

ФЕНОМЕН ОДНОЗВУКОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Стремительная эволюция музыкального мышления в XX веке, поиск неизведанных «звуковых путей», свойственный времени дух экспериментаторства инспирировали появление композиторских новаций, преодолевающих структурные рамки и эстетические установки музыкальной классики. Интенсивное развитие в диалоге с новейшими достижениями естественных наук позволило музыкальному искусству как бы заново открыть свой первородный элемент – звук, переосмысляя его физическую природу. Композиторы, словно оперируя воображаемым микроскопом, стремились проникнуть в глубины звучащего микромира, непосредственно воспринять «умным зрением» атомарную структуру звуковой материи. Важнейшей приметой эпохи явилась звуковая эмансипация: освобождению музыкального тона от предзаданных жанрово-семантических инвариантов и ладотональных связей чаще всего сопутствовало доминирование индивидуализированных способов воплощения оригинальной концепционной идеи.

Закономерным следствием упомянутых процессов явилось создание ряда композиций, построенных на одном звуке и демонстрирующих определённый вариант репрезентации музыкального материала. Наряду с этим, возникновение упомянутого феномена свидетельствовало о некоем художественном парадоксе, так как выбор единственного тона в качестве приоритетной составляющей авторского замысла изначально способствовал оскудению интонационного потенциала музыки, побуждая композиторов решать многочисленные проблемы: от предпочтения той или иной техники воплощаемых однозвучных композиций до мотивированности последних с точки зрения используемых выразительных средств.

Согласно А. Вермайеру, «...отдельный звук занимает изолированное положение в пространстве и во времени: его нельзя рассматривать как тему или нечто тематическое, потому что он герметично покоится в себе. Свойства отдельного звука можно дифференцировать с композиционной точки зрения по его продолжительности, тембру и громкости»

[1, с. 158–159]. В данном случае упомянуты и творческая проблема, и способ её разрешения. Действительно, с одной стороны, звук есть целостный феномен, воспринимаемый в указанном качестве, с другой, – он не изолирован и внутренне насыщен гармониками. Помимо этого, звук по-разному продлевается, артикулируется, «расцветивается», то есть варьируется. Если же избрать иной подход к музыкальному тону, трактуя последний более широко, наподобие определённого спектра, охватывающего множество градаций, единый звук превращается в своеобразный микромир, звуковое пространство, каждый элемент которого обретает весомость и глубину, наделяется тематическим статусом. Таким образом, ценность единичного тона в музыкальном произведении заметно возрастает, и перспектива использования отдельного тона в качестве художественного материала для самостоятельной пьесы становится более чем реальной. Ещё один аспект, характерный для однозвучных композиций, связан с особой ролью повторности, акцентирующей неизменное пребывание в границах установленной высоты или возвращение к данным границам. Здесь композитор неизбежно решает проблему информационного пресыщения, исходя из особенностей материала, варьируя качественные характеристики предполагаемых повторений за счёт других параметров (ритм, регистр, тембр, темп, артикуляция), а также способов фактурного изложения.

Музыкальной практикой XX столетия накоплен внушительный «арсенал» подобных вариативных сочетаний, фигурирующих в разнообразных контекстах – от монотембра до многозвучной оркестровой палитры. Не стремясь в рамках данной статьи осветить все явления такого рода, обратимся к наиболее показательным примерам воплощения концепционной идеи однотоновости. Это позволит обнаружить родственные моменты и различия в подходах разных авторов, а также зафиксировать основные вехи эволюции упомянутых произведений в академической сфере.

Рождение однозвучных композиций было тесно связано с художественными исканиями Первого авангарда (1920-е годы); тогда же

обозначились и важнейшие аспекты презентации подобных сочинений. В музыкальной практике упомянутого периода наметились две перспективные тенденции. Первую из них – варьирование одного звука – реализовал И. Вышнеградский в «Семи вариациях на ноту *До*»¹. Вторая – конструктивное упорядочение формы в атональном контексте при помощи *инвенции* – была воплощена А. Бергом во 2 сцене III акта оперы «Воцтек».

Специфику однозвучия в «Вариациях» Вышнеградского предопределяет индивидуально трактованная микрохроматическая основа сочинения – исток качественного своеобразия отбираемого музыкального материала². Звук *до* предстаёт в произведении как совокупность микроградаций соответствующей частотной зоны, как одновременное сочетание элементов, различных по способу звукоизвлечения. По сути, высотная фокусировка *до* оказывается здесь размытой; кроме того, заданный тон тяготеет к интенсивному «расцветиванию» посредством различных фактурно-регистровых приёмов. Собственно процесс варьирования связан с довольно существенными видоизменениями, включая активное использование других звуков.

Берг решает иную задачу: весьма экспрессивный музыкальный материал совмещается в опере «Воцтек» с продуманной конструктивной логикой, реализуемой посредством ведущего принципа *инвенции*³. Во 2 сцене III акта опорным элементом выступает длительно выдерживаемый тон *си*, неизменное присутствие которого (в разных фактурных, регистровых, тембровых сочетаниях) противостоит диссонантной гармонической среде оркестровой ткани, а также мелодекламации вокальных партий. В данном контексте звук *си* обретает значение своеобразного «лейтмотива, символа роковой неотвратимости» [3, с. 248]; его основная функция связана с остигатной насыщенностью звучания и постепенным усилением напряжения, рельефно оттеняющими развёртывание драматических событий на сцене.

Таким образом, в сочинениях этого периода были намечены основополагающие принципы работы с материалом данного типа, хотя потенциал однозвучия как специфического звукового феномена, способного организовать музыкальную форму, оказался выявленным далеко не полностью. При этом у Берга и Вышнеградского постоянное возвращение к одной и той же высоте не сопровождалось ограничениями в использовании других звуков. Высотный центр служил скорее зоной притяжения, границы которой постепенно раздвигались, обогащая

палитру звучания, помогая авторам решать индивидуальные художественные задачи.

Пик всеобщего интереса к однозвучным композициям совпал с творческими исканиями послевоенного Авангарда-2 (1950–1960-е гг.). Новацией указанного периода явилась сонористическая трактовка звука в нефункциональном контексте, репрезентирующая темброво-красочные свойства материала и предопределяющая пути возможных его трансформаций. При этом звук рассматривался как сложносоставной спектр, мобильная микроструктура, включавшая в себя переменную интенсивность *vibrato*, микроинтервалы, недифференцированные по высоте звуки и шумы, разные способы звукоизвлечения отдельного тона. Впрочем, использовались и глубоко индивидуальные способы концепционного «моделирования» звука.

Например, во «Флуоресценциях» К. Пендеревского для оркестра (5-й эпизод – *инвенция на тон до*) заявленная идея реализуется в абстрактном плане. Музыкальный звук освобождается от конкретных семантических и жанровых прототипов, внимание сосредоточивается на изменениях его имманентных свойств. Исходя из этого, главным содержательным компонентом музыки становится демонстрация разнообразных фактурных форм единственного звука (*педаль* со сменой интенсивности *вibrato*, *звук-точка*, континуально пульсирующая *остинатная линия*), осуществляемая путём многократной и последовательной их смены.

В «Четырёх пьесах (на одной ноте каждая)» для камерного оркестра Дж. Шельси, при сходной сонористической трактовке, ключевая роль отводится взаимодействию статического и динамического компонентов, утверждающихся среди звуковых вибраций. Особое значение придаётся автором собственно процессу звукового дления со спектральными расширениями и сужениями унисона, биениями и микроградациями. Композитор неоднократно изменяет ракурс подачи звука, благодаря чему для слушателя информационное пространство остаётся содержательным и насыщенным музыкальными событиями, тогда как инерция восприятия преодолевается путём многочисленных чередований энергетических ступок и разрежённых пространственных педалей.

В Третьей симфонии А. Мурова (VII часть – «Монофония *Re*») демонстрация возможностей одного звука сочетается с новым художественно-семантическим контекстом. В звуковую ткань вводится контрастный ритмический элемент, на основе которого формируется жанровая модель военного марша с его

типовыми атрибутами – вариантно повторяемой ритмической фигурой малого барабана и соответствующим тембровым обрамлением (звук *pe* у флейты *piccolo* и трубы). Тем самым в «Монофонии» реконструируется ситуация историко-стилевого диалога, соотносимого с аналогичными художественными параллелями остальных частей цикла⁴. В целом, здесь наглядно проявляется тенденция к взаимодействию современности и прошлого, «культурных кодов» классической традиции и актуальных жанрово-стилевых моделей программной музыки наших дней.

В сравнении с вышеперечисленными оркестровыми композициями, фортепианная пьеса Д. Лигети на тоне *ля* (из раннего фортепианного цикла «Musica ricercata») репрезентирует однозвучие максимально строго, что в значительной степени мотивируется ограничениями инструментария (тембровая палитра фортепиано и темперированный строй). Автор наиболее последовательно решает поставленную задачу, опираясь на повторы одного звука, рассредоточенные по всем регистрам. Изложение отличается эффектностью, оркестральностью, сопоставлениями различных темпов, ритмоформул, штрихов, фактурных дублировок. Особый интерес вызывает окончание пьесы, как бы соотносимое с принципом нарушения слушательской инерции восприятия: после многократного повторения тона *ля* и генеральной паузы неожиданно вводится новый звук *ре*. Он появляется в результате своеобразной «мистификации», опирающейся на использование акустических свойств обертонового ряда. Это подтверждается нотным текстом и авторской ремаркой, предписывающей беззвучное нажатие клавиш *ре* и *ля* в крайних регистрах наподобие флажолетов. По мнению Р. Разгуляева, «отказавшись от одного, самого важного выразительного средства – соотношения звуков различной высоты друг с другом... Лигети буквально исчерпывает возможности всех других средств, доказывая, что для создания музыкального произведения использование всех тонов хроматического темперированного строя совершенно не обязательно» [2, с. 26].

Таким образом, применение однозвучия в качестве основного элемента инструментальной композиции позволяет современным авторам не только наметить пути индивидуального претворения упомянутого музыкального материала, но и выявить перспективные тенденции развития, связанные с углублением семантических аспектов звучания. На протяжении последней трети XX века процессы концептуализации в рассматриваемой области

художественного творчества заметно активизируются, что приводит к ощутимому возрастанию значимости символического содержания музыкальных произведений. В данной ситуации однозвучие выступает и неповторимым звуковым феноменом складывающейся новой эстетики, и порождением семантически объёмного звукового контекста, чрезвычайно важно для адекватного постижения композиторского замысла.

Весьма определённо об этом говорит С. Губайдулина: «По-моему, самое сильное из желаний нашего века – проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность её существа. Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир – количество обертонов в звуке бесконечно. <...> И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл» [4, с. 37–38]. Композитор предлагает собственную интерпретацию метаморфоз единичного тона, уподобляемых сопряжённости различных душевных состояний человека и воссоздаваемых при помощи темброво-артикуляционных средств. Указанная интерпретация наглядно репрезентируется во втором струнном квартете Губайдулиной. Его начальный раздел – своеобразная *инвенция* на тон *соль* (В. Холопова) – характеризуется контрастными сопоставлениями различных артикуляционных способов взятия звука (*arco*, флажолеты *sul ponticello*, *vibrato*, *tremolo* и т. п.). По замыслу автора, это соотносится с ключевым аспектом содержания – взаимодействием двух сфер: мира земного и мира небесного. Звук *соль* выступает здесь одновременно и как главная конструктивная опора, и как ось симметрии, и как смысловой центр притяжения, в котором сосредоточиваются вибрации разных миров. Данный звук не исчерпывает интонационного содержания упомянутого раздела, однако доминирование тона *соль* – ключевого элемента художественной концепции – позволяет композитору достичь эффекта целенаправленного динамического развития при помощи минимальных выразительных ресурсов.

Символическая трактовка однозвучия присутствует и в музыке А. Кнайфеля. В Интерлюдии I (3 часть) из композиции «Вера» для струнного оркестра однозвучной материал представлен вполне предсказуемо, сонористически. Форма его репрезентации – постепенно расширяющийся, а затем сужающийся унисон струнных, от скрипок до контрабасов, на

звуке *ми-бемоль* (по принципу оркестровой диагонали). Данный приём соответствует эффекту пространственного приближения и удаления, явственно воспринимаемому слухом. При этом семантической интерпретации упомянутой части присуща заведомо большая глубина. *Интерлюдии*, располагающейся между *Хоралом* и *Монологом*, в контексте целого поручена связующая функция: речь идёт о воссоздаваемых полюсах человеческого сознания – сферах универсально трактуемой соборности и личных переживаний. Таким образом, в педальном звукообразе, по сути, заключено семантически наполненное *трансцендентальное* пространство.

Осветив некоторые подходы к реализации однозвучковой идеи в музыке XX века, отметим важнейшие особенности индивидуального воплощения и смысловой интерпретации данных структур. Прежде всего, звуковой потенциал однозвучковых композиций существенно ограничен, что приводит к заметному сужению информационного пространства, быстрому насыщению последнего на грани избыточности. Этим предопределяется необходимость компенсации со стороны других выразительных средств (фактура, регистр, ритм, динамика, тембр, темп), повышенной их роли в контексте целого, обеспечивающей необходимое разнообразие воспринимаемого материала. Однако в данном случае всё же сохраняется предел «временной эксплуатации» повторов, что обуславливает сравнительно краткую протяжённость таких форм (как правило, не превышающую 3–4 минут). Другим фактором, позволяющим активизировать процессы восприятия в ситуации звуковысотного «цейтнота», становится использование приёмов (связанных с конкретными параметрами музыкальной ткани), благодаря которым преодолевается инерция «монотонного» движения.

Заметим, что однозвучковые фрагменты зачастую фигурируют в контексте более крупных многозвучных сочинений. При этом лаконичный моновысотный эпизод, пребывая в окружении контрастирующих образований, воспринимается более ярко и рельефно. Своего рода исключением в указанном плане предстают «Четыре пьесы» Шельси, где каждая из частей цикла по-своему репрезентирует идею однозвучия и последовательно развивает её с максимально возможным симфоническим размахом.

Концепционная логика подобных пьес также многообразна, хотя обычно преобладают два подхода. Согласно первому, звук трактуется как единичная высота, наличествующая

(и воспроизводимая) в различных октавах. Второй подход связан с интерпретацией конкретного тона как множественного спектра, обогащаемого призвуками, шумами и микроинтервалами. В данном случае весьма распространённым способом композиционного развёртывания является протяжённая тонлиния; она применяется в качестве основной формы либо составляющей более сложного контекста. (Впрочем, сонористический тип композиции доминирует при использовании обоих названных подходов.) Кроме того, варьируется и смысловое толкование звука: от его репрезентации как сугубо акустического феномена до насыщения музыкального тона символическим содержанием.

Фактор повтора в однозвучковых композициях также переосмысливается. В рассматриваемых выше сочинениях прогнозируемое возвращение заданной высоты, как правило, реализуется посредством «укрупнённых» мотивов или фраз. Интонационное поле расцвечивается темброво-регистровыми переключками, контрапунктами несходно ритмизованных мотивов. Интенсивность повторов также варьируется: от выдержанных педалей – к репетиционной технике воспроизведения кратких мотивов. Это закономерно предопределяет изменчивую конфигурацию музыкального пространства (от пуантилистически разрежённого до однородного и предельно насыщенного). Именно повтор служит необходимой предпосылкой для высвобождения энергетических потенциалов музыкального звука, а в дальнейшем – осмысления динамической перспективы всего сочинения.

Итак, феномен однозвучковой композиции, возникший в недрах академической музыки XX века, продемонстрировал свою жизнестойкость и художественную полноценность, о чём свидетельствуют упоминавшиеся нами образно-смысловые варианты реализации соответствующей идеи. Обширный диапазон предлагаемых авторских решений корреспондировал с определённой парадигмой творчества, инспирируемой авангардными музыкальными течениями, и с общей линией звукового экспериментаторства. Итоги этих композиторских поисков оказались вполне обнадеживающими. Музыкальный звук обрёл многомерность и символическое содержание, тогда как углублённое постижение соответствующего «спектра» высотных колебаний позволило открыть богатейший микромир (точнее, микрокосмос) однозвучия. Живой интерес к последнему сохраняется и в наши дни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идёт о наиболее раннем инструментальном четвертитоновом сочинении Вышнеградского (op. 10, 1918–1920), не имеющем полутоновой версии и предназначенном для двух фортепиано (с настройкой в $\frac{1}{4}$ тона).

² Более точное его определение – «13-тоновая диатонизированная хроматика» (см.: [5]).

³ А. Берг был одним из мастеров XX века, способствовавших возрождению жанра инвенции и определивших его композиционный первопринцип – ведущую роль какого-либо конструктивного элемента: ритма, тональности,

последования звуков, даже отдельно взятого тона. Предложенная Бергом трактовка данного термина впоследствии получила широкое распространение: её использовали и другие композиторы (А. Муров), и музыковеды (М. Тараканов, А. Ивашкин, И. Никольская, В. Холопова).

⁴ Примечательной особенностью Симфонии является использование жанрово-стилевых моделей отдалённого прошлого, интерпретируемых в современном звуковом контексте. Упомянем хотя бы авторские названия частей данного цикла: «Менуэт», «Чвертитоновый хорал», «Из русских кантов» и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вермайер А.* Континуум, звук и двенадцатизвучие // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 156–159.
2. *Разгуляев Р.* Фортепианное творчество Д. Лигети: проблемы стиля и интерпретации: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2006. 254 с.
3. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 560 с.

4. *Холопова В.* София Губайдулина: моногр. Изд. 2-е, доп. М.: Композитор, 2008. 400 с.
5. *Шумилина К.* Микрохроматика в XX веке: обретение основ и накопление опыта (на примере творчества И. Вышнеградского): магистер. дис. Новосибирск, 2013. 182 с.

REFERENCES

1. *Vermayer A.* Kontinuum, zvuk i dvenadtsatizvuchie [Continuum, Sound and Twelve-tone Complex]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1992. No. 2. P. 156–159.
2. *Razgulyaev R.* Fortepiannoe tvorchestvo D. Ligeti: problemy stilya i interpretatsii [Piano Works by G. Ligeti: Problems of Style and Interpretation]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Nizhniy Novgorod, 2006. 254 p.
3. *Tarakanov M.* Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga [Musical Theatre of Alban Berg]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1976. 560 p.

4. *Kholopova V.* Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina]: monograph. The 2nd supplemented edition. Moscow: Kompozitor Press, 1996. 400 p.
5. *Shumilina K.* Mikrokhromatika v XX veke: obretenie osnov i nakoplenie opyta (na primere tvorchestva I. Vyshnegradskogo) [Micro-chromatic Technique in the XXth Century: Finding of Bases and Accumulation of Experience (on the Example of I. Wyschnegradsky's Works)]: Dissertation for the Degree of Master of Arts. Novosibirsk, 2013. 182 p.

ФЕНОМЕН ОДНОЗВУКОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ
В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Данная статья посвящена художественному явлению, весьма редко встречающемуся в академической музыке XX века, – композициям на один звук. Автор рассматривает их в контексте авангардных течений современного искусства, стремясь обозначить важнейшие параметры структурной организации, определить наиболее характерные способы индивидуальной

трактовки однозвучия в произведениях минувшего столетия. «Резюмирующее» описание форм названного типа сопряжено с углублённым изучением проблем музыкального восприятия, информационных свойств композиции; помимо этого, исследователем отмечается приоритетная роль повтора в специфических условиях однотоновой звуковысотности. Пред-

принятый анализ конкретного музыкального материала (сочинений И. Вышнеградского, А. Берга, Кш. Пендерецкого, А. Мурова, Д. Лигети, Дж. Шельси, С. Губайдулиной, А. Кнайфеля) позволяет выявить ключевые особенности упомянутых композиций: ограничение звукового «потенциала», компенсируемое с помощью других средств выразительности; использование приёмов, способствующих преодолению инерции слушательского восприятия; преобладающую сонористическую трактовку звука; от-

носительно небольшую протяжённость. Автор статьи указывает, что преломление характеризуемой «идеи однозвучия» свидетельствует о несомненной эволюции в трактовке музыкального тона: от его толкования как сугубо акустического феномена – к насыщению символическим содержанием, расширяющему смысловые горизонты композиторского творчества.

Ключевые слова: композиция на один звук, авангардизм, композиционные техники XX столетия, микрохроматика, сонористика.

THE PHENOMENON OF ONE-TONE COMPOSITIONS IN THE XXth CENTURY MUSIC

The article is devoted to the artistic phenomenon which is very seldom found in academic music of the XXth century, namely one-tone compositions. The author considers them in the context of vanguard modern art tendencies. He tries to designate the major parameters of structure organization, and to define the most typical ways of the personal interpretation conformably to one-tone sounding in works of the last century. The «summarizing» description of the named form-types is attended by profound studying the problems of musical perception, and information features of composition. Besides, the researcher notes a priority role of reiteration in the specific conditions of one-tone pitch. The taken analysis of the concrete music material (works by I. Wyschnegradsky, A. Berg, K. Penderecki, A. Murov, G. Ligeti, G. Scelsi, S. Gubai-

dulina, A. Knayfel) is conducive to reveal the key peculiarities of the mentioned compositions such as limitation of the sound «potential» compensated with the aid of other expressive means, and use of methods which favour the overcoming of listeners' perception inertia, and the prevailing sonorous interpretation of a sound, and comparatively small duration. The author of the article notes that realization of the defined «one-tone-sounding» idea is evidence of a certain evolution in interpreting of musical tone: from its conception as a particularly acoustic phenomenon, to satiety with the symbolical contents expanding the significant horizons of composer's creative work.

Key words: one-tone compositions, avant-gardism, composition techniques in the XXth century, micro-chromatics, sonorous technique.

Молчанов Андрей Сергеевич

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630099, Новосибирск
e-mail: mas-composer@mail.ru

Molchanov Andrey S.

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory
Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire
Russia, 630099, Novosibirsk
e-mail: mas-composer@mail.ru

