

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.02

СОНОРНЫЙ ТЕМБР В МУЗЫКЕ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

*Аникеева М. Д.*¹

¹ Академия хорового искусства имени В. С. Попова, ул. Фестивальная, д. 2, Москва, 125565, Россия.

Сонорный тембр в сонорных сочинениях российских композиторов последней трети XX века является важнейшим предметом исследований. Для демонстрации множества подходов и методов использования сонорного тембра автор анализирует творчество композиторов С. Губайдулиной, А. Шнитке, Н. Корндорфа, Г. Уствольской. Сонорный тембр рассматривается в общем, как синкретический тембр и тембровая фактура. Также анализируются частные (громкостные, регистровые и артикуляционные) свойства сонорного тембра. Автор демонстрирует, как глубоко и подробно разрабатывался и развивался сонорный тембр в сочинениях композиторов последней трети XX века, когда развитие драматургии музыкального сочинения начинало все больше зависеть от тембрального, а не гармонического и мелодического факторов. И сегодня в современной музыке прощаются аналогичные тенденции.

Ключевые слова: сонорика, сонорный тембр, синкретический тембр, тембровая фактура, динамика, регистр, артикуляция.

SONORIC TIMBRE IN THE MUSIC OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY

*Anikeeva M. D.*¹

¹ V. S. Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

Sonorous timbre in sonorous works of Russian composers of the last third of the twentieth century is the most important subject of research. To demonstrate

a variety of approaches and methods of using sonoric timbre, the author analyzes the works of composers S. Gubaidulina, A. Schnittke, N. Kordorf, G. Ustvolskaya. The sonoric timbre is considered in general as a syncretic timbre and timbral texture. Private (loud, register and articulatory) properties of the sonority timbre are also analyzed. The author demonstrates how the sonoric timbre was deeply and thoroughly developed and developed in the works of composers of the last third of the 20th century, when the development of the dramaturgy of musical composition began to depend more and more on timbral, rather than harmonic and melodic factors. Even today, modern music shows similar trends.

Keywords: sonorica, sonoric timbre, syncretic timbre, timbral texture, dynamics, register, articulation.

В музыке XX века тембр впервые отделяется от звуковысотности и становится самостоятельным параметром композиции. XX век — век новых технологий, научных достижений, освоения космоса, урбанизации и мировых войн. В новых жизненных обстоятельствах появилась возможность иного восприятия окружающего мира, освоения новых звуков и красок. В музыке возникает огромное количество новаторских идей и технологий, новые виды музыкальных инструментов — электроакустические (электрогитара, синтезатор, терменвокс, волны Мартено и т. п.), экзотические квази-инструменты (например, “звучащие предметы”); тембровая палитра оркестровых инструментов пополняется новыми изобретенными приемами звукоизвлечения. Поэтому одной из центральных тем музыковедческих исследований становится тембр.

Когда тембр незнаком, слушательское внимание сосредоточивается на самих тембровых свойствах звука, потому что мозгу необходимо исследовать звук и найти его источник органами слуха. Именно в этот момент на первый план выходят сонорные качества сигнала. М. Арановский предположил, что именно отвлеченность (внепредметность) звукового сигнала формирует конкретность восприятия качеств самого звука (в то время как физические свойства звука-знака не задерживают на себе внимания, отсылая мысль к своему источнику). Чем выше отвлеченность, внепредметность звука, тем ярче воспринимается окраска звука, тем больше становится степень конкретности его чувственно-воспринимаемой физической формы [1, с. 252].

Также важно сказать о структурах (тембровой горизонтали и тембровой вертикали) организации музыки. Г. Банщиков считает, что тембровая вертикаль представляет собой распределение тембров относительно фактуры [2, с. 52]. Тембровая горизонталь является распределением тембров в форме, что особенно важно. Но в полифонической музыке горизонталь и вертикаль взаимодействуют друг с другом и образуют новую структуру тембровой диагонали, отражающую осо-

бенность имитационно-полифонической формы. Тембровая диагональ, выполняющая важную формообразующую функцию в полифонической музыке, представляет собой единство тембрового развития и голосоведения.

Восприятие тембра зависит от многих факторов, таких, к примеру, как громкость, высотная позиция, темп, ритм, способ звукоизвлечения. Все они органично соединены. Поэтому мы слышим тембр как единую структуру. Соноризм часто называют музыкой тембров; при восприятии сонорной музыки от слушателя требуется предельная внимательность, чуткость к изменениям в звучании и артикуляции. И. Шабунова выделяет способы, которыми регулируется взаимодействие элементов в конкретных тембровых комплексах:

синтез на полифонической основе — комплементарно-сонорный способ координации элементов;

синтез в условиях кластерной техники — способы наложения и переплетения линий, способ дозирования звуковых качеств;

синтез шумовых звучаний — способы наложения ритмических линий и сцепления разнохарактерных темброфонем;

синтез на основе технологии электронного звукосинтеза — способ монтажного смешения звуковых субстанций [3, с. 35].

В соноризме существуют чистые тембры (например, виолончели или баяна) и синкретические. Во втором случае вместо тембра, при слушании которого определяется конкретный инструмент, приходит тембр, в котором на первое место выходят его суммарные и ассоциативные возможности. Особенно это важно в оркестровых сочинениях: оркестровые тембры сливаются в один темброво-фактурный комплекс, в «новую мелодию». Среди сонорных тембров возникают и внемузыкальные слуховые представления (грохот, шорох и т. д.).

В сонорной музыке очень важным становится соединение тембров, их взаимопроникновение, взаимозаменяемость, либо наоборот — яркое противопоставление по тембральному признаку. Например, в сочинении Губайдулиной «Семь слов» взаимопроникают и мимикрируют друг под друга тембры виолончели и баяна. Так, баян может звучать как продолжение тембра виолончели.

В указанном сочинении можно найти пример тембрального противопоставления, на котором строится тембральная драматургия у струнного оркестра. Части сочинения со струнным «хором» начинаются с игры *ordinari*, но в конце выводятся в сонорную плоскость из-за использования кластеров флажолетов. Обе плоскости противопоставляются друг другу.

В сонорной музыке тембр плотно взаимодействует с фактурой. Это взаимодействие можно анализировать с помощью термина «тембральная сонорность». При политембровом виде фактуры суммарное тембровое качество поглощает естественную окраску отдельных инструментов. Тембральная сонорность воспринимается в виде «одного звука», усложненного в структурном отношении.

Обратимся далее к сочинению А. Шнитке «Гимн № 1» для виолончели, арфы и литавр. Основой композиции является церковный трехголосный гимн «Святый Боже» в расшифровке М. Бражникова. В этом произведении выбор инструментов, сделанный композитором, говорит о чутком и внимательном отношении к тембру как важнейшему способу выразительности. Сочинение начинается с сонорной вертикали, где складывается очень необычное, сложное звучание.

Здесь на первое место выходит передача пространства храма, его акустики, «гулкосты». Церковный хор заменяется инструментальным трио; виолончель написана арпеджио с приемом *pizz. sempre*, а тембр арфы представлен статичными низкими аккордами (совершенно нетипичными для арфовой игры). Сочетание этих двух инструментов с литаврами создает уникальный тембровый звукомир. При соединении звуков первого аккорда в вертикаль мы получаем звуки *des fis g his d dis e fais h cis*. Это хроматический комплекс, растянутый на две октавы. Далее следует пара сонорных аккордов: *c e g a cis fis h d es* и *cis g b a e ffis his d dis* (с глиссандирующими **b** в *cis*). Это прекрасный пример для иллюстрации органичного соединения сонорного тембра с сонорной фактурой.

В конце XX века важным фактором восприятия тембра становится *артикуляция*: тембр начинает особенно зависеть от способа звукоизвлечения и исполнения. Возникают новые способы звукоизвлечения; композиторы изыскивают максимальное тембровое разнообразие для каждого инструмента оркестра; появляются новые инструментальные техники.

По способам звукоизвлечения можно классифицировать «новые звуки» следующим образом:

1) звуки, сыгранные инструментами оркестра с традиционным звукоизвлечением, которые образуются благодаря различным необычным, странным сочетаниям инструментов;

2) звуки инструментов оркестра, образуемые с помощью использования расширенных техник звукоизвлечения;

3) звуки, извлекаемые на новых музыкальных инструментах: электронных, шумовых и др.

Особое значение артикуляция приобретает в камерных сонорных сочинениях, поскольку в них нет той большой звуковой массы, способной произвести сонорный эффект. Поэтому композиторы всячески усложняют и изменяют тембр каждого инструмента.

Обилие артикуляционных приемов и композиторских техник дает большую свободу тембровому развитию. В сочинениях российских композиторов последней трети XX века артикуляционные приемы используются очень точно, реже, чем у многих западных коллег (что можно интерпретировать как тенденцию сохранять баланс между традициями и новаторством). Важ-

но учитывать специфику культурной жизни СССР того времени, в частности, «ограничения на доступ» к зарубежной музыке. Приведем несколько вариантов использования «западных» примеров.

Как пример сонорного обращения с унисоном можно привести «Канон памяти Стравинского» для струнного квартета А. Шнитке.

В первых тактах сочинения каждый инструмент использует отличный от остальных артикуляционный прием. У первой скрипки — *sul ponticello*, у второй — *sul tasto*, у альты — *ordinari*, у виолончели — *pochissimo vibrato*. Всех роднит только то, что струнные идут с сурдинами.

В творчестве С. Губайдулиной приемы звукоизвлечения имеют не только колористический, но и символический смысл. Так, например, в 7-й части сочинения «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра игра за подставкой символизирует наличие границы между земным и небесным. А движение флажолетами в 4-й части сочинения «Радуйся!» для скрипки и виолончели имеет трактовку мира небесного, божественного. Для достижения новых выразительных эффектов композитор всегда первым делом знакомится с инструментом, глубоко вникает в его структуру и особенности игры.

В сочинении Н. Корндорфа “Passacaglia” для виолончели соло один из эпизодов построен на необычном сочетании игры виолончели с артикуляцией *col legno batutto* и речитатива виолончелиста голосом.

Важнейшими артикуляционными приемами новейшей музыки становятся мультифоники на духовых инструментах — извлечение двух и более звуков одновременно с помощью специальной аппликатуры. Многозвучные комплексы духовых образуют сонорное единство по вертикали. Пример — вторая часть сочинения С. Губайдулиной “Hommage a T. S. Eliot”. В данном случае мультифоники исполняются кларнетом и фаготом.

В сочинении Н. Корндорфа “Confessiones” перед ц. 40 используются мультифоники у фагота в динамике *ff*.

Регистровое расположение имеет важное значение в характере тембра, так как оно может резко и ярко менять окраску звучания. А. Сохор выделяет четыре вида характеристики тембра, один из которых — регистровый. Он пишет: «...общеизвестна роль регистра инструмента в окраске звука. В большинстве случаев светлая окраска свойственна верхнему, темная — нижнему регистру. Таков регистровый тембр» [5, с. 105]. В сонорике важны крайности, в том числе и в упомянутом виде техники. Материал становится тем более сонорным, чем более высокий или низкий берется регистр, а максимально сонорным он оказывается в крайне высоком или крайне низком звучании: там, где высоты менее различимы, тембр инструмента становится менее узнаваем. Наибольший результат регистровый параметр приносит при использовании кластеров.

Особенности регистрового расположения можно пояснить примером из сочинения С. Губайдулиной “Quasi hoquetus”. Очень показателен ряд кластеров у фортепиано с ц. 59 по ц. 60. За пять тактов он проходит путь от высокого регистра к низкому, демонстрируя тембральную разницу, образуемую исключительно регистровым расположением.

Низкий регистр фортепиано в ц. 61 в совокупности с динамикой (*sf*) создает эффект ударного инструмента, резкого и оглушающего.

Говоря о важности крайностей в сонорике, нельзя обойти вниманием свойство *громкостной динамики* звука. *Forte* на максимуме возможностей инструментов, приводящее к ощущению тотального шума, или наоборот — почти неслышимое *piano*, при котором возможность тоновой различимости понижается, увеличивают сонорный эффект музыкального текста. Громкостные свойства можно разделить на *одноплановые* (с динамической слитностью и, соответственно, меньшей различимостью тонов) и *многоплановые* (с различной динамикой и более различимыми отдельными тонами).

Сочинение, в котором показательно используются громкостные свойства звука, — “Pianissimo” А. Шнитке. Драматургия и форма сочинения в целом построены на динамических преобразованиях (от *ppp* до *fff*). Эти динамические крайности передают совершенно разные образы, выстраивая во взаимопроникновении и сопоставлении четкую драматургию сочинения. Композитор вдохновлялся несколькими представлениями: химическими опытами («словно темное бродящее вещество, ... постепенно поднимается и взрывается») [6, с. 63] и рассказом Ф. Кафки «В исправительной колонии» («...чудовищная машина, приведя в действие свои неописуемые механизмы, начертала в конце концов на теле наказуемого совершенно элементарную сентенцию») [6, с. 64].

“Pianissimo” начинается с динамики *ppp*. Вкупе со штрихом *non vibrato* возникает едва уловимый, далекий образ, олицетворяющий статический полюс драматургии. Струнные создают одноплановую сонорную громкостную массу, основанную на 12-тоновой серии.

Вторая громкостная крайность — *f-ff-fff* — дается в кульминации сочинения. Здесь совсем другой (противоположный) полюс драматургии — взрывной, суперактивный. Tutti оркестра на такой громкостной динамике создает оглушительное, сковывающее своим напором и яростью созвучие, подавляющее в целостном эффекте деление на записанные отдельные голоса (в ц. 106). Особенно ярко кульминационный поединок конфликтующих динамических начал прописан композитором в ц. 109–111, где после сброса динамики сначала очень выпукло звучит *ppp*, а после затем оркестровым tutti резко обрубается оглушительное, подводящее итог сочинению, *fff*.

Динамика занимает важное место в творчестве Г. Уствольской. Во многих ее сочинениях драматургия и форма часто строятся на противопоставлении

предельных уровней динамики, например, – 2-я симфония 1979 года. Начиная с ц. 12 друг на друга наслаиваются кластеры деревянных духовых (*cresc.* от *pp* до *fff*), кластеры труб (*cresc.* от *pp* до *fff*) и удары при помощи кластера у фортепиано (в примере фортепиано трактуется в большей степени как ударный инструмент).

Рассмотрев сонорный тембр в общем (как синкретический тембр и как тембровую фактуру) и частном (громкостные, регистровые, артикуляционные свойства), мы увидели, насколько глубоко и подробно сонорный тембр разрабатывается и развивается в сочинениях композиторов последней трети XX века. В XXI веке композиторы продолжают углублять и расширять свои познания в области тембра. Развитие драматургии музыкального сочинения все больше допускает действие тембрального фактора вместо гармонического и мелодического. Звук начинает представляться как самодостаточный объект познания, который может быть и сверхмногоголосным пластом, и сонором – точкой с определенной высотой звучания, и шумом. Развитие электронной музыки дает все больше вариантов работы с тембром, создания новых звучаний и самого глубоко погружения в тембральные свойства звука.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 252–271.
2. Баницков Г. И. Законы функциональной инструментовки: уч. пос. СПб.: Композитор, 1999. 240 с.
3. Шабунова И. М. О функциях тембра в современной музыке: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1987. 207 с.
4. Денисов Э. В. Новая техника – это не мода // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. С. 33–38.
5. Сохор А. Н. Статьи о современной музыке. Л.: Советский композитор, 1974. 105 с.
6. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.

REFERENCES

1. *Aranovskij M. G.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. М.: Музы́ка, 1974. С. 252–271.
2. *Banshikov G. I.* Законы функциональной инструментовки: уч. пос. СПб.: Композитор, 1999. 240 с.
3. *Shabunova I. M.* О функциях тембра в современной музыке: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1987. 207 с.
4. *Denisov E. V.* Новая техника — это не мода // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдизона Денисова. Статейно-воспоминания. Материалы. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. С. 33–38.
5. *Soxor A. N.* Статейно-воспоминания о современной музыке. Л.: Советский композитор, 1974. 105 с.
6. *Xolopova V. N., Chigareva E. I.* Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Аникеева М. Д. — аспирант; 1462803@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anikeeva M. D. — Postgraduate Student; 1462803@mail.ru