствии частично стертое художником. Картина тщательно снабжена названием, датой создания и даже красивой рамой. От самого же изображения остаются лишь некие едва уловимые интенции. Зрителю ничего не остается, как только созерцать чистую поверхность белого листа, скрывающего графические очертания и почти виртуально реконструировать картину в своем воображении.

Композиция *Глупая лошадь* (1981) – Пятнадцать историй певицы и пианиста – занимает особое место в творчестве Кнайфеля. Уже в день премьеры Эдисон Денисов окрестил ее как „самое утопическое сочинение в истории музыки“. Сам же Кнайфель многократно указывал на предвстие в ней будущей *Алисы в Стране Чудес* (1994-2001), ставшей „наиважнейшим порогом духовного опыта“ (37).

Конец 70-х-нач. 80-х годов Кнайфель называет „временем тихих гигантов“. Целый ряд композиций этого времени – *Жанна* (1978), *Глупая Лошадь* (1981), *Ника* (1984), *Agnus Dei* (1985) *Сквозь радугу невольных слёз* (1988) и др. – определили важный этап в развитии композиционной техники мастера. Открытия „числа“ и „слова“, возможность организации ряда параметров и формальной структуры с помощью числовой логики и нумерологии, результировали в розрастании длительности многих композиций до действительно „гигантских“ размеров: *Жанна* – 1 час 50 мин., *Глупая лошадь* – 70 мин., *Случайное* – 1 час 30 мин., *Agnus Dei* – 2 часа, *Ника* – 2 часа 20 мин., *Сквозь радугу невольных слёз* – 1 час и 40 минут.

Характерны и высказывания того времени: „Для меня определяющим в построении, конструктивной организации сочинения и его реализации всегда является число, как абстрактная, обобщенная модель, наиболее близкая музыке как виду искусства. Мой основной конструктивный принцип – принцип сочетания. В нем есть некая всевариантность. В определенном контексте сочетаний, перестановок чисел видится мне простейшая, но универсальная модель развития“ (24, 40).

Ключевым моментом в творчестве Кнайфеля-экзистенциалиста является его необыкновенная чувствительность к жизни и окружающему миру, его созерцательная погруженность в суть явлений. Окружающий универсум раскрывает себя в нерасторжимом сосуществовании антиномий, когда каждое явление или предикат обнаруживают свою антиномическую пару. Этот универсум видится композитору как своего рода непостижимая мегакомпозиция, состоящая из бесконечного количества мельчайших элементов, образующих противоречивые антиномические пары, которые, в конечном счете, необъяснимым образом выстраиваются в единую гармоничную композицию и образуют макрокосм. Такое отчасти восточное даоистское мировосприятие дополняется у композитора нюансами гегелевской диалектики как единства и борьбы противоположностей. Вслед за Гегелем, сформулировавшим основные диалектические принципы мироздания, Кнайфель ставит во главу угла своей композиции дуализм и антиномический принцип. Он говорит о „ликах“ или „ракурсах жизни“, которые выстраиваются впоследствии в единую взаимосвязь и становятся единым целым. Собственно музыкальная композиция становится для Кнайфеля микрокосмическим отражением универсального макрокосма наподобие того, как платоновские идеи отражаются в зримых и осязаемых явлениях. Одной из первых попыток охватить целостность и антиномичность универсума явилась совсем ранняя композиция мастера с характерным и показательным названием *Диада* (1962). В ее двух контрастных

частях преломлены два принципиально противоположных во всем образа. В гимне *ДА* (1981) эта антиномическая философская проблематика заявлена категорично и пронизывает собой всю композицию как по вертикали, так и по горизонтали. Множественность „ликов“ дуалистического принципа присутствует в *ДА* как на микроуровне организации звуковысотного, ритмического, тембрового параметров, так и на макроуровне формальной организации формы.

Сам подход Кнайфеля к композиции изначально диалектичен. Он просто соткан из антиномий. Вспоминается удивительная сентенция Марселя Дюшампа: „Персональный коэффициент искусства художника уподобляется арифметической разнице между тем, что невысказано, но задумано, и тем, что не задумано, но высказано“ (3, 239). С полной уверенностью можно утверждать, что композитор Кнайфель как нельзя более виртуозно реализует эту диадку в своей композиционной технике. Предкомпозиционный этап сочинения предполагает для него две изначально противоположные ступени (детерминированность-свобода), проходя которые его исходные идеи вырастают впоследствии в законченные опусы. „Постепенно у меня откристаллизовался принцип создания структуры на числовых сочетаниях. Подобная структура – это уже сочинение, но как бы предварительное: оно может служить основой, каркасом. Выраженное с помощью тембра и ритма (в широком смысле слова) „первое сочинение“ может восприниматься как, например, сонористический опус, но не проработанный интонационно. В этой основе есть заданность, я уже вынужден верить ей и не имею права отступить от нее. Но конструкция „первого сочинения“ выстроена так, что дает возможность наполнять ее „плотью и кровью“, чем-то интуитивным, спонтанным, импровизационным, сиюминутным – именно тем, что неподвластно сознанию. Вот тогда-то и создается „второе сочинение“. Таким образом, „первым сочинением“ я создаю некий закон, но закон, не лишаящий дыхания, а, напротив, дающий возможность жить, у меня появляется истинная свобода“ (24, 40).

Quasi simfonia Глухая лошадь (1981) принадлежит к ряду композиций, в которых глубоко экзистенциально тематизирован аспект детства и жизни в целом. В этом ряду находятся крайне непохожие друг на друга композиции: *subbassi Ника*, (72 фрагмента) (1983-1984), в которой наряду с текстами Гераклита Эфесского и завершающими стихами дантевского *Рая* живет строчка ребенка – талантливой восьмилетней Ники Турбиной, и *Алиса в Стране Чудес* для театра играющих, поющих и танцующих (2001), созданная по знаменитым сказкам Льюиса Кэрролла.

Детская тема в музыке имеет глубокую историю. Она нашла свое воплощение и в творчестве композиторов XX столетия: Сергей Прокофьев (*Петя и волк; Золушка*), Дмитрий Шостакович (*Второй фортепианный концерт*), Пауль Хиндемит (*Мы строим город* (1930)), Бенджамин Бриттен (*Маленький трубочист* (1949)), Карлхайнц Штокхаузен (*Пение юношей* (1959)), Хельмут Лахенманн (*Kinderspiel* (1980), *Фасад* (1973), *Девочка со спичками* (1988-1996)) и многие, многие другие.

Перу Вадима Левина (род. 1933) – известного русского поэта и педагога, доктора психологии, – принадлежат многочисленные детские стихотворения и книги. Все его работы полны неиссякаемого юмора, обыгршей, веселого лукавства и ярких стилизаций.

К написанию стихов *Глупой лошади* его, по собственному признанию, подтолкнуло то, что старшие современники – поэты К.Чуковский, С.Маршак, Б.Заходер – перевели уже „всю“ существующую английскую детскую литературу. И ввиду этого "досадного" факта поэт пришел к оригинальному решению: создать переводы и пересказы английских стихов несуществующих. Идея была блестяще воплощена, и книга обрела огромную популярность. Часто в литературоведении проводится параллель между поэзией Левина и стилем лимерика, „поэзией бессмыслицы“, характерной для творчества Эдварда Лира¹ (1812-1888) и Даниила Хармса² (1905-1945). Поэт воспроизводит в *Глупой лошади* многие образные модели поведения, присущие английской юмористической литературе: к примеру, пресловутую английскую учтивость в ее чрезмерно преувеличенной форме или принцип неожиданного парадокса, проявляющегося как правило в заключении, когда делается совершенно иной вывод, чем это предполагалось в начале.

Поэзия Вадима Левина очевидно срезонировала с большой любовью Кнайфеля к театральности, вдохновив его на создание *Глупой лошади*. „*Природа того, что называют английским юмором, английским мировосприятием, – эта вывернутость мира, это хождение вверх ногами, – мне кажется очень живой*“ (37). И к пятнадцатилетию дочери Анны (15 января) композитор создает **свою** *Глупую лошадь*.

Премьера состоялась 9 декабря 1981 в Малом зале Ленинградской филармонии. Исполнители: Татьяна Мелентьева (сопрано) и Олег Малов (фортепиано).

Кнайфель бережно сохраняет порядок следования стихов изданного сборника, называя их "историями". Вслушиваясь и погружаясь в каждое стихотворное слово, он ищет глубокие экзистенциальные смыслы, резонирующие с его миропониманием. Ассоциативный ряд композитора безграничен. Личностные ассоциативные резонансы и определяют в конечном счете музыкальный облик каждой истории.

Отношение к текстовому первоисточнику и важнейшие интенции композиции определены Кнайфелем сразу: „*В этом сочинении доминирует инструментальное начало. Все составляющие литературного текста (слова и слоги) должны существовать как бы вторым планом. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на мельчайшие составляющие музыкального текста – каждый звук, каждую паузу, каждую деталь. Каждое мгновение звучания и тишины здесь очень важно.*

¹Наряду с Льюисом Кэролом Эдвард Лир причисляется к выдающимся представителям так называемой "бессмысленной" литературы викторианской эпохи. Его первая книга так и называется: *A Book of Nonsense*. London: Thomas McLean, 1846.

² Известный мастер гротеска в русской литературе первой половины XX столетия

Характерными признаками стиля здесь являются обостренное ощущение пульса-ритма (звучащего и внутреннего), а также акцентирование всех без исключения звуков и пауз (вступление и тех и других необходимо точно фиксировать). Все паузы рассматриваются как звучащая тишина. Эти принципы характерны для всех пятнадцати историй, хотя и существуют в разном преломлении. Певица и пианист должны стремиться не просто исполнить всю композицию, но как бы прожить ее – в максимально тесном слуховом и звуковом контакте³.

Это предписание указывает на несколько важных моментов:

1. Инструментальный аспект „лишает“ голос его привычной солирующей роли. Голос рассматривается как равноправный музыкальный инструмент, ведущий диалог с фортепиано. Это явствует уже из заголовка композиции: 15 историй певицы и пианиста. Здесь намеренно избегаются привычные жанровые определения, такие как „песни“ или „романсы“.
2. Исходный текстовый первоисточник подвергается виртуозной структурной обработке. Внешняя сдержанность выражения обманчива, содержательный аспект и индивидуально кнайфелевское прочтение чувствуются повсюду в тонко проработанной музыкальной ткани.
3. Текстовые сегменты и паузы подчинены единой структуре, в основе которой лежит ритмическое развитие.
4. Лежащая в основе структура должна быть "прожитой", предполагается осознание исходных интенций композитора.

Композиции *Глупая лошадь* Кнайфелем предпослано еще одно важное указание: „Сочинение представляет собой единую, нерасторжимую композицию. Паузы между историями, их характер, а также их отсутствие указаны. Длительность сочинения $\approx 70'$ “⁴.

Весь цикл состоит из последовательности пятнадцати отдельных номеров (историй). При этом все „истории“ организованы в более крупные блоки, так что на этой основе образуются семь блоков:

Истории	Краткое содержание	Блоки
1 <i>Обыкновенная история</i>	Щенок, взрослеющий в бесконечных прогулках	I
2 <i>Сундук</i>	Бесконечный спор индюка и коровы	
3 <i>Мистер Квакли</i>	Бесконечные лягушка и утка, жизнь как она есть	II
4 <i>Уики – Уэки – Уоки</i>	Бесконечные кошка и мышка	III
5 <i>Зеленая история</i>	Бесконечно веселое путешествие бесконечно многочисленного английского семейства	
6 <i>Глупая лошадь</i>	Очарование глупости	IV
7 <i>Несостоявшееся знакомство</i>	Из жизни малышей	
8 <i>Зимняя колыбельная история</i>	Уютный вечер у камина	V

³ Партитура, с. 4

⁴ Там же.

9 <i>Мистер Сноу</i>	Учтивая беседа с назойливым гостем	
10 <i>Бычок</i>	Ностальгия о детстве	
11 <i>Джо Билл</i>	Бесконечность „любви“	VI
12 <i>Как профессор Джон Дул беседовал с профессором Клодом Булем</i>	„Бесконечность“ английской вежливости	
13 <i>Ночная история</i>	Детективная история семейства Бокли	VII
14 <i>Маленькая песенка о большом дожде</i>	Песнь о Воде	
15 <i>Грустная песенка о слоненке</i>	Детская грёза	

Представление такого формального членения сопровождается авторская ремарка *Quasi sette parti della simfonia*⁵ – еще один композиторский знак, чрезвычайно важный для его музыкальной концепции.

Семичастное членение маркируется паузами на границах блоков, в то время как истории, находящиеся внутри блоков, соединены *attacca*. Исключение образуют первая (*Обыкновенная история*) и восьмая (*Зимняя колыбельная история*) истории, в которых присутствует внутреннее членение за счет пауз. Темповые указания также необычайно важны в форме. Следует отметить „исчезновение“ времени в конце цикла. В основе темпа 13 – 15-х историй лежит один и тот же показатель ($\theta = 132$), вдвое замедленный в 14-й истории ($\eta = 66$) и вчетверо замедленный в 15-й ($\omega = 33$).

Блок	I		II		III		IV		V			VI		VII	
История	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Паузы	Breve pausa di silenzio	pausa libera	pausa libera	attacca	pausa libera	attacca	breve pause di silenzio	pausa di silenzio assoluto	attacca	pausa libera	attacca	pausa libera	attacca	attacca	pausa di silenzio assoluto
Темп	$\theta = 54$	$\varepsilon = 100$	$\theta = 132$	$\theta = 38$	$\theta = 160$	$\theta = 120$	$\theta = 120$	$\theta = 60$	$\theta = 66$	$\theta = 66$	$\theta = 80$	$\theta = 92$	$\theta = 132$	$\eta = 66$	$\omega = 33$
Такт	4/4	5/8	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	3/16	4/4	4/4	4/2	4/1

Эта семичастная форма условно может быть поделена на две равные половины (1 – 7; 8 – 15 истории), соотносимые с логикой и последовательностью стихотворений. В стихотворениях первой части представлены в основном различные персонифицированные животные, попадающие в курьезные ситуации, в стихотворениях второй половины цикла показаны люди с их не менее нелепыми чудачествами и странностями.

В отношении глубинной организации *Глупой лошади* Кнайфель говорит о „прозрачности“ и „предельной ясности“, достигаемых за счет „непривычного ракурса“.

⁵ Там же.

Понятие Кнайфеля „непривычный ракурс“ находит свое воплощение в наличии глобальной внемузыкальной концепции, положенной в основу композиции и опосредующей собой всю структурно-формальную и звуко-ритмическую организацию цикла посредством строгой числовой логики и криптографии, посредством целого ряда стилистических моментов, связанных с цитированием и самоцитированием, а также посредством сугубо эвристического прочтения стихотворений Левина. Этот сплав аспектов рождает целую систему разветвленных и многослойных коннотаций, выявляющих в каждой поэтической строке изначально детских „историй“ глубоко философско-экзистенциальный и далеко не детский взгляд мыслителя Кнайфеля. На фоне цикла детских стихов Левина композитор разворачивает свою многомерную и глубоко экзистенциальную идею. Из разрозненных „ликов жизни“ с их антиномиями вырастает цельный универсум, проходит целая жизнь с присущими ей радостями и потерями. Исходный двухполюсный ген делится и вырастает в огромный живой организм.

Настоящее исследование выполнено по партитуре *Глупой лошади*, изданной издательством „Советский композитор“ в 1985 году. Возможно, данное исследование побудило композитора осуществить давно планируемую им новую редакцию этого сочинения. В новой версии изменения коснулись лишь тактовой структуры, сам же музыкальный текст остался без изменений.

В основе первой истории лежит стихотворение *Обыкновенная история*. Уже в рамках этой изящной истории намечена первая дуалистическая пара (детство и взрослый мир), – как первый лик жизни, схваченный в своих антиномиях. Многочисленные антиномии в тексте (жара – мороз, метель – солнцепёк) оказываются важными носителями таких противопоставлений. Единственное слово, которому не нашлось антипода в стихотворении и которое Кнайфель удалил из текста первой истории, оказалось „сырость“. В тексте стихотворения многократной артикуляции подвергается слово „гулял“, что равносильно значению „шло время“. Тонкая литературная метафора.

Музыкальная фактура этой истории необычно прозрачна и экономна. Партия фортепиано предельно скупа, ограничена всего несколькими звуками, партия певицы заполняет собой весь объем истории. Также некий диалектический ход. Кнайфель характеризует певицу как „легкое сопрано“ (*soprano leggero*). Одновременно с этим в примечании 5 просит: „*Подчеркнуто ритмично, постоянно ощущая "заявленную" в первых двух тактах внутреннюю пульсацию шестнадцатыми, возможно более ровным звуком, несколько отстраненно и как бы чуть противоестественно*“.

На всем протяжении истории в партии солистки представлены простые ритмизованные ямбические фигуры, произносимые строго силлабически. Исключение составляет последнее "и вырос" (т. 33-34) – трехстопный ямб – произнесенный шепотом и с акцентом на истаивающем "с".

Два первых такта инструментального „вступления“ содержат лишь два звука у фортепиано (a^4), разделенных метрическими паузами. Из суммарной длительности звуков и пауз вырастает симметричная ритмическая структура 1-15/15-1 (ξ), образующая не только еще одну антиномическую пару, но и являющуюся своеобразным ключом ко всей внутренней структуре композиции. Истоки этого ряда лежат, однако, вне музыкального контекста. Будучи спроецированными на буквы русского алфавита, эти числа обретают словесную плоть и материализуются в слове Анна – имени дочери композитора. Данная криптографическая фигура удивительным образом обретает еще множество дополнительных смыслов. Как известно, сочинение было приурочено к 15-ию Анны Кнайфель. День ее рождения – 15.01 (!).

А	Б	В	Г	Д	Е	Ё	Ж	З	И	Й	К	Л	М	Н
1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	1	1	1	1	1
									0	1	2	3	4	5

Эта зеркальная фигура понята композитором в глубоко философском ключе. Как начало и конец, где конец оказывается очередным началом новой жизни подобно зерну, брошенному в землю и дающему жизнь новому растению. Ее последняя шестнадцатая с паузой образуют исходный ямбический „дифтонг“, подхваченный певицей и разворачивающийся в целый путь.

Звуковысотный параметр данной истории представляет собой последовательность из пятнадцати (!) чистых интервалов у вокалистки и четырежды повторенного звука a у фортепиано:

Первый мотив с его квартовым ходом и затактовым ритмом ($a - e$) в партии певицы бесконечно ассоциативен. Эта „аукающая“ ритмо-интонационная формула оказывается мультиплицированной во всем последующем развитии данной истории.

Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16 -	20 -	31	32	
Интервалы			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12 13	14	15				

Многие интервалы повторены (№ 3 и № 6, № 2 и № 15) или представлены своими энгармоническими вариантами ($dis- gis - es- as$). Здесь проявляется еще одна антиномия: много тональностей – одна ($as - gis$).

В рамках целого цикла первая история играет роль экспозиции всех важнейших композиционных структур. Это исходный камертон, „настраивающий“ последующие истории и предопределяющий их облик.

Устройство такого камертона в высшей степени необычно и знаменательно. Из одновременного наложения обертонового и хроматического рядов образуется своеобразная "звукорождающая матрица" (термин введен автором). Эта структура образуется из восходящего обертонового и нисходящего хроматического рядов от "а". Два ряда (еще одна диалектическая пара) проистекают из **одной** точки в **противоположных** направлениях, при этом накладываясь друг на друга. Выбор исходного тона (а) имеет также символическое значение. Это – символ начала: первая буква алфавита, первый звук, издаваемый младенцем в первый момент жизни, а также заглавная буква в именах Александр и Анна.

Механизм селекции звуков осуществляется равномерным зигзагообразным „качанием“ между исходными рядами, так что все нечетные интервалы оказываются генерированными из обертонового ряда, тогда как четные интервалы принадлежат области хроматики.

Образование „звукорождающей матрицы“	
Обертоновый ряд	
Хроматический ряд	

Этот состоящий из последовательности 15 интервалов ряд выполняет звукорождающую функцию в рамках всего цикла и является своеобразным шифром, ключом к другим 14 звуковым матрицам. Первое мгновение и последующая жизнь – еще одна диалектическая пара. В основе каждой истории – своя "матрица". Ряд первой истории как микрокосм, содержащий информацию о большом макрокосмосе, или как ген, в котором заложена вся информация о человеке. Впоследствии этот исходный ген делится, растет, однако его основные характеристики (оппозиции двух рядов, числовые закономерности ритма, симметричные структуры и т.д.) остаются во всех историях константными. Каждый интервал этого „генетического“ ряда соотносится с дальнейшими историями и лежит в основе их „звукорождающих матриц“. Так, например, первый интервал (а – е) является центральным

элементом в первой истории, поскольку он задан исходной звуковой матрицей от *a*. Звук *a* заявляется как единственный у фортепиано в начале (т. 1-2) и в конце истории (т. 32). С этого же звука и интервала (*a – e*) начинается „путь“ певицы. В основе матрицы второй истории (*Сундук*) тон *as –* „путь“ фортепиано (т. 1-6). Третий интервал (*e – h*) образует основу звуковой матрицы третьей истории (*Мистер Квакли*), и так далее.

Расположение основных тонов в цикле															
Номер истории	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
Основной тон	<i>a</i>														
		<i>as</i>												<i>as</i>	<i>gis</i>
			<i>e</i>			<i>e</i>									
				<i>ges</i>											
					<i>cis</i>										
							<i>g</i>								
								<i>d</i>							
									<i>h</i>						
										<i>c</i>					
											<i>dis</i>				
												<i>b</i>			
													<i>f</i>		

Невольным исключением из этого принципа оказываются пятая (*Зеленая история*) и девятая (*Мистер Сноу*) истории, в которых нет определенной звуковысотности. Их основные звуки оказываются в окончаниях предшествующих историй.

Ритмическая организация вокальной партии обнаруживает устойчивое повторение чисел 1 и 5. Такое консеквентное ритмическое упорядочивание следует рассматривать как артикуляцию числа 15, получающего особое символическое значение в композиции. В заключении истории число 15 представлено как сумма длительностей (1+7+7) (7+3+3+1+1) (т. 31-34).

Соединение в одной схеме данных звуковысотного и ритмического параметров наглядно проясняет последовательность и консеквентность проведения Кнайфелем числовой логики. Длительность паузы (т. 27-31) составляет 69ξ. Связь с числом 15 обнаруживает себя в сумме обеих цифр числа 69 (6 + 9 = 15). Процесс специфического сложения чисел предельно последовательно проводится Кнайфелем во всем сочинении, прорастая, вероятно, из внемузыкальных эзотерических расчетов. Рассмотрение этого аспекта будет предпринято ниже.

Такт	1	2	3			4			5			6				7				8						
Интервал			1			2			3			4				5				6						
Звук	a	a	a	e	e	es	es	as	as	e	e	h	h	ges	ges	des	des	cis	cis	gis	gis	e	e	h	h	
Пауза	15	15	6	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1

сегментами. В партии фортепиано все звуки намеренно соединены единым ребром, воссоздавая аналогию процессуальности и бесконечного движения. Такое равномерно пульсирующее пространство вызывает некоторые ассоциации с прелюдией до мажор Баха из первого тома ХТК. Кнайфель же проводит параллель с Adagio „Лунной сонаты“ Бетховена, (кстати „Sonata quasi una Fantasia“ –некий мостик с quasi simфонia А. Кнайфеля).

Семь строф певички оказываются абсолютно идентичными в ритмическом отношении, их мелодии просты, а насыщенный эмоциями и движениями разговор индюка и коровы "уложен" в строго периодические построения, исполняемые *legatissimo sempre*.

Сравнение мелодических фраз семи строф:

Длительность каждой фразы составляет 41 ε (сумма цифр числа 41 равна 5).

Длительность пауз между строфами красноречиво свидетельствует об упрямстве главных персонажей истории. Между четвертой и пятой строфами пролегает целая вечность (1140), подразумеваемая в тексте пятой строфы: „Стоит до сих пор на дорожке индюк. Лежит до сих пор на тележке сундук“.

Строфы	1	2	3	4	5	6	7
Длительность строф θ	41	41	41	41	41	41	41
Длительность пауз между строфами θ	19	29	19	29	114	39	40 15

В заключительной строфе возвращается начальный As-dur, круг замкнулся.

Солирующая партия фортепиано нотируется Кнайфелем на четырех отдельных системах, каждая из которых соотносится с определенным октавным положением: верхняя нотная система связана с 4-й (3-й) октавой, вторая система с 3-й (2-й), третья со 2-й (1-й) и нижняя система с 1-й (малой) октавой. Возникает эффект своеобразного "пространственного арпеджио". Каждый из четырех уровней образован из последовательности различных звуков, которые периодически повторяются. Расположение звуков на соответствующих уровнях и количество их повторений отражены в следующем графическом изображении. Эта графика позволяет выявить закономерности внутренней организации каждого из четырех слоев.

Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
I	5 as					5 f							5 ges							5 as					5 fes				
II	5 as			3 as		3 ges			7 as				3 es			7 d				3 c			7 c		3 es			7 as	
III	3 as		3 g		7 es			3 c				7 es			3 des				7 b			3 d		7 a			3 g		
IV	7 as				5 fes							5 as				5 b					5								

Такт	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
I	5 g					5a							5b							5 es					5 es				
II	10 ges			3 as		7 es			3 c				7 c			3 d			7 es		3 as			7 ges					
III	10 g		7 fes			3 d				7 ces			3 des				7 ges			3 c		7 f			3 g				
IV	5 ges				5 b							5 as				5 fes					5 as								

Такт	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93
I	es		5 as					5 as					5 d					5 c					5 as					5 ges							
II	10 as			3 es		7 f			3 es				7 ges			3 b			7 ces		3 a			7 fes		10 g									
III	10 as		7 ges			3 fes				7 es			3 as				7 c			3 b		7 es			3 ges		10 ges								
IV	5 as			5 g				5 c					5 des				5 d					5 g													

Такт	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
I	5 es					5 c							5 es							5 ges					5 as					f							
II	3 fes			7 a		3 ces			7 b				3 ges			7 es			3 f			7 es		3 as			7 as		3 ges		1 as						
III	7 as		3 b		7 c			3 as				7 d			3 fes				7 as			3 as		7 as			2 g		4 es								
IV	5 g			5 d				5 des					5 c				5 g					2 as															

Первая (верхняя) и четвертая (нижняя) системы характеризуются стабильностью в упорядочивании звуков в пятизвучные ячейки. Исключение составляют начало четвертой системы (т. 1-8), где представлены 7 звуков *as*. На протяжении истории вторая и третья системы регулируются периодическим повторением трех- и семизвучных ячеек. Десятикратное повторение одного звука (т. 18-24, 42-47) следует также рассматривать как сумму 3+7. Сплошные „эманации“ числа 15.

Система	Кол-во звуков в ячейке	Общая сумма звуков
I	5	15
II	3 + 7	
III	3 + 7	15
IV	5	

Автор предписывает: „Пианисту следует очень легко подчеркивать все новые ноты, возникающие на каждой из четырех строчек“ ⁷.

Появление каждого нового звука (каждой новой звуковой пары) соотносится уже с двузвучным сегментом, принадлежащим к обертоновому или хроматическому ряду. Антиномический принцип выведения звуковысотности здесь сохраняется, однако предстает усложненным. „Клетки“ рядов из первой истории „делятся“ и организуются здесь уже в двузвучные ячейки. Характерная зигзагообразная селекция таких ячеек сохраняется, как и в первой истории. Звукорождающая матрица образована от центрального тона *as*:

Звукорождающая матрица т. 1–33												
Такт	T. 1	4-5	8-9	12-13	16-17	20-21	24-25	28-29				
Обертоновый ряд												
	Хроматика											
Такт	T.1-3	6-7	10-11	14-15	18-19	22-23	26-27	30-31	32-33			

⁷ Партитура. С 44, примечание 7.

На протяжении т. 1-31 обертоновый и хроматический ряды постепенно вырастают из поочередно возникающих двузвучных сегментов. В дальнейшем (т. 31-61) двузвучные сегменты двух рядов изложены ракоходно: хроматический ряд в восходящем движении – и обертоновый ряд в нисходящем. При этом, сегменты оказываются по-новому перегруппированы.

Звукопорождающая матрица т. 33-63																
		T. 34-35		38-39		42-43		46-47		50-51		54-55		59-59 60-61		
Обертоновый ряд																
		T. 30-31 32-33		36-37		40-41		44-45		48-49		52-53		56-57		62-63

На протяжении т. 59-63 звук *as* многократно артикулируется, образуя таким образом замкнутую "рамку" к начальному *as* (т. 1-2). Здесь завершается „волнообразное“ развитие двух рядов. В то же время этот раздел оказывается поворотным пунктом более высокого порядка. Здесь возникает центр симметрии.

Дальнейшее развитие в т. 64-127 представляет собой точное ракоходное повторение всего предыдущего материала. Двухсегментная группировка сохраняется, однако регистровое положение оказывается измененным.

Звуковысотная структура 2-й истории Т. 1 - 127																											
→		124																									
←	120	116		112		108		104		100		96		90	86		81		78		74		70		66		60
	121	117		113		109		105		101		97		91	87		83		79		75		71		67		61
→	T. 1	4-5		8-9		12		16-		20		24		28	34		38		42		46		50		54		58
				13		17		21		25		29		35		39		43		47		51		55		59	
Обертон. ряд																											
	T.		6-7		10-		14		18		22		26		30-		36		40		44		48		52		56

	1-3			11		15		19		23		27	33		37		41		45		49		53		57	
←	118		114		110		106		102		98		94	88		84		80		76		72		68		64
	119		115		111		107		103		99		95	91		85		81		77		73		69		65
→	122		126																							
	123		127																							

Таинственная формула начала-конца и конца-начала представлена здесь в новом свете: звуковой материал постепенно „собирается“ из маленьких двухзвуковых сегментов хроматического и обертонового рядов. Полный круг развития представлен в двух симметричных разделах: т. 1-63 в прямом движении, после чего в т. 64-121 – ракоходно. Неполная попытка повторения в прямом движении представлена в заключении (т. 122-127).

Диалектика постоянного „кругового“ развития отражается и на ритмической организации этой музыкальной истории: непрерывная пульсация восьмых следует без остановки в течение 124 тактов (!) предельно строго. Впервые эта линия прерывается в т. 124, движение истаивает. После паузы (две восьмых) появляются 15 звуков, продолжающие ритмическое движение предшествующего раздела. Вслед за ними следуют три паузы длительностью 15ε, прерываемые звуками. Их количество резко сократилось: два звука в т. 130 и один звук в т. 133.

<i>Длительность звуков и пауз (Т. 124-136)</i>						
<i>Такт</i>	124-127	127-130	130	131-133	133	134-136
<i>Кол-во звуков (ε)</i>	15		2		1	
<i>Длит-сть пауз (ε)</i>		15		15		15

Поистине – музыкальная метафора выражению „круговорот природы“ или „все возвращается на круги своя“.

В третьей истории (*Мистер Квакли*) представлена еще одна вечная антиномическая пара персонажей (лягушка и утка) – их имена превосходно срифмованы (Квакли и Крякли). Вечная история о сильном и слабом. Левин замечает: „История загадочная и не очень длинная“ (26,12). Текст стихотворения укладывается в две строфы. Сценка из мира животных полусерьезно узнается и в человеческом социуме. Животные персонифицированы: два "мистера" обладают одинаковым общественным статусом (эсквайры), но в реальности все иначе...

Основная мелодическая фраза – двухтактовое построение длительностью 15 ε (плюс одна восьмая пауза) – содержит в себе исходную симметричную интенцию, заданную в первой истории. Крайние сегменты отражаются ритмически точно, в то время как центральные содержат отклонения от точной симметрии. Тема интонационно необыкновенно проста. Кнайфель называет эту мелодическую линию „песенкой всех народов“. Формальное расположение текста в трехчастной конструкции истории таково:

<i>Трансформация начальной фразы</i>	<i>Текст</i>	<i>Такт</i>
	Мистер Квакли, эсквайр, Проживал за сараем,	3-4 7-8
	Мистер Квакли, эсквайр, мистер Квакли, Мистер Квакли, эсквайр, мистер Квакли,	10-11 14-15
	Он в кадушке, он в кадушке	18-20
	Проживал, Обедал и спал.	21
	Мистер Крякли, эсквайр, Погулял за сараем,	26-27
	Мистер Крякли	30
	За сараем погулял,	32-33
	И с тех пор	36
	Мистер Квакли,	37
	Мистер Квакли,	38
	Мистер Квакли,	40
	Мистер Квакли,	41
	Мистер Квакли	42
	Пропал.	43

Длительность мотивных ячеек к концу третьей истории пропорционально сокращается, подчеркивая факт „пропажи“.

<i>Длительность инструментальных и вокальных мотивов (ε)</i>																																
<i>Такт</i>	1-2	3-4	5-6	7-8	9	10	11	12-13	14	15	16	17	18	19	20	21	22-23	24	25	26-27	28-29	30	31-32	33	34-35	36	37	38-39	40	41	42	43
<i>Вокал</i>		16		16	8	4		8	4		4	4	4	8	16	16	16		4		4		4		4	4	4	4	4	4	4	2
<i>Ф-но</i>	16		16		8	4	16		4	16	4	3	4						16		16	4	16	4	16	4	4	16	4	4	2	

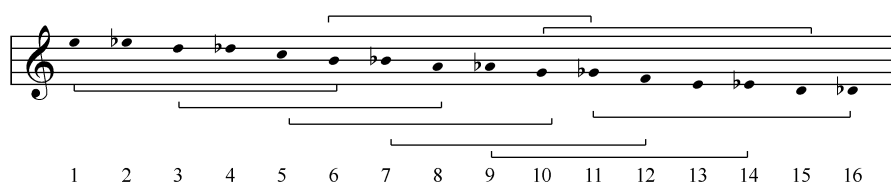
Звукорождающая матрица третьей истории образована от звука *e* и обозначена еще в первой истории (т. 5).

При анализе звукового профиля этого номера становится очевидным, что звуковой материал у певицы и пианиста представляет собой последовательность чистых кварт и квинт, выводимых из хроматического и обертонового рядов от *e*. Исключение составляют лишь две октавы (т. 25).



Из схемы обращает на себя внимание 3-частная структура части: первый и третий разделы связаны лишь с двумя квартами ($h - e$ и $a - d$), в то время как второй раздел охватывает девять других интервалов. Две кварты ($h - e$ и $fis - h$) повторены, еще одна ($as - es / dis - gis$) представлена наряду со своим энгармоническим двойником.

Истоки данных кварто-квинтовых созвучий заключены в нисходящей хроматической гамме от e . Каждая кварта соответствует расстоянию 5 полутонов:



Эти созвучия распределены в форме следующим образом:

Звуковысотный параметр (Т. 1-43)								
Такт	1-15	16-17	18-19	20-21	22-23	24-25	26-39	40-43
Интервалы	$1 - 6$	$1 - 6$			$9 - 14$	$1 - 1$	$1 - 6$	$1 - 6$
	$3 - 8$	$5 - 10$		$1 - 6$	$9 - 14$	$3 - 8$	$3 - 8$	
	$1 - 6$	$11 - 6$	$7 - 12$		$11 - 16$	$3 - 3$	$1 - 6$	
Разница	5	5			5	0	5	
	5	5	5	5	5	5	5	5
	5	5			5	0	5	
		5			5	0		

Из обертонового ряда образуются четыре чистые кварты и одна квинта: $e - h$, $fis - h$, $gis - dis$, $ais - dis$.

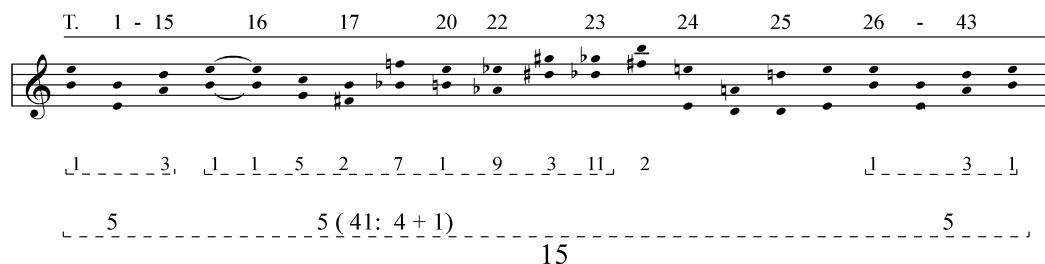


Два средних интервала ($h - fis$ и $gis - dis$) Кнайфель использует в т. 17, 22 и 23.

В хроматической гамме, как известно, чистые интервалы могут быть построены от всех ступеней, что образует в итоге последовательность 12 интервалов.



Присвоив каждому интервалу из общей звуковой последовательности определенный порядковый номер, принадлежащий обертоновому (1-4) или хроматическому (1-12) ряду, можно образовать следующую числовую прогрессию:



Сумма чисел в крайних частях составляет 5, в средней части – 41 (также может быть рассмотрено как число 5 – сумма цифр числа $4 + 1 = 5$). Исключение составляет квинта $d - a$ (т. 24), которая появляется среди чистых октав и выполняет связующую функцию между вторым и третьим разделом.

Каждая из трех частей формы содержит число 5, образованное из суммы интервальных показателей. Сумма всех интервалов при этом составляет 15, возникшее из сложения $5 + 5 + 5$. Еще один лик жизни с присущим ему набором генов – симметричной звуковой и формальной структурой, антиномическими парами и всепоглощающей числовой символикой.

В четвертой истории (*Уики – уэки – уоки*) представлена четвертая вечная история – кошки и мышки. Эта антиномия поэтически реализована в высшей степени очаровательно и трогательно. Русскую транскрипцию имени мышки Кнайфель „унифицирует“: Уики – уэки – уоки (у Левина Уики – Вэки – Воки). Первая половина посвящена безмятежному описанию мышки и ее жилищу, во второй половине возникает Уики-уэки-уоки-кот и мышки уже нет. Такая вот диалектика... „История представляет собой как бы небольшую колыбельную, переходящую в сон (Зеленая история)“⁸. В музыкальном диалоге голос и фортепиано нигде не накладываются друг на друга. Интонационные черты колыбельной песни отчетливо проступают в певучих нисходящих терцовых мотивах фортепиано, которые отчасти остроумно указывают на звукоподражательное „мяу“. Партия певицы представлена трихордными большесекундовыми попевками ($b^1 - ges^1 - as^1 - ges^1$), характерное волнообразно-покачивающееся движение которых выдает косвенную связь с типичными образцами

⁸ Партитура. С. 44, примечание 12.

народных колыбельных песен. Возникают и некоторые аллюзии с началом детской песенки *Чижики-пыжик*. (Кем только он не был цитирован!)

Основой звуковысотной организации четвертой истории является натуральный обертоновый ряд от звука *ges*, который был задан еще в матрице первой истории (т. 6). Звуки обертонового ряда от *ges* обнаруживают себя в нижнем звуке каждого терцового хода у фортепиано (т. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 17, 19 и т.д.), причем октавное положение определяется свободно (см. таблицу). На протяжении 33 тактов последовательно артикулируются 15 звуков обертонового ряда. Последний звук *ges* (16 обертон) оказывается выпущенным, вероятно, с целью подчеркнуть символическое значения числа 15. В последних тактах четвертой истории (т. 37-40) неожиданно появляются звуки *a* и *cis*, представленные как две терции (*a – cis* и *cis – f*). Они не имеют никакой видимой связи с обертоновым рядом от *ges*. Появление *cis* может быть, с одной стороны, предвосхищением "тональности" следующей пятой истории (*cis*). С другой же стороны, звук *cis* оказывается энгармонической заменой звука *des*, который логично вписывается в контекст "тональности" четвертой истории (*ges*) как ее квинтовый тон. Звук *a* можно рассматривать в этом случае как заполнение минорного трезвучия (*ges – a – cis*). В силу того, что на протяжении всей истории основной звук *ges* был подкреплён тоном *b* и создавал иллюзию *Gesdur*, то звук *a* может интерпретироваться как музыкальный намек на печальный конец всей истории (о чем текст умалчивает).

Вокальная партия также покоится на обертоновом ряде от *ges*. Трихордная структура позволяет предположить, что исходная генетическая клетка первой истории поделилась здесь уже на три части. Нижний звук мотивов каждой трихордовой попевки артикулирует 1-й, 9-й, 10-й, 11-й, 12-й, 13-й, 14-й, 15-й обертоны. Появление звуков *a* и *cis* у фортепиано (т. 37) вызывает соответствующую реакцию в партии певицы, которая вторит этим звуки в мотиве (*a - h - cis*).

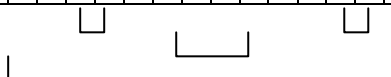
Такое оригинальное генерирование звукового материала у голоса и у фортепиано из обертонового ряда от *ges* представлено в таблице:

Такт	1- 17							18	20	22	27	29	32	34	37		
Вокал																	
Обертоновый ряд																	
Фортепиано																	
Такт	2	4	6	8	10	12	13	16	17	19	21	26	28	31	33	37	40

Ритмический параметр затрагивает длительность мотивов и пауз в каждой партии, расстояния между мотивами в рамках каждой партии, а также расстояния между мотивами певицы и фортепиано.

Длительность звуков фортепиано константна: все терцовые фигуры имеют длительность 2 ε. Длительность мотивов в партии голоса неустойчива, так как зависит от количества слогов текста, составляя от 2-х до 9-и ε. Расположение пауз в пении отчасти симметрично, в то время как паузы у фортепиано имеют нерегулярную структуру. Длительности пауз между обеими партиями образуют также частично симметричное построение. Центр симметрии при этом находится между т. 15 и 16 (о значении числа 15 уже было сказано), относительно которого отражаются, по меньшей мере, 8 чисел:

Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Длит-сть мотивов у вокала (ε)	4		4		6		4		8		9		8		8	6		9		8		8	7		8		8		8	6		8		6	6		6	4	2	
Длит-сть пауз у вокала (ε)		12		12		10		12		9		7		8		3	7		6		8		4	6		8		8		3	7		9		4	10	4	4		
Длит-сть мотивов ф-но (ε)		2		2		2		2		2		2		2		2	2		2		2					2		2		2		2					2			2
Длит-сть пауз у ф-но (ε)			14		14		14		16		16		14		12		8		14	12		40					14		22		14		26					20		
Расстояния между мотивами вокала и ф-но (ξ)	16	16		16	16	16	16	16	16	20	14	22	10	12	10	18	4	16	10	22	8	20	12	20	26	22	10	22	10	22	16	10	22	12	20	24	8	20	16	12
Паузы между мотивами обеих партий (θ)	2	3	2	3	1	3	2	3	1	2	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	3	2	2	2	2



Ритмическую организацию отличает высокая степень свободы. „Все зиждется на отклонении от правильности. Когда все абсолютно правильно, места для жизни не остается“⁹.

"Колыбельная" четвертой истории переходит в „сон“ пятой (*Зеленой истории*) – веселое путешествие многочисленного английского семейства. „Исполнители должны стремиться создать общее ощущение легкости, воздушности, стремительной полетности всей истории (как бы на одном дыхании, счастливый сон – мгновение“¹⁰. Исходный стихотворный текст необычайно богат антиномиями: тетушка Кэти – дядюшка Солли, Одетта – Хэтти, Джонни – маленький пони, карета – купейный вагон, отправились – вернулись и т.д. В неизменных зеленых одеждах всего семейства как и в названии всей истории можно также ощутить удивительно свежий посыл витальности. История „летит“ почти беззвучно: летящим шепотом певицы и пианиста и шепотом рук („Исполняется

⁹ В телефонном разговоре (май 2006 года).

¹⁰ Партитура. С 44, примечание 17.

скользящими вперед и назад движениями плотно соединенных ладоней в точно обозначенном ритме. Для разновысотного звучания – у певицы движения только плотно сложенными пальцами (звучание чуть выше), у пианиста – всей площадью ладоней¹¹).

Изначально двухчастная структура стихотворения преобразуется у Кнайфеля в трехчастную, поскольку первая строфа вариативно повторяется дважды. В целом, с помощью традиционных формальных категорий можно было бы описать форму пятой истории как строфическую трехчастную со вступлением и заключением:

Форма Зеленой истории					
<i>Внутреннее членение</i>	<i>Вступление</i>	<i>I строфа</i>	<i>II строфа</i>	<i>III строфа</i>	<i>Заключение</i>
<i>Такт</i>	1-8	9-25 (18-25 интермедия)	26-42 (35-42 интермедия)	43-59 (53-59 интермедия)	60-68
<i>Количество тактов</i>	8	17	17	17	9

Возможно, сама ритмика стиха вдохновила Кнайфеля на своеобразное воссоздание веселой погони во сне в стремительнейшем диалоге певицы и пианиста, их шепотков голосов и ладошек. У голосов реально выписаны лишь избранные (1-я, 3-я, 5-я, 6-я, 8-я, 9-я, 10-я, 11-12-я, 14-я) строки стиха, тогда как оставшиеся (2-я, 4-я, 7-я и 13-я в ритмических фигурах ладошек.

Такт	9	10	11
Озвученный текст	[Гел-туш-ка Кэти]	Дя-дцш-ка Солли	также их дети Ф-детта и Жетти
Ритмизированный шорох	(в зе-ле-ном жа кете)	(в зе-ле-ном камзоле)	(и

Такт	12	13	14
Озвученный текст	вче-	ра на рассвете	правились в гости к сестре Генриетте. А
Ритмизированный шорох	та и дру-га-я в зеленом бе-рете)	(в зе-ле ной карете)	

Такая двуплановость и антиномичность – текст произнесенный и подразумеваемый – рождены самим стихотворением. Все детали, не имеющие отношения к плану действия, взяты Левиным в скобки. Это своего рода комментарий – перечисление зеленых деталей одежды героев. „Шепот ладошек“ ритмически воссоздает строчки текста „комментария“, в то время как голоса излагают само „действие“.

¹¹ Партитура. С. 44, примечание 16.

Вторая строфа (т. 26-34) ритмически повторяет первую, но „наоборот“ – подобно негативу-позитиву: в голосах – „комментарий“, в ладошках – „действие“.

Такт	26	27	28
Озвученный текст	$\overline{\text{Ф}} \overline{\text{л}} \overline{\text{е}} \overline{\text{н}} \overline{\text{о}} \overline{\text{м}} \overline{\text{ж}} \overline{\text{а}} \overline{\text{к}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{е}}$ (в зе-ле-ном жа кете)	$\overline{\text{Э}} \overline{\text{л}} \overline{\text{е}} \overline{\text{н}} \overline{\text{о}} \overline{\text{м}} \overline{\text{к}} \overline{\text{а}} \overline{\text{м}} \overline{\text{з}} \overline{\text{о}} \overline{\text{л}} \overline{\text{е}}$ (в зе-ле-ном камзоле)	$\overline{\text{Э}}$ (и)
Ритмизированный шорох, неозвученный текст	$\overline{\text{Т}} \overline{\text{е}} \overline{\text{г}} \overline{\text{у}} \overline{\text{ш}} \overline{\text{к}} \overline{\text{а}} \overline{\text{К}} \overline{\text{э}} \overline{\text{т}} \overline{\text{и}}$	$\overline{\text{Д}} \overline{\text{я}} \overline{\text{д}} \overline{\text{я}} \overline{\text{ш}} \overline{\text{к}} \overline{\text{а}} \overline{\text{Ф}} \overline{\text{о}} \overline{\text{л}} \overline{\text{л}} \overline{\text{и}}$	$\overline{\text{т}} \overline{\text{а}} \overline{\text{к}} \overline{\text{ж}} \overline{\text{е}} \overline{\text{и}} \overline{\text{х}} \overline{\text{д}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{и}} \overline{\text{Ф}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{т}} \overline{\text{а}} \overline{\text{и}} \overline{\text{Х}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{т}} \overline{\text{и}}$

Следуя канону диалектической триады, в третьей строфе происходит синтез – "озвучивание" и „действия“, и „комментария“. У певицы – „действие“, у пианиста – „комментарий“ за исключением двух последних строк:

Такт	43	44	45
Озвученный текст певица	$\overline{\text{Т}} \overline{\text{е}} \overline{\text{г}} \overline{\text{у}} \overline{\text{ш}} \overline{\text{к}} \overline{\text{а}} \overline{\text{К}} \overline{\text{э}} \overline{\text{т}} \overline{\text{и}}$	$\overline{\text{Д}} \overline{\text{я}} \overline{\text{д}} \overline{\text{я}} \overline{\text{ш}} \overline{\text{к}} \overline{\text{а}} \overline{\text{Ф}} \overline{\text{о}} \overline{\text{л}} \overline{\text{л}} \overline{\text{и}}$	$\overline{\text{т}} \overline{\text{а}} \overline{\text{к}} \overline{\text{ж}} \overline{\text{е}} \overline{\text{и}} \overline{\text{х}} \overline{\text{д}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{и}} \overline{\text{Ф}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{т}} \overline{\text{а}} \overline{\text{и}} \overline{\text{Х}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{т}} \overline{\text{и}}$
пианист	$\overline{\text{Э}} \overline{\text{л}} \overline{\text{е}} \overline{\text{н}} \overline{\text{о}} \overline{\text{м}} \overline{\text{ж}} \overline{\text{а}} \overline{\text{к}} \overline{\text{е}} \overline{\text{т}} \overline{\text{е}}$ (в зеленом жакете)	$\overline{\text{Э}} \overline{\text{л}} \overline{\text{е}} \overline{\text{н}} \overline{\text{о}} \overline{\text{м}} \overline{\text{к}} \overline{\text{а}} \overline{\text{м}} \overline{\text{з}} \overline{\text{о}} \overline{\text{л}} \overline{\text{е}}$ (в зеленом камзоле)	$\overline{\text{Э}}$ (и)
Ритмизированный шорох			

После каждой строфы следуют интермедии шепотов ладошек. Их объем почти идентичен объему строф: 9 тактов – строфы и 8 тактов – интермедии. А в конце заключительной интермедии у пианиста и певицы возникает небольшая беззвучная сценка, подводящая веселый итог этой веселой истории.

Последующие две части *Глупая лошадь* (шестая история) и *Несостоявшееся знакомство* (седьмая история) – образуют единый блок несмотря на внешнее различие сюжетов и являются дальнейшими вариантами исходных антиномических и симметричных структур. Содержательная цельность (очарование глупости детей и взрослых) усиливается единством музыкального материала: фрагменты шестой истории образуют основу инструментальной составляющей истории седьмой.

В центре *Глупой лошади* премилый образ модной „оригиналки“, которая в солнечную погоду натягивает свои лучшие галоши, в туман и сырость галоши похуже, а в дождь она ходит просто босиком.

Кнайфель купирует последние две нравоучительные строки и использует в качестве основной музыкальной характеристики жанровые элементы марша, (возможно в силу некоторой ассоциативной связи с военным парадом). Характерные пунктирно-маршевые фигуры следуют на протяжении первых

16 тактов (всего в *Глупой лошади* 27 тактов) с ремаркой композитора: „Ослепительно, сверкающе, ритмически предельно заостренно. Несколько вызывающе и чуть шаржированно“¹².

Эта история является совеобразной динамической кульминацией цикла (перевернутая „точка золотого сечения“), здесь впервые динамика достигает *forte* и *fortissimo*. В предыдущих историях намечен постепенный рост от *pp sempre* до *mf sempre*. И только в *Глупой лошади* „дитя выросло“.

Три упомянутых в тексте вида погоды (хорошая, сырая и дождливая) находят оригинальное отражение в музыкальной фактуре, динамике и регистре. Начальный фрагмент (т. 1-8, „Если денек выдаетя погожий“) звучит в высоком, звонком регистре фортепиано (4-я и 3-я октавы), где на фоне пронзительных „пикколо“ (в правой руке) появляются пунктирные фигуры и октавные скачки. Портящаяся погода (т. 9-14, „Стоит просыпаться первой пороше...“) сохраняет во многом этот тип изложения, но артикулированные выдержанные звуки перенесены ниже (1-я – 2-я октавы) в левую руку. Третий вид погоды и обескураживающий вывод (т. 15-16, „Лошадь гуляет совсем без галош“) решается характерным тугтийным акустически-хроматическим движением акцентированных аккордов, подчеркивающих каждую долю такта. В заключении этот ряд аккордов подвергается фактурному, динамическому и регистровому *decrecendo*: дробится на множество "осколков" разной величины, происходит „сдutie“ от *ff* к *pp*, регистр каждый раз спускается, число аккордов сокращается до двух и на этих "осколках" возникает новая седьмая история (т. 1, 6, 13-16).

Эффект фактурного, динамического и регистрового *decrecendo*, а также дробление и фрагментация исходного построения создают почти зримый эффект удаляющейся перспективы. Другая возможная интерпретация: путь жизни, последовательное старение, утрата былых высот.

В седьмой истории (*Несостоявшееся знакомство*) – веселая сценка из жизни малышей, когда непреодолимое любопытство оборачивается шишками и синяками.

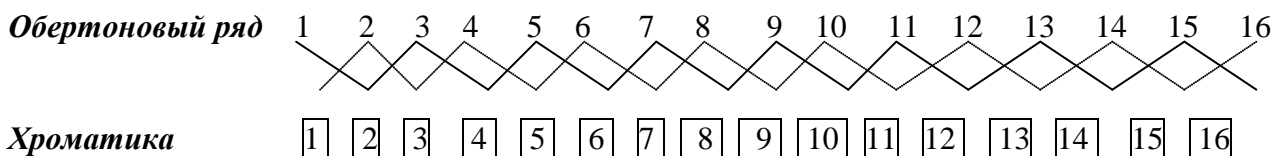
Музыкальное повествование разворачивается у певицы. Силлабически распетый текст (чистый акустический ряд) „подражая фанфаре“¹³ (знакомство с новым котом!) чередуется с „остатками“ фортепианного тутти – парад отзвучал и истаял.

Звуковая и ритмическая организация шестой и седьмой истории предельно строго детерминированны. Звуковой материал выведен из звукопорождающей матрицы (разнонаправленных обертонового и хроматического рядов) от звука *e*. Впервые в шестой истории два ряда выведены в одновременности откровенно и открыто. В силу различной длительности хроматическая гамма продлевается в нисходящем движении до пятнадцати (!) звуков, создавая равновесие между обертоновым и хроматическим рядами. Звуковая селекция осуществляется с помощью знакомого „качания“ между рядами. Все определяет точка отсчета: принадлежность первого звука либо

¹² Партитура. С. 44, примечание 18.

¹³ Партитура. С. 44, примечание 21.

обертоновому, либо хроматическому ряду. Если первый звук взят из обертонового ряда, то второй звук избирается из хроматики, третий тон соответствует третьему тону обертонового ряда, четвертый тон – четвертому тону из хроматического ряда и т.д. Если в качестве исходного звука выступает первый звук хроматического ряда, то графическое изображение такого „качания“ меняется, но основополагающий принцип сохраняется.



В тт. 1-8 из выдержанных половинных нот высокого регистра образуется звуковой ряд – *e, es, h, cis, gis, h, d, a* и т.д. (выводимый из матрицы). В данном случае, отсчет тонов начинается со звуков обертонового ряда. Звуки обертонового ряда оказываются нечетными, а звуки хроматического ряда – четными:

Обертоновый ряд	<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16</p>
Хроматический ряд	<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15</p>

Средняя часть (т. 9-14) представляет собой вариант этой модели. Движение начинается от первого звука хроматического ряда, поэтому все звуки хроматического ряда будут иметь нечетные показатели, в то время как тоны обертонового ряда четные:

Обертоновый ряд	
Хроматический ряд	

С т. 15 (!) изначально диагональный принцип „качания“ трансформируется в строго вертикальный. Происходит одновременная аккордовая вертикализация, единовременное наложение звуков обоих рядов. Хроматические звуки – в верхнем голосе правой руки, звуки обертонового ряда – в нижнем голосе левой руки. Два средних звука (*e*) образуют органнй пункт.

Обертоновый ряд	
Хроматика	

Ритмическое развитие в шестой и седьмой историях, длительность инструментальных (частично вокальных) фрагментов и пауз выстраивается в следующий многоэлементный ряд: 15, 6, 9, 3, 3, 11, 7, 5, 15 (7+8), 2, 7, 13 (2+11), 6 (2+4), 11, 5, 9 (2+7), 9 (2+7), 6, 3, 7.

История	6. Глупая лошадь							7. Несостоявшееся знакомство													
Такт	15-17	18-19	20-21	22	23	24	26-27	1-2	2-6	6	7	8-11	12-13	13-16	16-17	17-19	19-21	21-22	22-23	24	
Длит-сть звуков (θ)	15		9		3		7			2				11							
Длит-сть пауз (γ)		6		3		11		5	8		7	11	3		5	7	7	4	3	6	
Звуки у вокала								7				2	3			2	2	2	1	1	

Представленный ряд длительностей появляется в такой форме здесь впервые. Это новая, почти сериальная структура, которая впоследствии проявится в других частях цикла.

Восьмая (*Зимняя колыбельная история*), девятая (*Мистер Сноу*) и десятая (*Бычок*) образуют единый цикл. „Эта история, подобно колыбельной (*Уики-уэки-уоки*), погружает в счастливый сон (*Мистер Сноу и Бычок*). Картина погружения и сон здесь более развернуты”¹⁴.

Единство цикла подчеркивается единой выдержанной педалью: от начала *Зимней колыбельной истории* до начала десятой (*Бычок*).

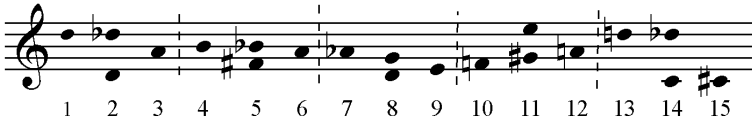
В *Зимней колыбельной* – описание счастливой усталости и дремы после веселого зимнего дня с катанием на санках.

Жанровость колыбельной песни подчеркнута в вокальной партии: выдержанными звуками, "раскачивающимися" попеvками в небольшом амбитусе ($d^1 - h^1$) чистейшего лидийского ре-мажора (лик акустического ряда). "Волиeбно, ласково, изящно"¹⁵.

Партия фортепиано почти графически отражает это эмоциональное „*decrescendo*“. Затихающие звуки, разделенные „висящими“ паузами и неуклонный регистровый „сход“ из четвертой октавы до технически невозможных звуков ниже субконтроктавы (*"Ноты suono non suonabile (inesequibile) пианист "исполняет" на левом деревянном крае клавиатуры беззвучными, но обязательно заметными движениями левой руки в указанных местах нотного текста"*¹⁶) очерчивают эту удивительную „траекторию“.

В отличие от вокальной партии, которая сочинена свободно, отчасти в стиле народных колыбельных, партия фортепиано подчинена строгой звуковысотной и ритмической организации.

Последовательность из пятнадцати (!) звучаний (среди которых пять интервалов) оказывается устойчивой формальной структурой, проходящей на протяжении восьмой истории четыре раза наподобие пассакалии. 15 звучаний можно разделить на пять ячеек по три звучания. Каждое повторение всей звуковой последовательности вызывает естественную смену (понижение) регистра, поскольку сама уже содержит двухоктавный спуск. Такое композиционное „засыпание“ формы в восьмой истории можно представить следующим образом:

Основной ряд		Октава
Экспозиция	Т. 1 – 29	4. 3. 2.
1. Повторение	Т. 30 – 57	1.

¹⁴ Партитура. С. 44, примечание 24.

¹⁵ Партитура. С. 44, примечание 25.

¹⁶ Партитура. С. 44, примечание 29.

		Малая
2. Повторение	Т. 58 – 84	Большая Контроктава
3. Повторение	Т. 85 - 111	Субконтроктава Suono non suonabile

Данная последовательность выводится из звукопорождающей матрицы от *d*. Способ корреляции обертонового и хроматического рядов здесь иной, чем в предыдущих частях. Оба ряда делятся на пять трехзвучных блоков, из которых избираются звуки для результирующего ряда. Первый звук в каждой ячейке принадлежит хроматическому ряду, второй звук представляет собой интервал (звуки из обоих рядов), третий звук соответствует третьему звуку обертонового ряда. Возникает уникальная комплементарность рядов:

Обертоновый ряд	— θ θ	— θ θ	— θ θ	— θ θ	— θ
Хроматика	θ —	θ —	θ —	θ —	θ —

Обертоновый ряд	
Хроматика	

Звучания фортепиано и их длительности образуют двадцатиэлементный ряд. Он сгруппирован в четыре сегмента по пять чисел в каждом. Остинатное повторение этого ряда рождает своеобразную пассакалию.

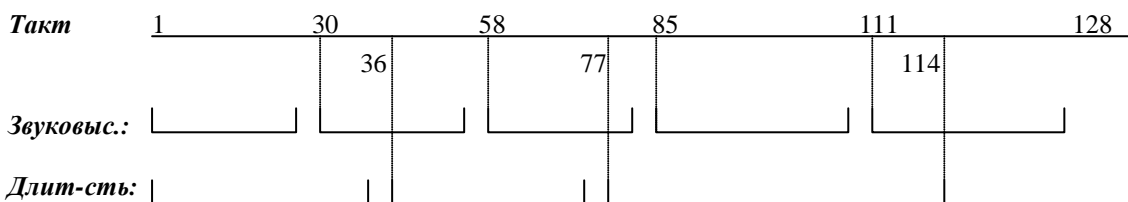
Ряд длительностей (θ)	7 3 6 9 9 5 11 6 12 7 2 15 5 7 11 3 3 9 6 15
Экспозиция	Т. 1 – 39
1. Повторение	Т. 39 – 76
2. Повторение	Т. 77 - 114

Последовательность этих чисел оказывается ничем иным как ракоходным вариантом ритмического ряда из шестой и седьмой истории. Возникает симметричная ситуация.

Различное количество элементов в звуковысотном и ритмическом рядах (15 и соответственно 20 элементов) неизбежно приводит к инконгруэнтности их границ в форме: ритмический ряд оказывается длиннее, чем звуковысотный ряд. Повторение звуковысотного и ритмического рядов неизбежно приводит к соотношению (4: 3).

Подобная остиная организация звукового и ритмического материала позволяет усмотреть исходный ориентир для Кнайфеля в изоритмическом мотете Возрождения (1-я пол. XV в), в котором звуковое остино (color) развивалось независимо от ритмического остино (talea). В изоритмических мотетах Джона Данстэйбла (1390-1453) (кстати, англичанина) очень часто на одно мелодическое остино приходилось 3 talea (ритмических остино).

Несовпадение формальных границ звукового и ритмического остино можно представить графически:



Звуковой ряд																
Ряд длительностей	Т. 1 – 29	7	3	6	9	9	5	11	6	13	7	2	15	5	7	11
	Т. 30 – 57	3	3	9	6	15	7	3	6	9	9	5	11	6	13	7
	Т. 58 – 84	2	15	5	7	11	3	3	9	6	15	7	3	6	9	9
	Т. 85 - 111	5	11	6	13	7	2	15	5	7	11	3	3	9	6	15

Таким образом, формальная структура *Зимней колыбельной истории* рождена звуковым и ритмическим остино наподобие пассакалии или изоритмического мотета.

В заключительных тактах восьмой истории (т. 112-128) эта двойная пассакалия разрешается „ровными выдохами и вдохами без пауз – подобно дыханию глубоко спящего человека“¹⁷, у пианиста с текстом последней строфы, у певицы с именем мальчика Дэнни.

Стихотворение *Мистер Сноу* (девятая история) содержит лишь одну строфу (всего 9 тактов), где шепотом рассказывается еще об одной антиномической паре: назойливом госте (имя Сноу здесь очень уместно) и предельно вежливых хозяевах.

Кантилена предшествующей истории сменяется короткими шепотками певицы и пианиста сквозь тихие постукивания подушечками пальцев по корпусу рояля: „Как бывает лишь во сне: то ли

¹⁷Партитура. С. 45, примечание 31.

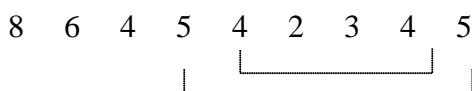
действительно кто-то осторожно стучит и зовет, то ли это игра непреодолимого сна¹⁸. Исходные тоны истории (*h* и *des*) оказываются в конце предыдущей *Зимней колыбельной* (у певички (тт. 98-101 и 104), как это уже случалось перед первым „сном“ – *Зеленой историей*.

Возникшая ритмическая ячейка (εεεε) („Мистер Сноу“) появляется девять раз, что, несомненно, свидетельствует о „назойливости“ гостя. А возникшая ритмическая аналогия с первым мотивом из Пятой симфонии Бетховена усиливается известным высказыванием самого Бетховена „так судьба стучится в дверь“. Да и Кнайфель вроде бы намекает на то, что "кто-то стучит". Но в любом случае это игра.

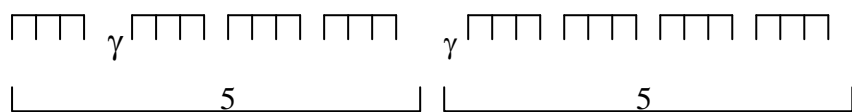
Диалогическая форма стихотворения (вопрос – ответ) находит свою театральную реализацию в диалоге певички и пианиста. Пианист здесь „мистер Сноу“.

В ритмической организации девятой истории особую актуальность приобретают числа 9 и 5. На протяжении девяти тактов появляются девять „постукиваний“, разделенных девятью паузами. Девятикратное проведение четырехзвуковых постукиваний образует число 36, которое может быть понято как сумма цифр числа 9 (3 + 6), (и даже, возможно, ссылкой на книгу Левина, в которой это стихотворение находится на странице 36?!).

Расстояния между "постукиваниями" пианиста образуют девятиэлементный ряд (θ):



Общая сумма чисел этой последовательности составляет 41 четверть. Суммой цифр числа 41 оказывается символическая пятерка (4 + 1). Общее количество всех „стучащих“ и высказанных шепотом звуков составляет 68, что в конечном результате приводит к числу 5, поскольку сумма цифр числа 68 равна 5 (6+8=14 (1+4)=5). Ритмическая организация текста также подчинена числу 5:



Оппозиция чисел 9 и 5 в конечном счете снимается за счет сложения (9 + 5), вследствие чего образуется число 5 (1 + 4). Многозначность числовой символики порождает множество интерпретаций. Вспоминается высказывание Кнайфеля: „Я убежден, что сложность музыкального языка обратно пропорциональна сложности музыкальной мысли“ (24, 39).

Десятая история (*Бычок*) собственно сам сон. Стихотворение насквозь пронизано ностальгией „городского человека с портфелем и в очках“ по далекой природе, по своему прошлому и его невозвратимости. Найденная композитором чудесная веселая мелодия, невольно вызывает аллюзии с

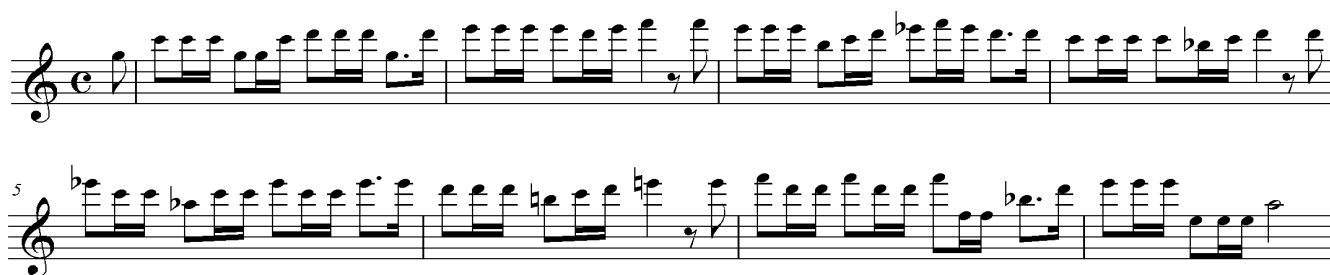
¹⁸ Партитура. С. 45, примечание 34.

„Песней о встречном“ Шостаковича и другими песенными шедеврами прошлого. Композитор, похоже, идентифицирует себя с героем стихотворения и как бы обращается взором к музыке своей молодости.

Этот ностальгический „сон“ буквально вытекает из характерных постукиваний девятой истории, слившихся в единый пульс. Пианист осторожно „нащелкивает“ контуры будущей мелодии (*schioccanto la lingua*, т. 8-23), „имитируя тембр воображаемых очень маленьких темпле-блоков и стараясь возможно точнее воспроизвести мелодический рисунок“¹⁹. За ним вступает певица, насвистывая (*fischiettando*) мелодию целиком (т. 27-35). Лишь с т. 39 проявляются слова (*cantarellando*). Сон как бы становится явью.

Обратимся теперь к самой мелодии:

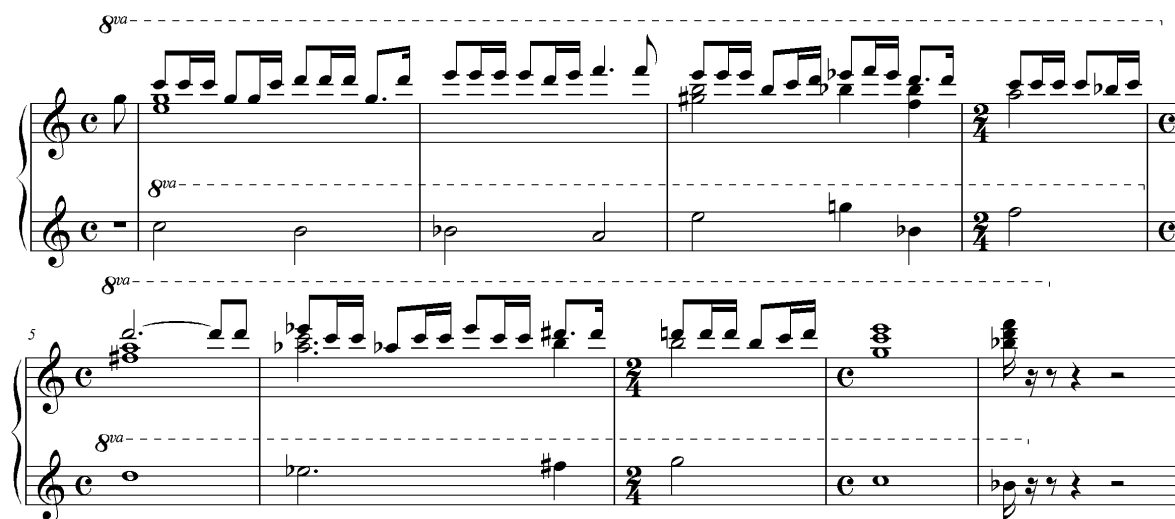
Такт 28-35:



Она обладает относительно легко узнаваемыми формальными и звуковыми топосами, свойственными большей части песенных тем: она периодична (4 + 4), имеет строфическую структуру, модулирует при этом из до мажора в тон *a* неопределенного наклонения, поскольку терцовый звук отсутствует.

Последовательность звуков в этой мелодии определяется контрапунктом к звуковому ряду, выводимому из звукопорождающей матрицы от *c*. Сам звуковой ряд возникает, однако, лишь в центральной части этой истории (т. 51-59). Половинные ноты в левой руке у пианиста выстраивают этот ряд, образованный из наложения обертонового и хроматического рядов (матрицы).

¹⁹ Партитура. С. 45, примечание 37.



Такую внешне гомофонную фактуру можно также сравнить с техникой *cantus firmus* в строгом контрапункте, где основной голос помещался в басу или теноре, которому свободно контрапунктировали верхние голоса.

Внутренняя организация основного ряда здесь необычна и неповторна. Это очередная модификация исходного гена первой истории. 16 звуков двух основополагающих рядов разделены на 5 неравных сегментов (1 - 4; 5 - 7; 8 - 10; 11 - 13; 14 - 16). Выбор тонов был определен композитором. Так, первые четыре звука (*c h b a*) выходят из хроматического ряда, три дальнейших звука (*e g b*) соответствуют обертоновому ряду и т.д.

Обертоновый ряд	
Хроматический ряд	

Этот ряд обрывается в т. 52 после 14-го звука (*b*). Отсутствие 15-го и 16-го обертонов может быть объяснено тем, что Кнайфель в заключении „темы“ предпринимает модуляцию в тон *a*, в то время как звуки (*b – h – c*) вошли бы в противоречие с этой модуляцией.

В последующем фрагменте (т. 62-71) ряд представлен уже в транспозиции от *a*. Его звуки обнаруживают себя в нижних звуках аккордов правой руки (с т. 62). Графический принцип в звуковых сегментах остается константным. Мелодический контрапункт с его модулирующим окончанием отсутствует, и, возможно, в силу этого ряд дополняется отсутствовавшими ранее 15-м и 16-м обертонами.

<i>Обертоновый ряд</i>	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
<i>Хроматика</i>	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Многоразовое проведение песенной „темы“ позволяет определить форму десятой истории как строфическую. Отчетливо выражены вступление и ряд песенных строф, чередующихся с небольшими интермедиями. Общий же объем десятой истории составляет 100 тактов.

Мелодическая тема является ядром каждой строфы, проходя шесть раз на протяжении истории, причем конечная модулирующая фигура приводит к тому, что тема перемещается по малым терциям вниз (*C – A – Fis*).

Данная таблица дает целостный обзор формы десятой истории, временных пропорций ее разделов, а также существенные моменты ритмичной организации:

Части формы	Вступление	1. Строфа С-Dur (пощелкивание)	Интермедия I.	2. Строфа С-Dur (насвистывание)	Интермедия II.	3. Строфа А-Dur	Интермедия III.	4. Строфа С-Dur (Основной ряд)	Интермедия IV.	5. Строфа А-Dur	6. Строфа Fis-Dur	Заключение
<i>Такт</i>	1 - 8	9 - 23	24 - 27	28 - 35	36 - 39	40 - 47	48 - 50	51 - 60	61 - 71	72 - 80	81 - 88	89 - 100
<i>Кол-во тактов</i>	8	15	4	8	4	8	3	10	11	9	8	12
<i>Голос</i>						1. строфа текста		2.строфа текста		3. строфа текста	4. строфа текста	
<i>Длит-сть</i>	32 θ	55 θ	32/32 ξ	32 θ	32/ 32 ξ	32 θ	16 θ	35 (29 + 6) θ	41 θ	32 θ	32 θ	32 + 32 θ
<i>Ритм. структура</i>	15 1 - 15 1 (θ) 16 15 1-1 15 16 (ξ)	32/ 40/32/40/48/32 (ξ)	16 15 1/1 15 16 (ξ)		1 – 15 2 – 16 15 1 - 1 15 (ξ)		1 – 15 1 – 15 15 – 1 (ξ)		15 – 1- 15 – 1 (ξ)			16 15 1-1 15 16 15 1- 1 15 15 1- 1 15 16 16 1 -1 15 16 (ξ)
<i>Числовые дифференции</i>	5, 15	5, 15	5, 15	5 (3 + 2)	5, 15	5 (3 + 2)	15		5, 15	5 (3 + 2)	5 (3 + 2)	15

Ритмическая и формальная организация здесь на всех уровнях подчинена числу 5 и 15. Суммы цифр чисел 32 и 41 оказываются модификациями числа 5. Почти все строфы и интермедии имеют длительность, равную 32 (ξ или ε). Важным конструктивным элементом в ритмической организации оказывается основополагающая симметричная последовательность чисел 15-1 или 1-15: как говорилось, эти числа соответствуют порядковым номерам букв алфавита А и Н, образующих имя АННА. Генетическое зерно из *Обыкновенной истории* (первая история) прорастает и здесь. Эта числовая пара обнаруживает себя в длительности пауз и звуков и „прикрыта“ еще одним двусловом „му-у“:

Длительности (θ)					
Паузы	16	15			15 16
Звуки			1	1	
	АН Н А А Н НА				

Квартетный скачок (g – c) находится в центре симметричной ритмической формулы (16 15 1 - 1 15 16 ξ). Такие симметричные построения составляют основу почти всех интермедий. В заключительной интермедии это построение повторено несколько раз. Вариантом такой ритмической игры может служить пара 2-16 во второй интермедии (т. 36-39), которую можно рассматривать как вариант исходной фигуры 1-15.

За внешне "простой" мелодией (с ее строфикой, ритмом, тональностью), уходящей своими корнями в недавнее прошлое, стоит оригинальная структурная организация звуковысотности и ритма, основывающаяся на дальнейшем развитии звукопорождающей матрицы и числовой символик. В этой реальной „точке золотого сечения“ цикла музыка „расцветает“ и обретает лик прекрасной светлой мелодии. Драматургия „сна“ здесь в последовательном обретении звуковой „плоти“ и ее постепенной дематериализации – сон пролетел на одном дыхании...

Одиннадцатая и двенадцатая истории образуют пятый крупный цикл огромной quasi simfoni'и. В нем неожиданно и парадоксально проступает драматический и даже трагический ракурс.

Веселый текст стихотворения *Джо Билл* с перечислением несметных подвигов и добродетелей героя и ошеломляющим „откровением“ о его любви к компоту Кнайфель выворачивает совершенно непредсказуемой, очень жизненной и глубоко философской интерпретацией. Смысловой стержень, минуя "компот", нанизывает слова "очень любил", превращая их в ключевые. Они сметают все на своем пути нескончаемых повторений, не оставляя ни единого шанса ничему живому. Корпус текста увеличивается в два раза. Певица взваливает на себя непомерную тяжесть. „Преднамеренная тесситурная заниженность, а также необходимость проявить не свойственный легкому сопрано драматизм должны усугублять совершаемое в этой истории насилие“.

Предельно заостренные зачины от звука *ais*¹ вонзаются неизменными нисходящими октавными скачками в чудовищно разрастающиеся звуковые стрелы *dis*¹ (*ff ffpp < ff*). Возникает ассоциативное сходство с народными плачами и причетаниями с их нескрываемой скорбью.



Природа плачей угадывается и в использовании переменных размеров. Речитативные зачины нотируются в тактах 3/16, 5/4, 6/16, 1/4, выдержанные концевые тоны связаны с размерами 11/4, 9/4, 7/4, 6/4, 4/4, 3/4, 1/4. Длительности речитативных затактов так же, как и длительности концовок всегда перманентно различны.

Создается сильнейшее драматической напряжение: „Под напором все более укорачивающихся длительностей *dis*¹, учащенного, неотступного его появления, а также из-за чисто физической невозможности столь же рельефно следовать этому принципу, возникает почти сплошное "задыхающееся" fortissimo – певица передает ощущение на грани катастрофы“²⁰.

Конец истории разрывается внезапными „предельно сильными ударами обеих ног по педалям в момент их нажатия, как бы "уничтожая" голос певицы“²¹. Осколками разлетается цитата свадебного марша из "Сна в летнюю ночь" Мендельсона. Ситуация пороговая, один из этапных ликов жизни. Певице противостоит пианист, "хладнокровно и точно"²² выстраивая свою „неумолимую“ одnogолосную линию (т. 36-97). Количество звуков в фортепианной партии – 78 (сумма цифр данного числа составляет 15!). Соотношение звуковысотного ряда и длительностей представлено в таблице:

Звук	h	h	d	dis	fis	a	c	dis	dis	g	ais	ais	a	f	gis	dis	cis	dis	fis	fisis	eis	cis	e	ais	g	h
Длит- сть	15	6	9	3	3	11	7	5	15	2	1	1	7	1	13	6	11	1	5	9	9	6	1	3	7	1
Такт	36	38	39		41	43		45		47	49								51		53	55		57		

Звук	d	cis	ais	a	cis	cisis	a	ais	dis	h	fis	c	f	gisis	dis	d	g	eis	h	e	a	cis	fis	fis	h	fisis
Длит- сть	15	12	9	6	3	11	7	10	15	4	1	2	7	2	13	12	11	2	5	18	9	12	1	6	7	1
Такт	57		59		62		64	66		69					71		73	76			78	79	81			

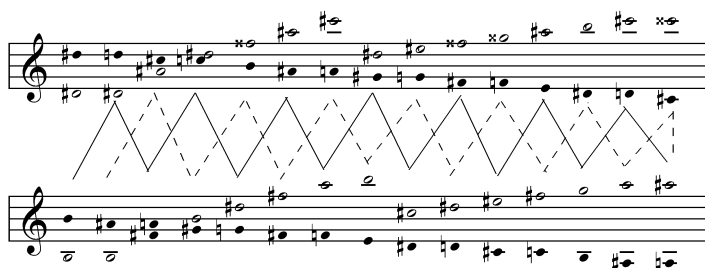
Звук	h	gis	c	ais	h	ais	dis	dis	h	h	d	dis	fis	a	c	dis	dis	g	ais	ais	a	f	gis	dis	cis	cis
Длит- сть	15	6	9	3	3	4	7	5	15	2	1	1	7	1	13	6	11	1	4	9	9	6	1	3	7	1
Такт	81	83		85		87	88	89	90	91				92	93				94		95	96	97			

²⁰ Партитура. С. 45, примечание 42.

²¹ Партитура. С. 45, примечание 44.

²² Партитура. С. 45, примечание 43

Звуковысотная организация ряда выведена из звукогенерирующей матрицы от двух звуков (*dis* и *h*). Звук *dis* является основным тоном одиннадцатой истории. Тем не менее, последовательность начинается со звука *h*. Данное композиционное решение следует интерпретировать двояко. С одной стороны, звук *h* является 13-ым трансформированным обертоном от основного тона *dis* (число с его закрепившейся семантикой неудачи). С другой стороны, эти два звука образуют интервал малой сексты ($dis - h$), вошедший в историю музыки как самый типичный мотив большинства любовных тем (например, во вступлении к *Тристану* Вагнера или в „*Lovestory*“ Ф.Лея). Генетические структуры из первой истории представлены здесь в развитии. Матрица данной истории образуется из наложения обертонового и хроматического рядов от звуков *dis* и *h*, причем, каждый ряд оказывается представлен своими интервальными созвучиями. Интервальные пары, образующие четырехзвучные вертикали, выстраиваются в последовательность из 15 (!) вертикалей. Шестнадцатый обертон оказывается незадействованным, возможно, в русле логики символического числа 15. Селекция звуков обуславливается знакомыми „качаниями“ между рядами. Начало движения приходится на звуковой ряд от *h*.



По достижении пятнадцатого интервала (*ais - a* ряда *h*, т. 58) происходит симметрический поворот, и движение осуществляется отныне ракоходно, начиная от 15-го интервала ряда от *dis*.

Ряды от *dis* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15



Ряды от *h* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Окончание ракоходного движения (интервал *dis- dis*, т. 87-88) оборачивается новым витком развития в прямом виде, однако это повторение доходит лишь до девятого интервала в ряду *h* (*dis - cis*).

Ритмическая организация партии фортепиано содержит почти точное соответствие с рядом длительностей из шестой, седьмой и восьмой историй. Здесь ритмический ряд проводится три раза: в первый раз единицей измерения является 1 ε, во втором и третьем проведении 1ξ. Вторая последовательность выявляет ряд двукратных увеличений:

Такт	Ряд длительностей у фортепиано																									
36 – 56	15	6	9	3	3	11	7	5	15	2	1	1	7	1	13	6	11	1	5	9	9	6	1	3	7	1
56 – 80	15	12	9	6	3	11	7	10	15	4	1	2	7	2	13	12	11	2	5	18	9	12	1	6	7	1
80 – 96	15	6	9	3	3	11	7	5	15	2	1	1	7	1	13	6	11	1	5	9	9	6	1	3	7	1

Антиномический принцип дает в этой истории новые ракурсы: противопоставление эмоционального и рационального начал, плача и свадебного марша, веселого юмора исходного стихотворения и трагизма кнайфелевского прочтения.

Решение двенадцатой истории – *Как профессор Джон Дул беседовал с профессором Клодом Булем* – является наиболее естественным „продолжением“ одиннадцатой – здесь вообще отсутствует что-либо живое: „С сипотцой, как бы лишившись голоса от предыдущей истории, на одном ровном низковато-глуховатом тоне, бесстрастно, но четко и ритмично, как автомат-робот, совершенно не заботясь о смысле произносимых слов. Это же впечатление должна усиливать неподвижно застывшая фигура пианиста с расставленными (с начала третьего такта) и поочереднодвигающимися, как у марионетки, руками (ритмичные удары о корпус рояля) и ногами (ритмичные удары об пол)“²³. Нисходящая линия опускаемой в конце крышки рояля „рисует“ идущего ко дну профессора Буля. История воспроизводит ощущение бесстрастности и застылости, как музыкально-ироническая аналогия безжизненности абстрактного научного знания.

Бесконечные двузвучные фигуры воспроизводят характерную двусложность имен и речи героев стихотворения: Джон Дул, Клод Буль, буль-буль, да-ну!, ко дну (вот чем может обернуться исконно детское: ма-ма и па-па!). Подчеркнутая автоматичность беседы ученых профессоров прослеживается и на формальном уровне: все пять строф в этой интерпретации почти равны:

<i>Строфа</i>	<i>Такт</i>	<i>Длительность (θ)</i>	<i>Паузы (θ)</i>
1.	1 – 10.1	38θ	2θ
2.	10.4 – 18.1	30θ	2θ
3.	18.4 – 26.1	30θ	2θ
4.	26.4 – 36.1	38θ	4θ
5.	37.2 – 46.3	38θ	
Окончание	46.4 – 54.3	32θ	

Первые строки всех строф имеют длительность 8 ε, длительность вторых строк варьируется от 6 до 9 (ε). Суммарная длительность пауз в началах всех строк равна также 8ε. В некоторых рядах чисел образуются симметричные построения.

Нескончаемый автоматизированный „марш“ слов, рук и ног внезапно откликается на заключительное „да“ утонувшего профессора Буля чистым, одноголосным звучанием фортепиано. Но это уже иное „Да“ – ритмизованная цитата из одноименного гимна, созданного Кнайфелем годом раньше. Образуется новая антиномическая ситуация: реальный разговор профессоров лишен звуковысотности, в то время как ключевое в истории слово обретает звуковую плоть.

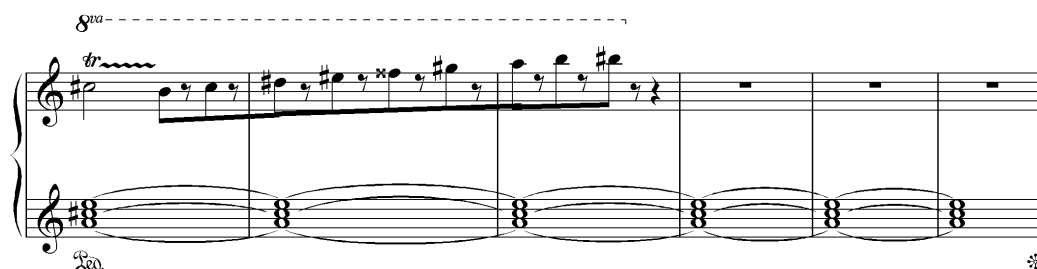
²³ Партитура. С. 45, примечание 51.

Но и это „да“ – не последнее. Медленно – бесшумно, неумолимо опускается крышка рояля с тихим, но неизбежным ударом. Таково окончательное „да“ этой истории.

Почти „тюремные“ перестукивания пианиста и певицы по закрытой крышке и корпусу рояля начинают тринадцатую *Ночную историю*, а с ней и новый заключительный цикл всей квази симфонии, переключая жизненное повествование в совершенно иную плоскость (*vita nova*, умереть, чтобы родиться!). В центре интригующего стихотворения удивительная английская пара и ее неодолимое желание колоть среди ночи орехи на крыше дома большими морскими биноклями.

„Таинственность“ и веселая игра стихов откликаются яркими выразительными средствами детективной киномузыки: подчеркнуто маршеобразной ритмикой, осторожным стаккато произнесением слогов текста, лапидарными характерными мотивами (репетиции на одном звуке с последующим скачком на малую терцию), равномерно „шагающими“ нисходящими звуками баса (т. 1-57).

Вторая часть (т. 58-115) – почти барочная гравюра. Однотерцовый „детективному“ *b-moll*’ю *Andur*, прозрачные трезвучия и трели звонкого регистра, восходящие фрагменты обертоновых рядов. „Летающие скорлупки“ и полнейшее счастье осуществления тайной мечты.



Структура всей истории представлена в таблице:

<i>Часть</i>	<i>Такт</i>
Вступление	1 – 8
1. строфа	9 – 19
2. строфа	20 – 29
3. строфа	30 – 37
4. строфа	38 – 49
Связка	50 – 57
5. строфа	58 – 115

Звуковысотное развитие в „детективной“ части истории (т. 1-57) всецело подчинено только нисходящему хроматическому ряду от *f* (основной тон тринадцатой истории), проводимому у фортепиано от *f* малой октавы до *B*₂. Гигантская хроматическая гамма (т. 9-49) охватывает в целом 55 звуков.

Идентичный способ экспозиции хроматического ряда на большом протяжении присутствует также в пьесе *Kinderspiel* Хельмута Лахенманна, созданной в 1980 году почти одновременно с *Глупой лошадью* (1981).

Расстояния между отрезками хроматической гаммы не стабильны (2 θ , иногда 8 θ или 12 θ). А возникающие на границах мажорные трезвучия (секстаккорды и квартсекстаккорды) в правой руке у пианиста не выявляют тональной логики. Они являются своеобразной гармонизацией хроматического пиццикатного „генерал-баса“.

T.9 10 11 12 14 16 18 19 20 21 22 23 25 28 30 33 34 36 38 41 42 44 46 49

1-я строфа 2-я строфа 3-я строфа 4-я строфа

Звуковысотная организация вокальной партии корреспондирует с хроматической линией в басу и частично обрисовывает звуки аккордов верхней системы.

В „барочной“ части истории (т. 70-115) возникает взаимодействие обертонового и хроматического рядов. Поочередно возникают четыре мажорных трезвучия *A-Dur*, *C-Dur*, *H-Dur* и *A-Dur* (быть может, это „четыре мешка“?!). Сочетание чистого мажорного трезвучия и верхней октавы обертонового ряда от терцового тона этого трезвучия – удивительно свежий гармонический комплекс! Первый аккорд (*A-Dur*) (т. 70-75) может быть продолжением хроматического ряда, оборвавшегося в т. 49 на звуке B_2 . В его звучании „мелодически“ возникают 9 звуков – фрагмент обертонового ряда от *cis* (с 7-го по 15-й обертоны). Вторым аккордом (*C-Dur*) (т. 76-85) появляется со своим мелодическим „контрапунктом“ - фрагментом обертонового ряда от *e* (с 7-го по 16-й обертоны), третий аккорд (*H-Dur*) (т. 86-93) получает в качестве „контрапункта“ сегмент обертонового ряда от *dis* (с 7-го по 16-й обертоны). Последний аккорд (*A-Dur*) (т. 94-115) оказывается повторением первого со «своим» сегментом обертонового ряда (от *cis*).

Соотношения звуков ($a - cis$, $c - e$, $h - dis$) могут рассматриваться не только в русле тональных ассоциаций, но и акустически: большая терция является пятым обертоном от соответствующих нижних звуков. Возможно, этим Кнайфель еще раз артикулирует число 5 (5+5+5+5).

Внешне импровизационная обертоновая последовательность (сегменты обертоновых рядов) выявляет тем не менее предельно жесткую организацию. Здесь обнаруживает себя связь предшествующего басового звука с количеством звуков в сегментах.

Расстояние от *a* до *c* (основных звуков аккордов) в нисходящем хроматическом порядке составляет 9 полутонов – ровно столько же звуков представлено в сегменте обертонового ряда (т. 70-75). Расстояние от *c* до *h* соответствует 14 полутонам (если *c* принять за единицу) – ровно такое же количество обертоновых "скорлупок" взлетает на фоне до-мажорного аккорда (т. 76-85). В двух следующих случаях следует указать на неточности. Расстояние между *h* и *a* в нисходящем хроматическом движении соответствует 14 полутонам, в то время как си-мажорный аккорд получает лишь 13 звуков обертонового ряда (т. 86-93). Расстояние между заключительным аккордом (*A-Dur*) (т. 94-115) и последующим (*As-Dur*) в начале четырнадцатой истории составляет 14 полутонов, в то время как на фоне аккорда *A-Dur* появляются 17 звуков. Снова вспоминаем: „Все зиждется на отклонении от правильности“²⁴.

Такт	70 – 75	76 – 85	86 – 93	94 – 115
Аккорд	<i>A – Dur</i>	<i>C – Dur</i>	<i>H – Dur</i>	<i>A – Dur</i>
5-й обертон	<i>cis</i>	<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>cis</i>
Количество звуков в сегментах обертонового ряда	9	14	13	17
Расстояние между аккордами	9	14	15	14

Вся форма тринадцатой истории (115 тактов) состоит из двух равных частей (57+58 тактов). В данной сумме несложно усмотреть присутствие чисел 1 и 15: $5 + 5 = 10 = 1$; $7 + 8 = 15$. Формальные пропорции дополняются и звуковым "равновесием": в первой части проходят 55 хроматических звуков, во второй части представлены 53 звука из обертоновых рядов.

Четырнадцатая история – *Маленькая песенка о большом дожде* – поразительный островок просветленности и умиротворения. Образ Большого Дождя вызывает своеобразную Песнь о Воде (по аналогии со знаменитой малеровской *Песнью о Земле*), песнь всему мыслимому универсуму. Вода – источник жизни, символ чистоты и неисстребимого потока. Нельзя не почувствовать здесь и свет знаменитой *Колыбельной* Моцарта (или Флиса?), даже ее сердцевинный мотив в *C-dur* совпадают.

Стихотворение охватывает четыре строфы по 4 строки в каждой, строки состоят из семи слогов. Земное время истоньшается - размер 4/2, темп $\eta = 66$.

Размеренность и распевность кантиленной темы в ее особом ритмическом и звуковысотном слиянии. Все фразы, по две текстовые строчки, подчинены единому ритму:

$$\eta. \theta \theta \theta \theta \theta \mid |. \quad \theta \in |$$

3 5 ~~7(8)~~

В ее интонационном развитии прослеживается последовательная интервальная редукция: в первых двух строфах вокальная речитация разворачивается в пределах малой терции и большой секунды, в третьей строфе амбитус сокращен уже до большой секунды, в заключительной строфе речитация представлена на одном звуке.

²⁴ Из телефонного разговора в мае 2006 года.

Строфа	Первый мотив	Второй мотив
1. Т. 1 – 8		
2. Т. 9 – 16		
3. Т. 17 – 23		
4. Т. 24 – 41		

В основе хора фортепиано обертоновый ряд от *as* (основного тона четырнадцатой истории). Все его 16 звуков прорастают мажорными созвучиями. Каждой текстовой фразе соответствуют четыре аккорда (4 звука обертонового ряда). Корреспондирующие с этими аккордами мотивы кантилены образуют интервал большой терции (5-й обертон), а „летающие скорлупки“ тринадцатой истории чудесным образом оказываются чистейшими каплями Дождя. Длительность аккордов представлена на схеме:

	Т. 1 – 8	9 – 16	17 – 23	24 – 41
Обертоновый ряд от <i>as</i> (нижний звук аккордов)				
"Мелодизированные" сегменты обертонового ряда	C	As	Fis	C
Длит-сть(Такт)	2 1 1 4 (8)	2 1 1 4 (8)	1 1 1 4 (7)	1 1 1 15 (18)
Номер обертона	5 5 5 5	5 5 3 5	3 5 5 3	1 5 1 5

Каждая строфа заканчивается своеобразной интермедией (обертоновым "дождем"). В третьей и четвертой строфах происходит совпадение текстовых фраз и такой „дождевой“ интермедии. В целом, соотношение вокальных фраз и инструментальных интермедий можно представить следующим образом:

	1. Строфа		2. Строфа		3. Строфа		4. Строфа	
Такт	1 – 4	5 – 8	9 – 12	13 – 16	17 – 20	23	24 – 28	41
Певица	4 Т. 32 θ		4 Т. 32 θ		4 Т. 19 32 θ		4 Т. 27 32 θ	
Пианист	4 Т. 32 θ		4 Т. 32 θ		5 Т. 32 θ + 8		15 Т. 120 θ	
Длит-сть (η)	32η		32η		28η		72 η	

К концу истории интермедии постепенно расширяются, возрастает количество тонов и длительность пауз:

Строфы	Длительность интермедий										
	Кол-во звуков	12	3	1							16
1. Т. 5 – 7	Паузы		5	7	4						16
	Кол-во звуков	12	3	1							16
2. Т. 13 – 16	Паузы		5	7	4						16
	Кол-во звуков	12	3	6	1						22
3. Т. 19 – 23	Паузы		1	6	3	8					18
	Кол-во звуков	12	3	1	1	1	1	1	1	1	19
4. Т. 24 – 41	Паузы		9	7	15	15	23	32	101		
	Кол-во звуков	12	3	1	1	1	1	1	1	1	19

Структурная организация этой „водной“ истории свидетельствует о дальнейшем развитии исходного гена первой истории: она впервые *целиком* построена *только* на обертоновом ряде и пронизана символическими числами 5 и 15. Число 15 проявляет себя в длительности речитируемых фраз вокальной партии (15 θ), и в длительности последнего аккорда (15 тактов). Всего же четырнадцатая история состоит из 41 такта (сумма цифр дает число 5). Две первые строфы вместе с интермедиями связаны длительностью 32 η , сумма цифр данного числа образует 5. В структуре последней интермедии многократно повторяются числа 1-15, а также 1-5 (как сумма цифр чисел 23 и 32).

Анализ этой истории выявляет парадоксальное соединение визуальной фактурной простоты и изощренно-изящной высотной и ритмической организации.

Заключительная *Грустная песня о слоненке* (15я история) – самая продолжительная часть quasi *simfoni*'и. Стихотворение пронизано легкой грустью и невысказанностью. Это своеобразный итог всего предшествующего развития и последний „лик жизни“. Музыкальное время почти остановлено: размер 4/1, темп $\omega = 33$ (он „окончательно“ воспаряет в единстве $\theta = 132$ (13-я история), $\eta = 66$ (14-я история)). Четырнадцатая (от заключительного *As-Dur*) и пятнадцатая история объединены также единой педалью. История вырастает в большой монолит, своего рода „глас вечности“.

Сходным образом Моцарт изображает Командора в *Дон Жуане*: медленно распетым речитативом на одном звуке.

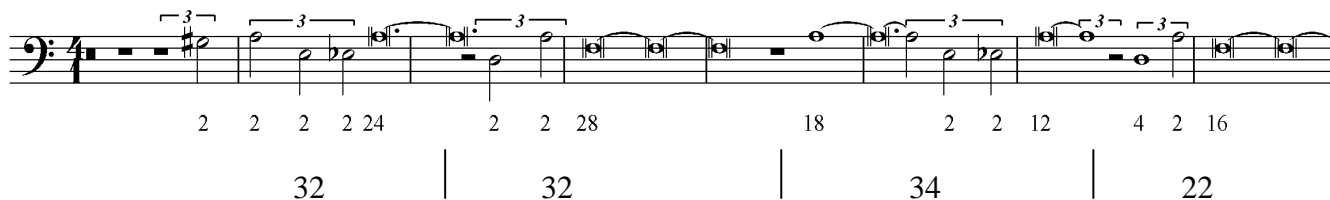
Вокальная строчка концентрируется на единственном тоне *gis* в 131 (!) слоге различной длительности. Знаковое исключение составляет ключевая фраза *Но нету слоненка в лесу у меня, слоненка веселого нет* (т. 57-60). При этих словах единотонная линия неожиданно обретает мелодический распев – A – E – Es – A – D – A – F – E – монограмму Александра Кнайфеля:

A musical score for a vocal line. The melody is written on a single staff with a treble clef. It consists of a sequence of notes: A, E, Es, A, D, A, F, E, A, E, Es, A, D, A, F. The notes are grouped into triplets (indicated by a '3' above the first three notes of each group) and some are held as longer notes. Below the staff, the lyrics are written in Russian: 'А лек-с-ан-др Кнайфель-ель Ал-ек-с-ан-др Кнай-фель'. The notes correspond to the syllables: А (A), лек- (E), с- (Es), ан- (A), др (D), Кнай (A), фель- (F), ель (E), Ал- (A), ек- (E), с- (Es), ан- (A), др (D), Кнай- (A), фель (F).

Любопытно, что в этой монограмме, как в зерне, уже заложена нерасторжимость акустического и хроматического начал! (А ее ритмический контур дал жизнь нескончаемой пульсации *Сундука!*).

Второй раз (т. 70-77) этот „припев“, опережая окончание второго „запева“, появляется у пианиста – и снова неожиданно!: „*Пианист поет закрытым ртом, также подражая далекой валторне*“²⁵.

Последовательность всех семантически нагруженных звуков оказывается по-новому структурированной: знаковая фигура состоит из 15 (!) звуков, поделенных паузами на 4 сегмента. Два первых сегмента имеют равную длительность 320.



Основу же истории образует 24-звучная линия фортепиано, каждый тон которой особенно вытетен в контрасте с уникальным „вокальным пунктом“ певицы (т. 1-20). Эта линия, набирая высоту и повторяясь четыре раза, уводит звучание за верхний предел слышимости („*Ноты „неисполнимого звучания“ пианист „исполняет“ на правом деревянном крае клавиатуры беззвучными, но обязательно заметными движениями правой руки в указанных местах нотного текста*“²⁶). Таким образом, пассакалия *Грустной песенки* с пассакалией *Зимней колыбельной* очерчивает почти запредельную емкость (да еще подчеркнутую тритоновой разницей).

В завершении возникает ситуация, близкая завершению *Прощальной симфонии* Йозефа Гайдна. „*Отсюда и до конца певица поет, прислушиваясь к своему же голосу, словно доносящемуся извне. Это могло бы реально осуществиться с помощью магнитофона (в этом случае певица во время звучания своего же голоса беззвучно ушла бы со сцены, оставив пианиста одного), которого, однако, нет и не должно быть*“²⁷.

"Тема" пассакалии упорядочена следующим образом:

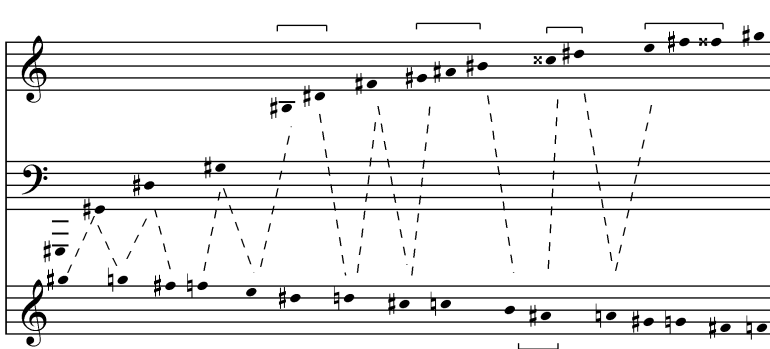


Источником этого ряда является звукопорождающая матрица от звука *gis* (осного тона истории):

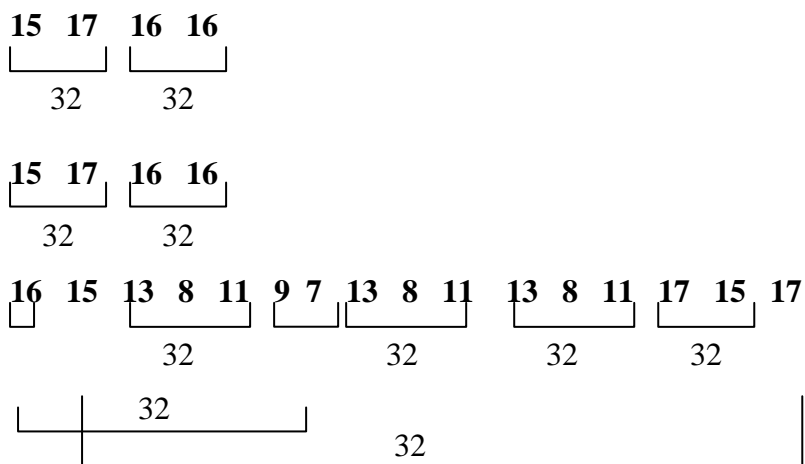
²⁵ Партитура. С. 46, примечание 67.

²⁶ Партитура. С. 46, примечание 65.

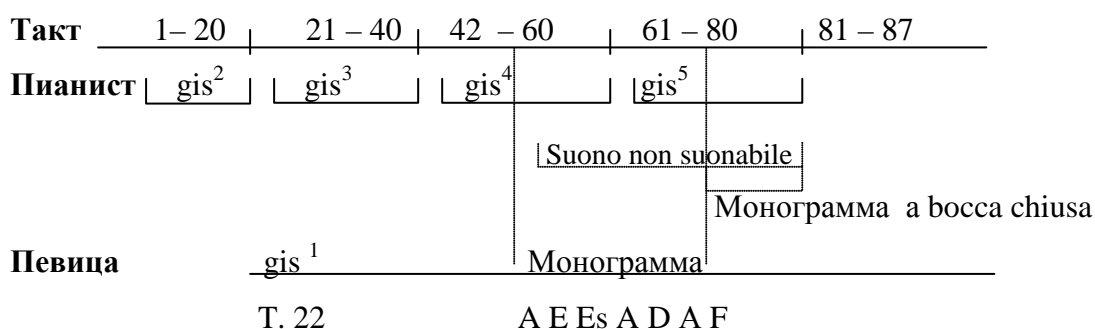
²⁷ Партитура. С. 46, примечание 66.

Обертонный ряд	
Хроматический ряд	

Ритмическая организация ряда статична. Она может быть объяснена артикуляцией символического числа 5, которое неизменно образуется из суммы двух соседних показателей:



Суммарная длительность всей последовательности 320 θ соотносится также с числом 5, поскольку сумма его цифр равна 5. Количество всех звуков пассакалии на протяжении всей истории равно 96, таким образом также выявляя магическую взаимосвязь с числом 15 (9+6=15). Общая формальная структура истории представлена на графике:



Присутствие монограммы композитора выводит пятнадцатую историю, да и весь цикл, на более сложный уровень интерпретации. Можно было бы сравнить этот музыкальный образ с монолитом-памятником, на котором выгравировано имя. Конец жизни или время ожидания Мессии?

Дополнительные смыслы возникают и благодаря концентрации числовых символов. Наиболее объемно в пятнадцатой истории представлены числа 5 и 15. Об этом свидетельствует не в последнюю очередь номер истории (15-я), общее количество тактов (87: 8 + 7 = 15), количество звуков

монограммы при ее звучании у пианиста, а также суммарное количество звуков во всех пассакальных вариациях ($96: 9 + 6 = 15$). Ритмическая организация пассакальной темы на всех уровнях управляется числом 5 ($32: 3 + 2 = 5$, $320: 3+2+0=5$). Связь с числом 5 обнаруживает себя и в вокальной партии (131 слог: $1 + 3 + 1$), а также в длительности двух сегментов второго звучания монограммы ($32: 3 + 2$).

Подытоживая наше исследование, можно констатировать, что *quasi simfonia* Александра Кнайфеля *Глупая лошадь* являет собой независимую философскую и композиционно-структурную концепцию, мегаструктуру, рефлексирующую на совсем недетские темы жизни и смерти, – как сугубо личное, экзистенциальное размышление о явлениях мира в целом, как своего рода охваченность „ликами жизни“. В этом отношении позиция Кнайфеля оказывается близкой "дидактическому мышлению" Жана Франсуа Лиотара: „Новая задача дидактического мышления: где же иначе следует искать свое детство как не по выходе из него" (9, 137).

Антиномичность как всеобъемлющий принцип бытия и основа всего сущего пронизывает все уровни композиции *quasi simfoni*'и: она в многообразии аспектов-портретов каждой истории, в составе исполнителей (два исполнителя, два пола), в двух исходных звуковых рядах и их противоположной направленности, в разнообразных проявлениях двусложных ритмических ячеек. Феномен двоичности из аспектов и даоиской философии, и гегелевской диалектики проявляется ведь уже с первых шагов постижения мира: лексикон ребенка – сплошная двусложность! Звуковысотный базис, "звукорождающая матрица" образуется в каждой истории все новыми соотношениями обертонового и хроматического рядов. Принцип выведения звуков раскрыт в спектре возможностей: селекция четных и нечетных звуков, начало селекции со звуков то одного, то другого ряда, „качаниями“ между звуками обоих рядов в прямом и обратном направлении, а также сегментация и свободные перегруппировки. „Матрица“ первой истории подобно генетическому коду содержит в себе каталог основных тонов всех последующих историй. Ритмический параметр историй иногда „зависим“ от различных жанровых элементов – народные заклички (№ 3), колыбельные (№ 4, 8), плачи (№11), марши (№ 6, 12, 13), песнь (№14) и песенка (№10). Ряды длительностей в 6-й, 7-й и 8-й историях выявляют сериальную организацию.

Начальные тоны основной матрицы первой истории указывают, в свою очередь, на еще более глубинную генетическую первооснову („пра-матрицу“) или, точнее говоря, на совершенно конкретного „прародителя“. Ее первые три тона (А-Е-Еs) восходят к монограмме Александра Кнайфеля.

Своеобразную знаково-концептуальную роль в *Глупой лошади* играют числовые и буквенные величины, привносящие в музыкальную ткань, подобно риторическим фигурам, новые семантические

акценты. Наиболее артикулируемыми числовыми величинами в цикле оказываются 1, 5, 15, 24, 38 и другие, сумма цифр которых образует одно из выше названных чисел.

Число 1 является, как известно, символом неделимого единства, началом и источником всех остальных чисел, образом Единого Бога в великом множестве проявлений. Кнайфель увязывает единицу также с первой буквой русского алфавита и мельчайшей ритмической долей.

Число 5 выявляет себя, согласно Пифагору, в пентаграмме, напоминающей пятиугольную звезду Каббалы. Это число микрокосма человека. Кнайфель использует это число в длительности формальных разделов и ритмических фигур. Здесь возможны и индивидуальные интерпретации: трехкратное (число 3 – знак совершенства и триединства) сложение данного числа образует 15 ($3 \times 5 = 15$).

Число 15 связывается с древним лунным календарем и является числом света, полнолуния, половиной месячного лунного цикла. В контексте *Глухой лошади* это число соотносится с 15-летием дочери Анны, а также с порядковым номером буквы Н русского алфавита, важнейшей составляющей криптографической композиции. Числовая последовательность 1-15 / 15-1 криптографически соотносится с именем АННА, а также трактуется как символ бесконечного чередования и взаимопроникновения жизни и смерти.

Возникшее в последней 15-й истории *число 24* символически соотносимо с апокалиптическими символами, а также с полным суточным циклом (24 часа). Такое же число звуков представлено в теме заключительной пассакалии, последней "лебединой песне" цикла.

Все числовые сочетания обнаруживают себя в разных ракурсах: в длительностях звуков, пауз либо через более сложные соотношения чисел, в ходе которых выявляется общая сумма составляющих их цифр. Такие числовые операции восходят к древним эзотерическим и каббалистическим знаниям-учениям.

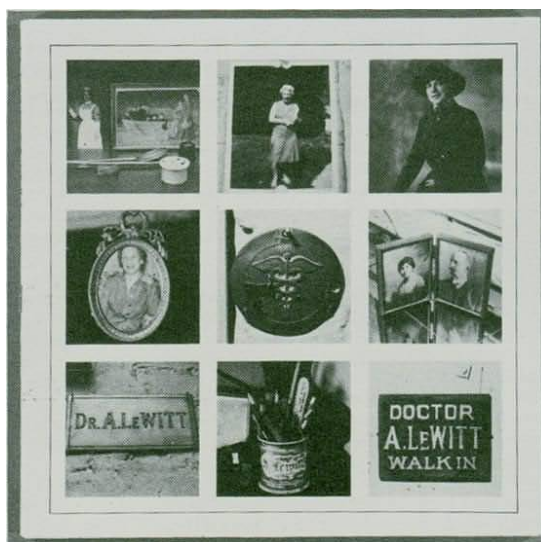
Многослойность коннотаций цикла усилена наличием криптографической записи, музыкальных цитат, монограмм, числовой символики, помещаемых в контекст легко узнаваемых жанровых образцов. Выстраивание последовательности жанрово-исторических образцов, единство звукового материала, обрамляющие знаковые монограммы и постепенное исчезновение темпа позволяют предположить целостность цикла как своего рода жизненной хроники. В этой музыкальной летописи за относительно короткое время представлена целая жизнь на всех ее этапах во всевозможных ликах от рождения и до последней черты.

Формальную структуру всей композиции можно представить следующим образом:

История	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
Кол-во тактов	35	136	43	41	68	27	25	128	9	100	98	54	115	41	87

Длит-сть (θ oder ε)	149	680	172	164	27 2	108	100	495	41	392	374	140	460	328	1392	
Символ ич. числа	1, 5, 15, 38	15	15	15		15		15		15, 1	15	1	15, 1	15, 1	15, 1, 24	
Жанры	Детские песенки		Закли чка	Колы бель ная		Марш		Колы бель ная		Песе нка	Плач	Марш		Песнь	Литургич. речитация	
Моногра ммы	Анна Кнайф ель															Александр Кнайфель
Цитаты											Свадеб- ный марш Мендель сона	ДА Кнай -феля				

Попытка воссоздать, представить в произведении искусства всю жизнь в одиночасьи – жест, имеющий глубокие традиции в истории и современности. Художественные образы такого рода есть и в современной концептуальной живописи с ее обостренным вниманием к самой идее, семантизацией исходного материала, предпочтением сериальных работ, демонстрирующих преобразования исходного объекта. К примеру, художественным эквивалентом концепции Кнайфеля могла бы стать фоторабота Сол ле Витта²⁸ „Автобиография“ (1980), созданная художником практически в одно время с *Глупой лошадкой*.



Житийные иконы являют собой совершенные образцы представления жизни святых в одной живописной плоскости. В центре житийной иконы (среднике) располагается основной образ святого, который обрамляется так называемыми клеймами – специальными нишами, служащими канвой для живописного „повествования“. На них изображены все важнейшие этапы жизни и духовного роста

²⁸ Сол ле Витт (англ. LeWitt, Sol, 9. 09 1928 — 8. 04.2007) — одна из ключевых фигур концептуализма, американский художник, потомок русско-еврейских эмигрантов из России, автор манифеста концептуализма.

святого: от отрочества и до прославления. Примером житийной иконы с 15 (!) клеймами является образ святой великомученицы Параскевы Пятницы (пер. пол. XVI века), находящийся в Музее древнерусской культуры и искусства им. Рублёва (Москва).



Последовательное генетическое произрастание звукового организма всей композиции Кнайфеля, родство и хронологическое расположений этих историй отражают связный процесс становления и развития подобно жизни человеческой. Потому так важен и подзаголовок пятнадцати историй – quasi simfonia. Симфонизм, как известно, является универсальным „методом художественного отражения действительности в музыке“, подразумевающим "органичную взаимосвязь и взаимодействие музыкальных образов в их динамичном и непрерывном становлении, преобразовании, переходах в качественно новые состояния" (27, 498). Симфония уже изначально нацелена на познание экзистенциальных основ человеческого бытия. „Семантический инвариант симфонии, – пишет М. Арановский, – носит всецело внемзыкальный, в сущности, философский характер, акцентируя онтологическую стороны проблемы человека. Это обстоятельство, думается, позволило симфонии стать философским инструментальным жанром, сделать проблему **человеческого бытия основным объектом своего содержания**“ (14, 25).

20 лет спустя *Глупая лошадь* встретится с *Алисой в Стране Чудес* – „Жизнь жительствоует“!

Литература

1. Block, Ursula; Durand, Werner; Metzger, Christoph. Sound Bar zur Ausstellung Conceptualisms// Conceptualisms in Musik, Kunst und Film/Hrsg. von Chr. Metzger. – Saarbrücken, 2003. – S. 229 – 236.

2. *Daniels, Dieter*. Der Dualismus von Konzept und Technik in Musik und Kunst von Duchamp und Cage bis zur Konzeptkunst//Conceptualisms in Musik, Kunst und Film/Hrsg. von Chr. Metzger. – Saarbrücken, 2003. – S. 31 – 40.
3. *Duchamp, Marcel*. Die Schriften/Hrsg. von Serge Stauffer. – Zürich, 1981.
4. *Filanowski, Boris*. „Weil die Kirche in den Menschen ist“. Ein Gespräch mit Alexander Knaifel. In: Musik-Texte 84/2000. Köln 2000. – S. 48 – 50.
5. *Knaifel A.* Auf der Suche- Ein Programmheft der Frankfurt-Feste' 92. Texte und Gespräch mit Alexander Knaifel von Tatjana Porwoll /Alte Oper Frankfurt, 1992.
6. *Knaifel, Alexander*: „Und sichtbar wie ein Stern am Himmel stand die Wahrheit“. Subjektive Bemerkungen zum Fünfzehnten Streichquartett von Dmitri Schostakowitsch. In: Musik-Texte 84/2000. Köln 2000. –S. 51 – 54.
7. *LeWitt, Sol*: Sol LeWitt's sentences on conceptual art: Manuscript and draft materials 1968-69/Hrsg. von M. Kusma. – Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2009. – 74 S.
8. *Lyotard, Jean-François*. Das Postmoderne Wissen: Ein Bericht. – Hrsg. von P. Engelmann. – 4., unveränderte Neuaufl. Wien: Passagen – Verl., 1999.
9. *Lyotard, Jean-François*. Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982 – 1985. 2. Aufl. – Wien: Passagen – Verl., 1996.
10. *Meister, Hubert* Alexander Knaifel: Ja //Melos 3/1984. Mainz 1984. – S. 2 –13.
11. *Metzger, Christoph*. Conceptualisms versus Conceptual Art// Conceptualisms in Musik, Kunst und Film/Hrsg. von Chr. Metzger. – Saarbrücken, 2003. – S. 9 – 22.
12. *Motte-Haber, Helga de la*. Konzeptkunst//Conceptualisms in Musik, Kunst und Film/Hrsg. von Chr. Metzger. – Saarbrücken, 2003. – S. 23 – 29.
13. *Rexroth, Tatjana*. „Nicht ich schreibe meine Werke“. Der Petersburger Komponist Alexander Knaifel. In: Musik-Texte 84/2000. Köln 2000. – S. 37 – 40.
14. *Арановский М.* Симфонические искания. М.: Музыка. 1977.
15. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. М.: Музгиз, 1947.
16. *Барсова И.* Поэтика слова и звука в „Amicta sole“ Александра Кнайфеля //Контурсы столетия. Из истории русской музыки XX столетия. – СПб.: Композитор, 2007. – С. 172 – 196.
17. *Волынкина А.* Реальность сновидения // Музыкальная академия. № 4. – М., 1993. – С. 41 – 45.
18. *Егорова Т.* Александр Кнайфель: Люди опять обратились к музыке // Музыкальная жизнь. № 17. – М., 1993. – С. 12 – 13.
19. *Егорова Т.* Чувство гармонии. Разговор с Александром Кнайфелем // Музыкальная жизнь. № 12. – М., 1990 – С. 13.
20. *Кнайфель А.* "И правда, как звезда в ночи, открылась" //Советская музыка. № 11. – М., 1975. – С. 78 – 81.
21. *Колико Н.* „Вера, ощущаемая сердцем“: интервью с Александром Кнайфелем. Штутгарт. 29.01. 2005.
22. *Колико Н.* Временные ориентиры Александра Кнайфеля: интервью с А.А. Кнайфелем. Рукопись. Санкт-Петербург. 16.05.2008.
23. *Колико Н.* Древо жизни в гимне Да (1980) Александра Кнайфеля//Музыка на постсоветском пространстве. Тезисы международной конференции//М.: РАМ им.Гнесиных, 2010.
24. *Корев Ю.* Но как уловить неуловимое? // Музыкальная академия. № 4. - М., 1993. - С. 37 – 40.
25. *Лиотар Ж.Ф.* Состояние постмодерна /Пер. с фр. Н. А. Шматко. – М., Санкт -Петербург: Алетея, 1998.
26. *Левин В.А.* Глупая лошадь. Пересказы, подражания, переводы с английского. – Новосибирск, 1969. – С. 63.
27. Музыкально-энциклопедический словарь. М., 1991. - С. 498.
28. *Полякова С.* Человек по своей природе – авангарден: Интервью с А. Кнайфелем//Культура. №39. 2005. С. 16.
29. *Полякова С.* „Я – свободен! Принципиально свободен“: Интервью с А. Кнайфелем //Новая газета. №36. 2006. – С. 19-20.
30. *Савенко С.* Лестница Иакова //Музыкальная академия. № 4. – М., 1993. – С. 45 – 46.

31. Савенко С. Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель //Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. – М.: Композитор, 1994. С. 187 – 207.
32. Савенко С. Советская музыка на фестивалях: О музыке живой и ... //Советская музыка. - № 8. – М., 1990. – С. 24 – 32.
33. Савенко С. Творчество Александра Кнайфеля и православная литургическая традиция. Бах на все времена // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Сост. М. Катунян. М.: МГК, 2004 (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 47). С. 181 – 188; 218-225.
34. Филановский Б. Александр Кнайфель: произнести музыку//Аудиомагазин. № 5. 1999. – С. 67 – 71.
35. Филановский Б. Александр Кнайфель: Репетиция чуда или Свидетельство. Интервью с А. Кнайфелем //Музыкальная академия. № 2. – М., 2002. – С. 85 – 89.
36. Хентова С. Призвание. Эскизы к портрету Александра Кнайфеля. Санкт-Петербург: Культинформпресс, 2003.
37. Чумикова О. Встреча в Дарсбери. Интервью с Александром Кнайфелем //Русско-британские музыкальные связи. Санкт-Петербургская консерватория. 2009. – С. 261 – 271.
38. Шатин М. „Берегись – встреча идёт“: интервью с А. Кнайфелем//Аудитория. № 35-36. 2007.