

УДК 7; 7.067

DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.185

Визуальные образы в музыке Эдисона Денисова: «акварель» для струнных инструментов (1975)

Ван Ювэй

Аспирант,

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: 670308930@qq.com

Аннотация

Статья посвящена визуальным образам в музыке Эдисона Денисова. Они занимали важное место в жизни композитора. Роль «проводника» в мир живописи играл друг Денисова художник Борис Биргер. В музыкальных сочинениях Денисова и живописи Биргера присутствует множество стилистических совпадений. Логика живописной композиции оказала большое влияние на музыкальное творчество Денисова. Примерами этому являются его произведения для различных инструментов и исполнительских составов («Живопись», «Отражения», «Знаки на белом», «Акварель», «Три картины Пауля Клее» и другие). Особое внимание в статье уделено аналогиям между краской (в живописи) и тембром (в музыке), предметом (фигурой) в живописи и темой в музыке, сходству логики музыкальной и живописной композиции. На основе пьесы Денисова «Акварель» для 24 струнных инструментов сравниваются законы музыки и изобразительного искусства. Анализируются способы выражения в музыке впечатления от техники акварельной живописи: приемы, передающие эффект размытой звучности, края которой как бы «растворяются» в паузах; применение фактурных *crescendo* и *diminuendo*, созвучий на основе хроматизма и четвертитонов, сложных унисонов, составленных из разнотембровых компонентов; техника тембрового развития, колористика и сонорика.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Ювэй. Визуальные образы в музыке Эдисона Денисова: «акварель» для струнных инструментов (1975) // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 6А. С. 290-301. DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.185

Ключевые слова

Эдисон Денисов, живопись, музыка, краска, тембр, «Акварель» для струнных инструментов.

Введение. Значение визуальных образов в жизни и творчестве Денисова

Творчество композитора Эдисона Денисова на всем своем протяжении было связано с живописью и визуальными образами. Об этом говорят не только программные названия многих инструментальных произведений Денисова, его теоретические работы и дневниковые записи, но и сам характер музыки, в которой важнейшая роль принадлежит звуковой краске — тембру. Роль тембра в музыке Денисова общеизвестна. Вместе с тем до сих пор не существует ни одной научной работы, специально посвященной связи его музыки с живописью. Этим определяется актуальность нашей статьи. Изучив многочисленные источники, мы обобщили наблюдения о связях творчества Денисова с живописью и визуальными образами. При этом основной целью было проследить воздействие логики организации произведения изобразительного искусства на музыку композитора.

Изобразительное искусство и шире — визуальные образы — занимали особое место в жизни и творчестве Эдисона Денисова. Живопись Пауля Клее, Бориса Биргера, Пита Мондриана, других любимых им художников, архитектура старых русских городов, солнечный свет, замерзший зимний пруд, рисунок ледяных узоров, осенние листья — производили на него сильнейшее впечатление. Композитор говорил: «Я живопись очень люблю. Я серьезно занимался изучением живописи, читал много профессиональных работ о технике живописи. Если я приезжаю в какой-то город, где я не был, первое, что я делаю, если там есть настоящий музей, — я иду в этот музей. Я считаю, что живопись и музыка — это два вида искусства, которые наиболее близки между собой»¹. Своего рода проекцией зрительных образов в звуковые становились многие музыкальные замыслы Денисова.

При взгляде на список сочинений Денисова визуальный «ракурс» его музыкального творчества становится очевидным. Одним из первых зрелых симфонических произведений композитора стала «Живопись» (1970), написанная под впечатлением от картин его друга, художника Бориса Биргера. Музыкальным выражением идей абстрактной живописи явились звуковые образы пьес Денисова для клавесина и ударных «Отражения» и «Изолированные точки в пространстве» (1972)². За ними последовали знаменитые «Знаки на белом» для фортепиано (1974)³, «Акварель» для оркестра из двадцати четырех струнных инструментов (1975), «Три картины Пауля Клее» для альта и камерного ансамбля (1985), «Точки и линии» для фортепиано в восемь рук (1988), «Отражения» для фортепиано (1989), «Женщина и птицы» (1996) для фортепиано, духового и струнного квартетов⁴ и другие сочинения. При внимательном взгляде на творчество композитора в целом во многих его произведениях с

¹ Цит. по интервью Э. Денисова, опубликованному в фильме «Преодоление жизни» (2009). https://vk.com/videos-10131368?z=video-10131368_110246651%2Fclub10131368%2Fpl_10131368_-2 Дата обращения к сайту — 10 мая 2019.

² Так называются первая и заключительная третья части цикла «Три пьесы для клавесина и ударных» (1972).

³ Название этой пьесы композитор связывал со «Знаками на желтом [фоне]» П. Клее (вариант перевода названия — «Символы на желтом фоне»). Об этом Денисов говорил в беседе с Д. И. Шульгиным.

⁴ Живописным прообразом этого сочинения стали картины испанского художника Хоана Миро. На это указывает В. С. Ценова.

текстом и программными заголовками можно обнаружить отголоски зрительных впечатлений. Таковыми являются пейзажи в стихотворениях китайского поэта Бо Цзюй-и (вокальный цикл «Ноктюрны», 1954) [Бо Цзюй-и, 1949] и в стихотворениях Александра Блока (вокальный цикл «На снежном костре», 1981) [Блок, 1997], пейзажи и цвета в «Солнце инков» (1964) на слова чилийской поэтессы Габриелы Мистраль⁵ и др.

Размышления Денисова о музыкально-живописных аналогиях: статья «Музыка и машины»

Обобщением мыслей Денисова о связи музыки и живописи стала его статья «Музыка и машины», опубликованная в 1986 году [Денисов, 1986]. В статье анализируются аналогии музыки и живописи, доказывающие их родство. Композитор называет картину «размещением в двухмерном пространстве (на холсте или ином материале) определенного количества элементов», составляющих «основу композиции» [Денисов, 1986, 157]. Денисов говорит о картине, прежде всего, с точки зрения расположения в пространстве составляющих ее элементов. По его словам, каждый из этих элементов «обладает характеристиками (форма, цвет и т.д.) и вступает в сложную цепь взаимоотношений как с близлежащими, так и с отдаленными от него в пространстве элементами» [там же]. Задачу организующего эти взаимоотношения художника Денисов видит в «координировании элементов, придании им логики пространственного распределения, создания ритма внутри композиции, уничтожения случайного и нарушающего единство и цельность» [там же].

Прямую аналогию, по мнению Денисова, представляет собой организация музыкального произведения. Структура целого строится в нем на основе «размещения в одномерном временном пространстве некоторого количества элементов (звуковых объектов)». При этом основой композиции является «распределение их во времени» [там же].

Следующий тезис, возникающий при сопоставлении живописи и музыки — аналогия между фигуративным изобразительным искусством (картина, на которой изображен узнаваемый предмет — портрет, натюрморт, пейзаж и др.) и музыкой с узнаваемой темой, основой которой является мелодия. Именно она (в переносном смысле) воспринимается как основной «предмет» музыкального произведения.

По мнению Денисова, сходство между нефигуративной (или полуфигуративной) живописью и музыкой еще более явное. Так как из нефигуративной живописи исчезает предмет, на первый план выходят ее элементы: цвет, геометрическая форма, пропорции. «Перед художниками, впервые обратившимися к нефигуративной живописи, наиболее остро встали проблемы внутреннего единства формы и возможных путей ее лаконичного решения. Совершенно аналогичные задачи возникают в музыке при отказе от классической функциональной тональности и «тематизма (в старом понимании этого слова)» [Денисов, 1986, 158] как основы построения формы. И для того, и для другого искусства в этой ситуации необходимым становится поиск единого принципа, приведение всех деталей композиции к единому знаменателю. Денисов называет один из главных способов выйти из этого положения, возникший в истории музыки — серийная композиция, все элементы которой выводятся «из

⁵ Напомним, например, текст второго номера («Печальный бог»): «Гляжу на аллею, / Осень ее оголила: / Аллея от старости стала желтой, глубокой. / Я с тем же чувством по скошенным травам хожу: ищу лик бога, хочу погладить его щеку»

единого тематического источника» [там же]. По словам Денисова, «серийный принцип композиции встречается в ряде картин П. Клее и П. Мондриана. Яркие примеры этого — “Фуга в красном” (1921), “Статическая и динамическая градации” (1923), “Старинные аккорды” (1925), “Цветущий сад” (1930) П. Клее или же “Композиции” 1917–1928 годов и “Victory Boogie — Woogie” (1944) П. Мондриана» [там же]. Далее Денисов суммирует: «Пожалуй, никто из более поздних художников не стоял в своих работах так близко к музыке, как П. Клее и П. Мондриан» [там же].

В связи с темой статьи важнее всего для нас аналогия, которую Денисов проводит между понятиями «краски» в живописи и «тембра» в музыке. Говоря о внешнем сходстве современных музыкальных партитур и полотен абстракционистов, он подходит к важному наблюдению: их сходство свидетельствует о выходе на первый план в живописи — краски, а в музыке — тембра, «сонора» [там же]. Речь идет о построении композиции на основе звуковых единств различной окраски и интенсивности. Такие элементы композиции играют важную роль в музыкальной ткани произведений Денисова, имеющих визуальные прообразы. Переход от узнаваемых тембров оркестровых инструментов к звуковым единствам, в которых они «растворяются», приобретает новое качество — одна из любимых идей Денисова-композитора. Рассмотрим ее реализацию на примере его «Акварели» для 24 струнных инструментов (1975).

«Акварель» для 24 струнных инструментов как пример музыкальной проекции визуальных образов

Образы звучания и графика нотной записи «Акварели» напоминают технику письма акварельными красками. Акварель (от французского *aquarelle* — «водянистая») — техника живописи, предполагающая работу специальными красками, специфика которых — растворение в воде. Благодаря этому при нанесении на холст они воспринимаются как полупрозрачные, воздушные, несколько размытые. Иногда для достижения эффекта легкой размытости изображения увлажняется сама поверхность холста или бумаги, на которую потом наносятся краски.

Создание акварели требует быстрой работы, поскольку вода на холсте быстро высыхает. Это одна из причин формирования определенного круга образов живописных акварелей, — как правило, это лирические зарисовки: пейзажи, натюрморты, абстрактная живопись. Размытость контуров естественно предполагает ассоциации акварелей с лирическим настроением, поэтическим мировосприятием.

Композитор не раз, и не только в связи с «Акварелью» для струнного оркестра говорил об «акварельности» своей музыки. Слова об акварельном характере звучания были произнесены Денисовым в беседе с Шульгиным в связи с вокальным циклом на слова А. А. Блока «Итальянские песни» [Шульгин, 1998, 157]. Судя по этому высказыванию, он ассоциировал «акварельность» с мягким, лирическим характером звучания.

«Акварель» для 24 струнных инструментов сам композитор считал продолжением идеи своей «Живописи», но в более камерном масштабе. Это произведение примерно вдвое короче по продолжительности⁶ и по составу. Денисов говорил об «Акварели» применяя и другое понятие из мира живописи — «пастель». И то, и другое объединяет в данном случае

⁶ «Акварель» длится около 6 минут, «Живопись» — около 12 минут.

приглушенность, сдержанность тонов, легкость красок. По замыслу композитора, в его «Акварели» «манера письма акварельная, или, если хотите, пастельная», и дальше он поясняет: «вся пьеса написана, практически, только на пианиссимо — в ней нет ни одного оттенка сильнее, чем одно *piano*. В основном — это два *piano*, три *piano*, есть четыре, пять *piano* и так далее, то есть вся музыка на грани тишины и очень мягкие, нежные, как бы поэтичные мазки» [Шульгин, 1998, 240].

Важное значение в пьесе имеют программные для нее фактурные приемы, передающие эффект чуть размытой звучности, края которой как бы «растворяются» в паузах. Одним из средств создания этого эффекта является одновременное начало и снятие унисона, сыгранного несколькими инструментами. Речь идет фактически о фактурных *crescendo* и *diminuendo*. Этот прием, основанный на постепенном добавлении или снятии фактурных голосов известен в музыке еще со времен Бетховена, например, по переходу от Скерцо к Финалу знаменитой Пятой симфонии. Разумеется, Денисов реализует эту идею на более сложном интонационно и гармонически материале. Здесь важную роль играет контраст начального унисона и хроматики, целиком преобладающей в развитии. Образ расплывающегося изображения, звуковых облаков, имеющих нечеткие, уходящие в тишину контуры, понятен не только на слух, но и зрительно, в нотной записи. Сам композитор подтверждал важность графического вида нотной записи, которая по его мнению должна была обладать эстетическим совершенством: «Иногда графика подсказывает ошибки: если партитура в каком-то фрагменте плохо выглядит, то, наверняка, в этом месте она и плохо звучит» [5, с. 67]. Партитуры композитора на самом деле выглядят очень ясно, изящно. На наш взгляд, визуальный образ партитуры «Акварели» является прекрасной иллюстрацией к сказанному (нотный пример 1).

Фактурные идеи «Акварели», как и другие конкретные элементы звуковысотной организации этой оркестровой пьесы напоминают созданные годом ранее «Знаки на белом». В плане визуальных ассоциаций интересно то, что название фортепианной пьесы «Знаки на белом», вероятно, из-за самой специфики тембра инструмента фортепиано отсылает к образу монохромности, графики⁷. Та же идея, воплощенная в тембрах струнных инструментов, вызывает у Денисова ассоциации с акварелью (по словам Холопова и Ценовой, «мягкий тембр струнных как бы разветвляется [здесь] в многочисленных сольных линиях» [7, с. 99]). Продолжая этот логический ряд, упомянем «Живопись», предназначенную для большого многокрасочного симфонического оркестра. Три названия — «Живопись», «Знаки на белом» и «Акварель» — являются выражением идеи тембрового развития, колористики и сонорики. Но в каждом случае эта идея реализована по-разному, в зависимости от звукового потенциала различных инструментов и ансамблей.

Но вернемся к анализу «Акварели». На ее сходство со «Знаками на белом» обращал внимание сам композитор. По словам Денисова, «пьеса начинается опять же нотой *ля*, как, в частности и “Знаки на белом”, и некоторые другие мои сочинения» [9, с. 240]⁸. Сходно как начало (в «Акварели» — с протянутого звука *a*¹), так и характер дальнейшего развития. В начальном построении развитие реализуется как хроматические отклонения от первоначального звука, окружение его созвучиями кластерного типа и после этого возвращение к унисону.

⁷ Такой образ создается воображаемым «белым» фоном, на котором возникают знаки — звуковая графика.

⁸ В своей статье о Денисове Ю. Н. Холопов дает объяснение особому отношению композитора к звуку *ля*. По его словам, одна из любимых «звуко-букв» композитора «A = La — намекает на фр. *Lumière*, лат. *Lux* и нем. *Licht* — свет» [6, с. 7].

The image shows a page of a musical score for a string orchestra. It is divided into four main sections: 14 Violini (Violins), 4 Virole (Violas), 4 Violoncelli (Violoncellos), and 2 Contrabassi (Double Basses). The score is in 4/4 time, marked 'Lento con sord.' (Lento with mutes) and 'l.s.' (lento sostenuto). The violin parts (1-10) include various techniques like 'le dita' (fingerings), 'pizz. s.t.' (pizzicato staccato), and 'pizz.' (pizzicato). The viola parts (1-4) and cello parts (1-4) also feature complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'pppp' and 'pp'. The double bass parts (1-2) are simpler, often playing sustained notes or simple rhythmic figures. The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs, and includes various performance instructions and dynamic markings.

Рисунок 1. Нотный пример 1

Близкая «Знакам на белом» идея реализуется в пьесе для струнного оркестра другими средствами. Сам по себе унисон в начале «Акварели» является сложным синтезом взятых в разное время, протянутых нот *divisi* скрипок и виолончелей, дополненных отрывистыми звуками. Некоторые звуки, составляющие унисонное звучание, являются флажолетами, что еще больше усиливает ощущение изысканности унисона. Композитор описывает начальное построение своей пьесы так: «Вначале она [нота ля] только меняет свою тембровую окраску — берется разными способами: поп *vibrato*, *vibrato*, древком смычка — *col legno* или, например, исполняется разным *pizzicato*, ударяется только пальцем левой руки, то есть всё время идет её непрерывное тембровое варьирование, но затем наступает новый этап — она начинает “расщепляться”, “расслаиваться”, образовывать с другими звуками различные интонационные сцепления и как-то теряется среди них, прячется — появляются красивые, всё более различные “акварельные облака”» [Шульгин, 1998, 240–241].

В соответствии со словами композитора в развитии «Акварели» преобладает принцип варьирования. Это, прежде всего, фактурное варьирование: постепенно добавляются новые голоса, благодаря чему возникает гетерофонное изложение⁹ — в том числе, гипермногоголосие, достигающее на кульминациях, где *divisi* звучат все скрипки, альты, виолончели и контрабасы, до сплетения 24 голосов (нотный пример 2).

The image shows a complex musical score for a string ensemble. It is divided into four main sections: Violins (Vni), Violas (Vla), Violas (Vc), and Contrabasses (Cb). The Violin section consists of 14 staves, numbered 1 through 14. The Viola section has 4 staves, numbered 1 through 4. The Violoncello section has 4 staves, numbered 1 through 4. The Contrabasso section has 2 staves, numbered 1 and 2. The score is marked with 'fff dolcissimo' throughout, indicating a very loud but soft attack. There are various performance instructions such as 'ord.', 'sord.', 'arco s.t.', and 'pizz.' scattered throughout the score. The notation is dense, with many notes and rests, illustrating the 'divisi' technique mentioned in the text.

Рисунок 2. Нотный пример 2

О логике композиции «Акварели» Денисова

Развитие в «Акварели» организовано в пять волн, строение которых логически сходно с первоначальным построением: в них есть нарастание и спад, проходящие плавно; при смене

⁹ О гетерофонии, как важном элементе своей музыки, говорил и сам Денисов: «если вы возьмете такие мои, например, сочинения, как “Акварель” или “Живопись”, или даже более позднее сочинение — “Посвящение” для флейты, кларнета и струнного квартета — там очень много гетерофонного народного письма, такого “тесного” пространства, где несколько человек одновременно как бы говорят об одном и том же, но каждый по-своему; и все эти темы вращаются, дополняют друг друга» [9, с. 77].

одной волны другой происходит ниспадание, закругление. Вторая волна нарастания (т. 19) начинается аналогично первой — с унисона a^1 . Она примечательна усложнением техники. Здесь к хроматическому изложению добавляются четвертитоны (нотный пример 3, с. 8).

The image shows a musical score for string instruments, divided into Violins (V.le), Violas (V.c.), Cellos (C.c.), and Contrabasses (C-b.). The score is written for four parts in each section. It features a chromatic movement with quarter-tone clusters, indicated by the '5:4' ratio. Dynamics include *pppp*, *dolcissimo*, and *arco s.t.* (arco sul tasto). There are also markings for fingerings and breathings, such as 'ord.' and 'ppp poco espr.'.

Рисунок 3. Нотный пример 3

Как тонкие отзвуки, подсвечивающие хроматическое движение в среднем регистре, звучат тремоло флажолетов. Третья волна начинается с контрастного всему предшествующему движения в мрачном нижнем регистре у контрабасов и виолончелей (т. 37). Ее начало — с одного из нижних звуков контрабаса (по звучанию — E_1) насыщено обертоновыми призвуками; при присоединении к солисту (партия второго контрабаса) других контрабасов в хроматическом движении их звучание напоминает гул. Развитие этой волны нарастания своеобразно. В начале это динамика постепенного восхождения — от крайнего нижнего регистра вверх (контрабасы дополняют вступившие виолончели). Но затем (т. 47) их мрачное звучание неожиданно сменяют скрипки в среднем и высоком регистре (третья октава). От этой вершины начинается постепенное снижение третьей волны. Скрипки опускаются в нижнюю часть своего диапазона, замирая на четвертитоновом кластере между звуками a и cis^1 .

Четвертая волна нарастания (начало — т. 57), подобно первой, дискретна, — она состоит, главным образом, из кратких волн нарастаний и спадов, разделенных паузами. В ней, в отличие от предыдущего развития, хорошо заметно противодвижение групп голосов (нотный пример 4).

В ее продолжении возникает тихий, таинственный фрагмент, где контрабасам, виолончелям и альтам, ударяющим по струнам древком смычка (*col legno*) отвечает очень тихий (*pppp*) длящийся малосекундовый кластер флажолет скрипок. После этого на расходящемся быстром движении четвертая волна нарастания истаивает.

Последняя, пятая волна (т. 73) начинается после генеральной паузы всего оркестра. Фактурная разработка звука a^1 напоминает о начале всего произведения. Однако здесь звучание целиком состоит из отрывистых звуков, взятых *pizzicato*. Кульминацией этой волны становится взятый без всякой подготовки, контрастирующий предыдущему звучанию связным изложением *legato*, кластер всего 24-голосного оркестра. В ходе долгого, внутренне напряженного развития

(т. 78–91) этот кластер постепенно сползает вниз. В конце диапазон звучания кластера постепенно сужается, доходя до унисона *g* (нижняя нота диапазона скрипок, его исполняющих).

The image displays a musical score for a string ensemble. It is divided into three sections: Violins (V-ni), Violas (Vie), and Cellos/Double Basses (V-c).
 - The Violin section (staves 5-14) features a cluster of notes that descends over time. Ratios such as 7:6, 6:4, 5:4, and 8:8 are indicated. Dynamics include *ppp* and *ord.*
 - The Viola section (staves 1-4) and Cello/Double Bass section (staves 1-4) play a similar descending pattern. Ratios like 15:14, 16:13, and 16:12 are shown. Dynamics include *ppp* and *s.t.*
 - The score is written in treble clef for violins and violas, and bass clef for cellos and double basses.

Рисунок 4. Нотный пример 4

Завершающая произведение кода (т. 93–100) через глиссандо части скрипок и контрабасов приходит к тихому, мягко диссонирующему созвучию. Оно охватывает весь диапазон звучания струнной группы — от флажолетного a^4 первой скрипки до C_1 второго контрабаса (нотный пример 5).

The image displays a page of a musical score for string instruments, specifically for Violins (V-nl), Violas (V-le), Violas (V-c), and Cellos/Double Basses (C-b). The score is written in a complex, multi-measure format, with measures 98 and 99 clearly marked. The notation includes various dynamic markings such as *pppp* and *ppp*, and performance instructions like *arco s.v.* and *s.v.*. The score is organized into systems, with measures 98-100 and 100-101. The notation is dense and intricate, reflecting the 'watercolor' style of Edison Denisov.

Рисунок 5. Нотный пример 5

Заклучение

Преобладание в «Акварели» кластерных созвучий (в том числе, с четвертитоновым заполнением¹⁰), размещение этих созвучий в крайних регистрах звучания струнного оркестра, изысканные унисоны (в составе которых звуки разных тембров, длительности, штрихов) — все это акцентирует внимание слушателя на звуковых красках, смене одной краски другой, то плавной, то контрастной. Такая логика построения целого обновляет привычное восприятие музыки. Теперь в ней нет главенства традиционных сочетаний узнаваемых тембров, нет музыкальной фактуры как соединения мелодического голоса (или голосов) с басом и гармоническим сопровождением. Новое качество звучания, найденное композитором, в значительной мере было обязано своим появлением впечатлениям от живописи и шире — от красок, созерцание которых было для композитора одной из самых больших радостей в жизни. Логика наложения красок, перехода одной краски в другую, тонкость штрихов на грани графики и размытых линий и другие способы подачи звукового материала, близкие живописи, во многом определяют логику звукового мышления Денисова. Применение этих приемов является основой для создания неповторимого звукового колорита его музыки.

Библиография

1. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. Т. 3. Стихотворения. М.: Наука, 1997. – 990 с.
2. Бо Цзюй-и. Четверостишия. Перевод с китайского, вступ. статья и комментарий Л. Эйдлина. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. – 223 с.
3. Денисов Э. Музыка и машины // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 149–162.
4. Дьячкова Л. «Женщина и птицы» Э Денисова: смысл конструкции конструкция смысла // Пространство Эдисона Денисова // К 70-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / ред.-сост. В. Ценова. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 23). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 72–87.
5. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81 — 1986, 1995). Публ., сост., вст. статья и комментарии В. Ценовой. М.: Композитор, 1997. 159 с.
6. Холопов Ю. Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Ред.-сост. В. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 4–10.
7. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.
8. Ценова В. Эдисон Денисов: перед закатом тысячелетия // Денисов Э. В. Исповедь. М.: Музиздат, 2009. С. 111–130.
9. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М.: Композитор, 1998. 463 с.
10. Denisov E. *Die Sonne der Inkas*. Wien, UE, 1968. 48 S.

Visual images in the music of Edison Denisov: "watercolor" for string instruments (1975)

Yuwei Van

Graduate student,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: 670308930@qq.com

¹⁰ Применение в «Акварели» четвертитонов естественно, если иметь в виду нетемперированный строй струнных инструментов.

Abstract

The article is devoted to visual images in the music of Edison Denisov. They occupied an important place in the life of the composer. The role of a "guide" to the world of painting was played by Denisov's friend, the artist Boris Birger. In Denisov's musical compositions and Birger's paintings, there is a multiplicity of stylistic coincidences. The logic of the pictorial composition had a great influence on Denisov's musical creativity. Examples of this are his works for various instruments and performing groups ("Paintings", "Reflections", "Signs on white", "Watercolors", "Three paintings by Paul Klee" and others). Special attention is paid to the analogies between paint (in painting) and timbre (in music), the subject (figure) in painting and the theme in music, and the similarity of the logic of musical and pictorial composition. Based on Denisov's play "Watercolor" for 24 stringed instruments, the laws of music and fine art are compared. The author analyzes the ways of expressing impressions of watercolour painting techniques in music: techniques that convey the effect of blurred sonority, the edges of which seem to "dissolve" in pauses; the use of textural crescendo and diminuendo, harmonies based on chromaticism and Quaternary tones, complex unisons made up of multi-timbre components; timbre development techniques, coloristics and sonorics.

For citation

Van Yuvei (2019) Vizual'nye obrazy v muzyke Edisona Denisova: «akvarel'» dlya strunnykh instrumentov (1975) [Visual images in the music of Edison Denisov: "watercolor" for string instruments (1975)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 9 (6A), pp. 290-301. DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.185

Keywords

Edison Denisov, painting, music, paint, timbre, "Watercolor" for string instruments.

Reference

1. Blok A. A. Complete works and letters in 20 volumes. Vol. 3. Poems. Moscow: Nauka, 1997. - 990 p.
2. Bo Ju-I. Quatrains. Translated from Chinese, Intro. article and commentary by L. Eidlin. Moscow: State publishing house of fiction, 1949. - 223 p.
3. Denisov E. Music and machines // Modern music and problems of the evolution of composing techniques. Moscow: Soviet composer, 1986. Pp. 149-162.
4. Dyachkova L. "Woman and birds" e Denisova: the meaning of construction the construction of meaning // Space Edison Denisova // To the 70th anniversary of the birth: Materials of the scientific conference / ed. - comp. V. Tsenova. (Science. tr. Mosk. state Conservatory named after P. I. Tchaikovsky; sat. 23). M.: Moscow state Conservatory. P. I. Tchaikovsky, 1999. Pp. 72-87.
5. Unknown Denisov. From Notebooks (1980/81-1986, 1995). Publ., comp., UGT. article and comments by V. Price. Moscow: Kompozitor, 1997. 159 PP.
6. Kholopov Yu. Edison Denisov and music of the end of the century // Svet. Good. Eternity. In Memory Of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials. Ed. - comp. V. Tsenova. M.: Moscow state Conservatory. P. I. Tchaikovsky, 1999. Pp. 4-10.
7. Slaves, Y., Price, V. Edison Denisov. Moscow: Kompozitor, 1993. 312 PP.
8. Tsenova V. Edison Denisov: before the sunset of the Millennium // Denisov E. V. Confessions. Moscow: Muzizdat, 2009. Pp. 111-130.
9. Shulgin D. I. Recognition Of Edison Denisov. According to the materials of the interviews. Moscow: Kompozitor, 1998. 463 PP.
10. Denisov E. Die Sonne der Inkas. Wien, UE, 1968. 48 S.