

*Е. Г. Окунева, Н. В. Мальцева*

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова  
185031, Российская Федерация, Петрозаводск, улица Ленинградская, 16

## **«ПЕРСПЕКТИВЫ» Б. А. ЦИММЕРМАНА: ПРОЕКЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТРУКТУР В ВООБРАЖАЕМОМ БАЛЕТЕ**

Творчество немецкого композитора Бернда Алоиса Циммермана представляет интересную и важную область современной музыки. Однако лишь малая часть авторского наследия известна в отечественном музыкознании. В центре статьи сочинение для двух фортепиано «Перспективы», которое композитор обозначил как «музыка к воображаемому балету». В работе обсуждаются идеи Циммермана о новом балете. Название сочинения интерпретируется как попытка исследовать взаимоотношение пространства и времени через взаимосвязи и проекции музыкальных структур.

Пьеса написана в полисерийной и сериальной технике. Структурные свойства серий и их реализация в музыкальной ткани позволяют провести аналогии с линейной и перцептивной перспективой, используемой в живописи для передачи реалистичного объема и пространства.

Особое внимание при анализе сочинения уделяется разнообразным принципам создания симметрии, пронизывающей различные уровни композиции и параметры музыкального языка. Пьеса наполнена симметричными аккордами, высотными и ритмическими палиндромами, образующимися не только в отдельных партиях инструментов, но и при их взаимодействии.

В заключении «Перспективы» рассматриваются сквозь призму эстетической концепции Циммермана, в которой основополагающее значение приобретают идеи единства времени, тотального объединения и глобальной целостности.

*Ключевые слова:* Бернд Алоис Циммерман, «Перспективы», воображаемый балет, музыкальная структура, сериализм, музыка XX века

*Сведения об авторах:*

**Окунева Екатерина Гурьевна** — кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной и творческой работе, заведующая кафедрой теории музыки и композиции  
okunevaeg@yandex.ru  
ORCID: 0000-0001-5253-8863

**Мальцева Наталия Вячеславовна** — магистрант  
natalchik\_ya@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3745-2305

В середине XX века музыкальная жизнь послевоенной Европы представляла бурлящий поток. Энергия многих молодых музыкантов была направлена на поиски новых выразительных средств, радикальное обновление композиционной морфологии и синтаксиса, пересмотр жанровой системы и пр. Центром авангардной жизни музыкальной Европы выступил небольшой городок Дармштадт, расположенный на юге земли Гессен. Здесь проходили знаменитые Международные летние курсы новой музыки, объединившие композиторов со всего мира. Молодые лидеры этих курсов — Булез, Штокхаузен, Ноно, позднее Лигети, Кагель — определяли духовный и культурный климат Европы. Во многом благодаря им сериализм, а затем сонорика и алеаторика не только стали влиятельными композиторскими техниками, но и переросли сугубо технические рамки, превратившись в метод мышления.

Наряду с фигурами, представлявшими своего рода маркер эпохи (то есть определявшими ее характерный облик), творили композиторы, которых можно назвать маргиналами. Разделяя господствующую эстетику лишь отчасти, они не вписывались в устанавливаемые стандарты и прокладывали свой собственный путь в музыкальном искусстве, что приводило в конечном итоге к разрыву с Дармштадтом и его окружением. И все же идеи, питавшие их творчество, порой опережали свое время и оказывались востребованными годы спустя.

Одной из таких фигур был немецкий композитор Бернд Алоис Циммерман (1918–1970). Он принадлежал к поколению музыкантов, чей творческий взлет был прерван Второй мировой войной. Художественная трагедия композитора, сведшего счеты с жизнью в 1970 году, состояла в том, что он, по меткому выражению В. Тарнопольского, оказался «в пустом пространстве между классиками авангарда... и юными агрессивными дармштадскими авангардистами» [6]. Несмотря на активное участие в летних курсах новой музыки отношения с представителями более молодого поколения у Циммермана не сложились. Его жизнь и творчество стали своего рода мостом между «старой» и «новой» музыкой. Композитор стремился примирить опыт прошлого с современными тенденциями, создавая совершенно новые по своему эстетическому замыслу плюралистические композиции и одновременно с этим закрепляя прочные узы преемственности исторического музыкального опыта.

Особый исследовательский интерес вызывают сочинения Циммермана середины 1950-х годов. В них дармштадские влияния соединяются с собственными оригинальными идеями композитора. Внимание в данной статье сосредоточено на произведении для двух фортепиано «Перспективы» (1956). Его жанр Циммерман обозначил весьма необычно: «музыка к воображаемому балету». Что вкладывал в это понятие автор?

К моменту создания «Перспектив» композитором был написан ряд сценических произведений. В 1950 году возник балет «Алагоана», в 1953-м — «Контрасты». Тогда же, кстати, и родилось наименование «воображаемый» балет. Жанровые эксперименты были продолжены в 1960-е годы: в 1961 году появился «белый» балет «Присутствие», в 1968-м — «черный» балет «Музыка к застолью короля Убю» (1968). «Перспективы» оказались для Циммермана некоей творческой лабораторией, в которой оформлялись и оттачивались представления о жанре «нового балета», окончательно сформулированные в короткой статье 1968 года «О будущем балета», которая, к сожалению, не была опубликована при жизни автора.

Данное эссе позволяет понять направление поисков композитора. Жанр академического балета Циммерман считал несовершенным, поскольку музыка в нем имела исключительно сопровождающую функцию, «иллюстрируя движения танцора и маркируя сильные доли» [2, 194–195]. В этой «абсолютной форме танцевального театра» (выражение композитора) музыка *синхронизировалась* с танцем. Циммерман желал уравнивать права обоих видов искусств. В новом балете абсолютная музыка и абсолютное движение должны были выступать в *контрапункте*, обоюдно влиять друг на друга так, что хореограф черпал бы идеи из музыкальных структур, а композитор — из танцевальных жестов.

В статье «О будущем балета» Циммерман писал: «Для балета будущего (поскольку в настоящем этого уже не случилось) необходимо создать музыку, которая разовьет такие музыкальные структуры, которым танцор будет иметь возможность контрапунктировать своими танцевальными структурами. В этом я усматриваю, пожалуй, самую чистую форму балетной музыки» [10, 201]. Иными словами, композитор предполагал, что музыка может проецироваться на танцевальные движения, на расположение танцоров на сцене и т. п.

Непосредственно о «Перспективах» Циммерман оставил следующий комментарий: «“Перспективы” для двух фортепиано (1955/56) имеют подзаголовок “музыка к воображаемому балету”. Термин “балет” здесь следует понимать в первую очередь как собирательный для репрезентации и связи различных элементов телесного и пространственного движения. При этом музыка в определенной степени представляет собой геометрический пункт, который служит первоосновой для всего происходящего. Классический балетный канон включает в себя серию движений, которые благодаря различным комбинациям образуют “фигуры”, то есть образы. Эти образы проецируются в пространство <...>. Ранее это происходило главным образом за счет синхронизации движения. Теперь также можно допустить координацию музыкальных, хореографических и пространственных движений в форме контрапунктирования, что несет в себе неисчерпаемые возможности. Однако это предполагает хореографию, которая по многим причинам сейчас отсутствует... Таким образом, неизбежно возникает

необходимость — по крайней мере, пока — оставить хореографию воображению слушателя» [цит. по: 13, 254–255].

Название балета — «Перспективы» — оставляет поле для различных интерпретаций, поскольку само понятие «перспективы» включает в себя множество значений. Так, например, в живописи под перспективой подразумевается способ изображения трехмерного пространства на плоскости, при котором размеры, формы и очертания предметов изменяются в соответствии с точкой наблюдения [3, 514]. В начертательной геометрии — это специальный отдел, изучающий способы отображения геометрических фигур на основе центрального проектирования. Как в живописи, так и в геометрии перспектива тесно связана с понятием проекции. Эта категория для балета Циммермана оказывается не менее существенной. Перспективой также называется панорама какой-либо местности, вид издалека. Данное слово используется и в переносном смысле, означая планы на будущее или предполагаемую возможность чего-либо [7]. В последнем случае название балета можно воспринимать как отражение стремлений композитора создать новую форму танцевального театра.

Сам Циммерман указывал, что название относится к взаимному распределению композиционной текстуры у инструментов [13, 255]. Однако такое сугубо «техническое» объяснение вряд ли достаточно для понимания. Возвращаясь к трем первым значениям слова «перспектива», следует заметить, что их общим знаменателем выступает категория пространства — феномен, который занимал мысли не только Циммермана, но и дармштадских лидеров, в первую очередь Штокхаузена<sup>1</sup>. Учитывая пространственно-временную природу балета, «Перспективы» можно трактовать и как своеобразное исследование проблем взаимоотношения пространства и времени.

Рассмотрим, какие музыкальные структуры лежат в основе данного сочинения, как komponуется пьеса, какие возможности для проекций она предполагает и какие проблемы в отношении пространства-времени создает.

Воображаемый балет «Перспективы» — это полисерийное и сериальное произведение<sup>2</sup>, написанное для двух фортепиано. В его основе лежат четыре высотные серии.

*Серия 1* представляет собой симметричную структуру, складывающуюся из двух целотоновых гексахордов.

### *Нотный пример 1*

Б. А. Циммерман. Перспективы. Серия 1

<sup>1</sup> Первыми композициями Штокхаузена, в которых воплотились идеи пространственной музыки, стали «Пение отроков» (1955–1956) и «Группы» для трех оркестров (1955–1957).

<sup>2</sup> В данном случае мы придерживаемся терминологии Ю. Н. Холопова. Под полисерийностью подразумевается создание сочинения на основе двух и более серий одного параметра. В сериальной технике принцип серии распространяется на различные параметры (высотность, ритм, динамика, артикуляция и пр.). См.: [8].



Данный ряд открывает произведение. Циммерман сегментирует его на четыре трехзвучные группы, содержащие большую секунду и большую терцию (2.4 или 4.2). Звуки сегментов при непосредственной реализации в музыкальной ткани нередко идут в свободной последовательности<sup>3</sup>, вертикализуются, образуя определенные гармонические единицы — увеличенные трезвучия (например, сочинение открывается двумя такими аккордами), целотоновые шестизвучия. Все это обуславливает эффект наложения на серийную структуру модальности (целотоновый лад).

*Серия 2* имеет следующий облик.

*Нотный пример 2*

Б. А. Циммерман. Перспективы. Серия 2



Она так же, как и первая серия, основана на трехзвучных сегментах сходного строения (1.4 либо 4.1, то есть на сочетании малой секунды и большой терции) и на множественной симметрии. Во-первых, в пределах серийной структуры возникает система из четырех додекафонных форм (примы, ракохода, инверсии и ракохода инверсии). Во-вторых, вторая половина серии выступает инверсией первой, при этом каждый шестизвучный сегмент при ракоходном способе чтения совпадает с инверсионной формой. Такая конструкция апеллирует к веберновскому типу серийности<sup>4</sup>.

Строгий порядок звуков внутри сегментов в музыкальной текстуре не выдерживается, тоны пермутируются.

Конструкция *серии 3* опирается на транспозицию исходной трехзвучной группы, включающей интервалы большой и малой секунды.

*Нотный пример 3*

Б. А. Циммерман. Перспективы. Серия 3

<sup>3</sup> Например, первый сегмент: *d-e-c*; *e-c-d*; *c-e-d*.

<sup>4</sup> Например, в серии из Концерта ор. 24 исходная тройка («веберн-группа») отражается в различных формах — *RI, R, I*.



По существу, она складывается из двух половин хроматической гаммы (диапазон каждого гексахорда соответствует ч. 4). В отличие от предыдущих серий, здесь используется лишь принцип переносной симметрии.

Четвертая серия также складывается из симметричных групп.

*Нотный пример 4*

Б. А. Циммерман. Перспективы. Серия 4



В ее структуру интегрированы сегменты серии 2 (ср.: нотный пример 2 и нотный пример 4).

Рассмотренные серии обладают общими структурными свойствами. Это прежде всего симметрия трехзвучных групп. Между рядами также обнаруживается родство на уровне интервальных принципов организации, в результате чего можно говорить об особом роде проекции. Так, например, сопоставление первых трех серий показывает постепенное сужение интервального пространства. Конструктивными элементами в сегментах первой серии являются большие терции и секунды; серии 2 — большие терции и малые секунды, серии 3 — большие и малые секунды. В итоге целотоника, представленная двумя комплементарными гексахордами в первой серии, постепенно «сжимается» в хроматику в третьей серии. Учитывая сходное строение сегментов, можно предположить, что все эти серии выступают некими вариантами друг друга, данными в различной звуковой перспективе.

Проведем аналогии с живописью. В изобразительном искусстве для передачи реалистичного объема применяется искажение пропорций и форм, обусловленное особенностями зрительного восприятия. Так, в прямой линейной перспективе все предметы по мере удаления от наблюдателя уменьшаются в размерах. Нечто аналогичное предпринимает и Циммерман. Балет содержит две части. Первая складывается из вступления и трех разделов (тт. 1–67, 69–140, 142–178<sup>5</sup>), опирающихся на серии 1, 2 и 3 соответственно. Сужение интервального пространства отражается в первую очередь на звуковом колорите части: целотоника словно бы «искажается» хроматикой. «Закон» линейной перспективы композитор проецирует и на ритмическую область. На протяжении первой части отчетлива тенденция к

<sup>5</sup> Каждый раздел ограничивается от другого паузирующим тактом.

ритмическому диминуированию. Музыка начинается с крупных длительностей (вступительный раздел *Grave*, восьмая = 54) и постепенно переходит к шестнадцатым и тридцать вторым (первый раздел, четверть = 54). Во втором разделе темп ускоряется (восьмая = 152), а материал движется преимущественно шестнадцатыми. В третьем разделе доминируют сверхмелкие длительности вплоть до сто двадцать восьмых, но темп при этом замедляется (восьмая = 54, шестнадцатая = 72).

Строение трех серий, обусловленное сужением интервального пространства в сегментах, также заставляет вспомнить и о перцептивной перспективе, объединяющей обратную, аксонометрическую и линейную перспективы, которые регулируют ближний, средний и дальний план изображения.

На материале серий 2 и 4 выстраивается II часть «Перспектив». Обе серии содержат сходные сегменты, при вертикализации дающие структуру 3.1. Вторая часть складывается из чередования двух разделов. Первый обычно обозначается *Tranquillo molto* или *Piu tranquillo*. В его основе лежит серия 4. Второй раздел маркируется как *Tempo I*. Он базируется на материале серии 2. Исключение представляет цифра 5, репрезентирующая раздел *Tempo II*. Здесь появляется новый материал, основу которого образует исходный целотоновый ряд «Перспектив».

Разделы *Tranquillo molto* и *Tempo I* отличаются различным характером музыкальной ткани (первому свойственна вязкая фактура — залигованные ноты, плотные аккордовые комплексы, второй характеризуется преимущественно звучностью стаккато), продолжительностью звучания (разделы *Tranquillo* всегда короче), длительностями (в *Tranquillo* длительности обычно крупнее).

Композиционное решение, связанное с чередованием контрастных разделов, в каком-то смысле заложено в структуре серии 4. Она тоже опирается на чередование двух сегментов, в последовательном расположении которых заключена идея расширения интервального пространства. Объем первой тройки равен малой терции, второй — большой терции.

#### Нотный пример 5

Б. А. Циммерман. Перспективы.  
Вертикализированные сегменты серии 4



Так в сочинение проникает прием композиционной проекции, известный, впрочем, еще со времен тональной музыки романтиков<sup>6</sup>.

«Перспективы» Циммермана — это сочинение, в котором колоссальную роль играет идея симметрии. Симметричные отношения пронизывают высотный прекомпозиционный материал, проецируются на иные параметры и охватывают различные уровни композиционной структуры.

В звуковысотной системе симметрия действует в горизонтальном и вертикальном измерениях. Поскольку композитор оперирует в музыкальной ткани в основном тройками и шестерками, то структурные свойства высотной серии естественным образом переносятся и на аккордовую вертикаль. Музыка наполнена аккордами симметричного строения.

### Нотный пример 6

Б. А. Циммерман. Перспективы. I часть, тт. 1–2

В нотном примере 6 зеркальная противоположность аккордовых структур у обоих фортепиано дополняется противоположной направленностью арпеджиато, как бы устремляющихся к осям симметрии.

В каждой части «Перспектив» в большом количестве представлены высотные палиндромы. Их действие, как правило, затрагивает небольшие фрагменты от одного до нескольких тактов (нотный пример 7), но может распространяться и на довольно протяженные участки (например, заключительный раздел *Tempo I* во II части<sup>7</sup>). В нотном примере 7 высотная палиндромность сопровождается ритмической «необратимостью» (в мессиановском понимании этого слова<sup>8</sup>).

<sup>6</sup> В музыке XIX века прием композиционной проекции подразумевает предвосхищение тонального развития (либо тонального плана целого произведения) в начальном гармоническом обороте или аккорде. Известный пример — прелюдия *op. 45* Шопена. В последовательности начальных секстаккордов (*cis, h, A*) запрограммировано тональное движение двух первых звеньев секвенции (*cis-H, h-A*). Подробный анализ см. у В. Беркова: [1, 159].

<sup>7</sup> Интересно, что данный раздел исполняется только при условии хореографической инсценировки, в концертной версии пьеса должна завершиться разделом *Tranquillo molto*, о чем имеется соответствующая ремарка в нотах.

<sup>8</sup> Напомним, что необратимыми ритмами Мессиан называл такие структуры, которые одинаково читаются в прямом и ракоходном движении.



*Нотный пример 7*

Б. А. Циммерман. Перспективы.  
II часть, ц. 4, т. 4, партия первого фортепиано



Разного рода зеркальные соответствия присутствуют не только внутри музыкальной ткани каждого фортепиано, но и возникают между партиями инструментов. Циммерман довольно часто компонует музыкальный материал таким образом, что один и тот же фрагмент звучит в прямом движении у одного фортепиано и в обратном (ракоходном) — у другого (нотный пример 8), вновь обуславливая образование палиндромной структуры.

*Нотный пример 8*

Б. А. Циммерман. Перспективы. I часть, ц. 11–12

В представляемых до сих пор примерах высотность и ритм не разъединялись. Однако в музыке Циммермана многие параметры функционируют автономно, что приводит к полифонии параметров. Нотный пример 9 показывает действие палиндрома (с небольшими неточностями, связанными с продолжительностью пауз) только в ритмической области. Мелодические линии сохраняют свою независимость от симметричной структуры и не следуют той же закономерности. Высотный материал регулируется серией 1, чьи сегменты распределяются между инструментами таким образом, что нечетные группы поручаются второму фортепиано, а четные — первому. Тройки при этом у каждого инструмента располагаются взаимно симметрично. Например, восходящему сегменту *ges-b-as* (верхняя строчка нотного примера 9) тут же отвечает его нисходящая инверсия *a-cis-h*, или тройке *e-d-c* (партия второго фортепиано), имеющей благодаря скачку на нону V-образное графическое изображение, соответствует группа *es-f-g* с противоположным A-образным обликом. Также нельзя не отметить, что при повторении идентичных звуковых ячеек варьируется не только порядок звуков, но и продолжительность звучания. Так, при начальном появлении тройка *ges-b-as* в совокупности длится четверть с точкой (три восьмые), при следующем — четверть (триоль восьмых). Сегмент *cis-a-h* по продолжительности равен половинной (триоль четвертных), а при повторном появлении сжимается до восьмой с точкой (три шестнадцатых).

Нотный пример 9

## Б. А. Циммерман. Перспективы. I часть, ц. 3

Симметрия пронизывает и метрическую область композиции. Средний раздел I части «Перспективы» разворачивается как контрапункт двух параллельно разворачивающихся слоев времени, репрезентированных у фортепиано. Каждый из этих пластов имеет собственную метроритмическую организацию. Полихронность движения различных потоков времени отражается несовпадением тактовых черт в партитуре.

В некоторых случаях последовательность размеров у одного инструмента складывается в  $n$ -элементный ряд, который в то же самое время может следовать в ракоходной форме у другого фортепиано (см. схему), как это происходит, например, в ц. 10 и 14 (нотный пример 10). В обоих случаях метроритмическая организация оказывается палиндромной, в то время как высотная область остается свободной от действия этого принципа.

*Нотный пример 10*

Б. А. Циммерман. Перспективы. I часть, ц. 14

14

14

15

15

♩-59, tranquillo molto

Схема  
 Б. А. Циммерман. «Перспективы».  
 Последовательность размеров в ц. 10

1 ф-но  $\frac{3}{4}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{6}{16}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{5}{16}$   $\frac{2}{8}$

2 ф-но  $\frac{2}{8}$   $\frac{5}{16}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{6}{16}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$

Симметрия, понимаемая как свойство неизменности, проявляющееся в преобразовании некого объекта при отражении и передвижении, имманентна

природе пространства. Подчиняя законам симметрии не только высотный материал, но и ритм, фактуру, создавая метрические серийные последовательности, Циммерман, как кажется, вступает в противоречие с временной природой музыки.

Собственно вопрос о взаимоотношении категорий пространства и времени, как уже упоминалось, был весьма актуален в середине 1950-х годов. Теодор Адорно в ряде своих эссе, посвященных проблемам современной композиции<sup>9</sup>, писал о тенденции опространствления музыки, о превращении бергсоновского *temps durée* (время как длительность, время сознания) в *temps espace* (пространство — время, физическое время).

В период создания «Перспектив» у Циммермана, вероятнее всего, уже сложилась собственная концепция музыкального времени. В эссе «Интервал и время» (1957) композитор пишет о возможности проекции интервала в двух направлениях — на горизонталь и вертикаль. Поскольку восприятие интервала происходит во времени, то и время, таким образом, «оказывается проецируемым в обе стороны» [9, 93]. Циммерман декларирует идею единства времени, в котором соединяются настоящее, прошлое и будущее. Для этого он считает необходимым установить основополагающую музыкальную структуру, которая упорядочит все взаимоотношения в произведении. «Таким образом, — пишет композитор, — одновременное и рассредоточенное, метры, ритмы и расстояния вступлений становятся развертыванием единого...» [9, 96]. Идея «шарообразности» времени получит развитие в 1960-е годы и приведет к созданию так называемого плюралистического метода.

Обращение к сериализму в 1950-е годы, а затем переход к полистилистическим принципам композиции оказываются глубоко взаимообусловлены в эстетическом мире композитора. По сути, на протяжении всей жизни Циммерман стремился к *тотальному объединению*, некоей *глобальной целостности*. Сериальная техника обуславливала это объединение на основе серии, которая интегрировала все параметры музыкального языка. Плюралистический метод обеспечивал соединение в рамках одной композиции различных стилистических пластов. Оба метода в разной мере выступали олицетворением многослойной действительности.

«Перспективы» представляют важный этап в размышлениях Циммермана о природе времени и пространства и их единстве. Оба феномена, согласно композитору, посредничают через *движение*, порядок которого «охватывает человека во всей его сути и, по ту сторону временного процесса в музыке, доносит до его сознания время как всеохватное единство» [9, 96]. Циммерман называл свой балет «синтетическим произведением (*Gesamtkunstwerk*), которое следует понимать структурно» [цит. по: 13, 252]. Подчеркнем, что структурные взаимосвязи, определяющие контрапунктирование, обращение,

<sup>9</sup> Речь идет о статьях «Критерии новой музыки» [11], «*Vers une musique informelle*» [10], в которых критиковалась эстетика и практика сериализма. Более подробно см.: [4].

пересечение музыкального материала, не только видны глазу, но и ощутимы на слух. Музыкальные структуры «Перспектив» действительно могут стать важным импульсом для сценической постановки, стимулировать образы танцевальных движений и даже диспозиций танцоров в пространстве.

Идеи Циммермана, к сожалению, не были не только оценены по достоинству, но и «услышаны/осознаны» его современниками. Остается надеяться, что за порогом столетнего юбилея эта историческая несправедливость будет преодолена, и потомки воздадут должное гениальности «последнего гуманиста немецкой музыки, чье творчество способно претендовать на мировое значение» [5].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В. Формообразующие средства гармонии. М. : Сов. композитор, 1971. 343 с.
2. Донцева Н. Бернд Алоиз Циммерман о будущем балета: попытка реформирования // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 194–199.
3. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М. : Азбуковник, 1999. 944 с.
4. Окунева Е. Сериализм в зеркале критической рефлексии 1950–1960-х годов // Музыкаведение. 2019. № 2. С. 12–26.
5. Сафронов А. Несвоевременный композитор эпохи утопии: к 100-летию Бернда Алоиза Циммермана // Muzlifemagazine. URL: <http://muzlifemagazine.ru/nesvoevremennyy-kompozitor-yepokhi-ut/> (дата обращения: 01.05.2019)
6. Тарнопольский В. «Человек из расщелины» // Частный Корреспондент. URL: [www.chaskor.ru/article/vladimir\\_tarnopolskij\\_chelovek\\_iz\\_rasshcheliny\\_20933](http://www.chaskor.ru/article/vladimir_tarnopolskij_chelovek_iz_rasshcheliny_20933) (дата обращения: 01.05.2019)
7. Ушаков Д. Н. Толковый словарь // Ushakovdictionary. URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=48161> (дата обращения: 01.05.2019)
8. Холопов Ю. Сериальность // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 4. М. : Сов. энциклопедия, 1978. С. 940–943.
9. Циммерман Б. Интервал и время // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. М. : Музыка, 1995. С. 81–84.
10. Циммерман Б. А. О будущем балета // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 200–203.
11. Adorno T. Vers une musique informelle // Quasi una fantasia: Essays on Modern Music. London: Verso, 1998. P. 269–322.
12. Adorno T. Criteria of New Music // Sound Figures. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 145–196.

13. *Schmidt Steffen A.* Musik der Schwerkraft: die Beziehung von Musik und Ballett in Deutschland nach 1945, dargestellt am Werk Bernd Alois Zimmermanns. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012. 512 s.

*E. G. Okuneva, N. V. Maltseva*

The Glazunov Petrozavodsk State Conservatory  
185031 ulitsa Leningradskaya, Petrozavodsk, 185031 Russian Federation

**«PERSPECTIVES» BY B. A. ZIMMERMANN:  
THE PROJECTION OF THE MUSICAL STRUCTURES  
IN AN IMAGINARY BALLET**

The work of the German composer Bernd Alois Zimmermann is an interesting and important part of contemporary music. However, only a small part of the author's legacy is known in Russian musicology. In the center of the article is a piece for two pianos "Perspectives", which the composer specified as "music of an imaginary ballet". The paper discusses Zimmermann's ideas about new ballet. The title of the composition is interpreted as an attempt to explore the relationship between space and time through relationships and projections of musical structures.

The piece is written in serial technique. The structural properties of the series and their realization in the musical texture make it possible to have analogies with the linear and perceptual perspective used in painting to convey realistic volume and space.

Particular attention in the analysis of music is given to various principles of symmetry, which permeates various levels of composition and parameters of the musical language. The piece contains symmetric chords, pitch and rhythmic palindromes, which are formed not only in separate part of instruments, but also during their interaction.

In conclusion, the "Perspectives" are considered through the prism of Zimmermann's aesthetic concept, in which the ideas of unity of time, total unification and global integrity are of fundamental importance.

*Keywords:* Bernd Alois Zimmermann, «Perspectives», imaginary ballet, musical structure, serialism, the 20<sup>th</sup>-century music

*Information about the authors:*

**Ekaterina G. Okuneva** — Ph. D. (History of Art), Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Creative Work, Head of the Department of Music Theory and Composition  
okunevaeg@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5253-8863

**Nataliya V. Maltseva** — master student  
 natalchik\_ya@mail.ru  
 ORCID: 0000-0002-3745-2305

## REFERENCES

1. Berkov V. Formoobrazuyushchie sredstva garmonii [Shaping means of harmony]. Moscow, 1971. 343 p. (In Russian)
2. Dontseva N. Bernd Alois Zimmermann on the future of ballet: an attempt to reform. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2010, no. 2, pp. 194–199. (In Russian)
3. Ozhegov S.I., Shvedova N.Yu. Tolkovyi slovar' russkogo yazyka. 4-e izd. [Explanatory dictionary of Russian language]. Moscow, 1999. 944 p. (In Russian)
4. Okuneva E. Integral serialism in the mirror of critical reflection of the 1950s–1960s. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019, no. 2, pp. 12–26. (In Russian)
5. Safronov A. The Untimely Composer of the Utopian Era: On the 100th Anniversary of Bernd Alois Zimmermann. *Muzlifemagazine*. Available at: <http://muzlifemagazine.ru/nesvoevremennyy-kompozitor-yepokhi-ut> (accessed: 01.05.2019)
6. Tarnopolsky V. “Man from the crevice”. *Chastnyi Korrespondent* [Private Correspondent]. Available at: [www.chaskor.ru/article/vladimir\\_tarnopolskij\\_chelovek\\_iz\\_rasshcheliny\\_20933](http://www.chaskor.ru/article/vladimir_tarnopolskij_chelovek_iz_rasshcheliny_20933) (accessed: 01.05.2019)
7. Ushakov D. N. Tolkovyi slovar' [Explanatory dictionary]. *Ushakovdictionary*. Available at: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=48161> (accessed: 01.05.2019)
8. Kholopov Yu. Serialism. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia in 6 vol.]. Vol. 4. Moscow, 1978, pp. 940–943. (In Russian)
9. Zimmermann B. Interval and Time. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty* [20th century. Foreign music. Essays. Documentation]. Issue 1. Moscow, 1995, pp. 81–84. (In Russian)
10. Zimmermann B. About the future of ballet. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2010, no. 2, pp. 200–203. (In Russian)
11. Adorno T. Vers une musique informelle. *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. London, Verso, 1998, pp. 269–322. (In English)
12. Adorno T. Criteria of New Music. *Sound Figures*. Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 145–196. (In English)
13. Schmidt Steffen A. Musik der Schwerkraft: die Beziehung von Musik und Ballett in Deutschland nach 1945, dargestellt am Werk Bernd Alois Zimmermanns [Music of gravity: the relationship between music and ballet in Germany after 1945, presented at the work of Bernd Alois Zimmermann]. Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2012. 512 p. (In German)