

М. Д. АНИКЕЕВА*Академия хорового искусства им. В. С. Попова***ВЗАИМОСВЯЗЬ СОНОРИСТИКИ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

На протяжении второй половины XX столетия сонористическая техника приобретает весьма существенное значение и рассматривается как один из важнейших методов композиции, характерных для Новейшей музыки. Ее ведущие представители уделяют особое внимание темброкрасочной организации вновь создаваемого произведения – центральной проблеме, решаемой в контексте творческого процесса. Исходя из этого, сонористическая техника влияет на основополагающие композиционные параметры, включая формообразование. В настоящей статье выявляются приоритетные структурные закономерности, присущие сонорным произведениям, освещается специфика современных форм индивидуального порядка, а также анализируются механизмы взаимодействия сонористической техники с некоторыми классическими формами. Отмечается активное развитие сонористики в творчестве российских авторов последней трети XX века, констатируется осязаемое воздействие указанного метода композиции на процессы формообразования в произведениях различных жанров. Автором статьи рассматриваются произведения Э. Денисова («На пелене застывшего пруда», Симфония № 1 для большого оркестра), А. Шнитке (Первая и Третья симфонии), С. Губайдулиной («Ступени», «De profundis»), Г. Уствольской («Композиции» №№ 1 и 3), Н. Корндорфа («Движения» для ансамбля ударных), Р. Щедрина (Концерт для оркестра «Звоны») и С. Слонимского («Колористическая фантазия»), характеризующиеся в аспекте взаимодействия сонористической техники и формы. Данный подход способствует выявлению специфических черт, обусловленных замыслом конкретного сочинения и уникальностью художественного мышления того или иного автора. Наряду с этим, в освещаемых произведениях прослеживаются единые магистральные закономерности формообразования, обусловленные использованием сонористической техники.

Ключевые слова: сонористика, музыкальная форма, многопараметровая композиция, форма индивидуального порядка, отечественная музыка последней трети XX века.

Для цитирования: Анিকেева М. Д. Взаимосвязь сонористики и музыкальной формы в произведениях российских композиторов последней трети XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 103-108.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_103

M. ANIKEEVA*V. Popov Academy of Choral Art***THE RELATIONSHIP BETWEEN SONORISTIC TECHNIQUE
AND MUSICAL FORM IN THE WORKS BY RUSSIAN COMPOSERS
OF THE LAST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY**

Sonoristic technique, since the middle of the 20th century, has been one of the most important composition methods. Composers turn to timbre as a central topic of study and research (this clarification is important because the thinking, the optics of vision, and, in general, the essential approach to composition are changing). In this regard, sonority influences the fundamental compositional parameters, including such an important one as form formation. This article analyzes the forms of sonoristic compositions, giving characteristics and examples of individual forms and poly-parameter composition. The interaction of some established forms with sonoristic technique (such as classical forms, or forms based on extra-musical formulas) is also considered. In the music by Russian authors of the last third of the 20th century sonoristic technique is being actively developed, influencing the construction of form in the works. The author considers the works by E. Denisov (“On the shroud of a frozen pond”, Symphony No. 1 for large orchestra), A. Schnittke (1st and 3rd Symphonies), S. Gubaidulina (“Stages”, “De profundis”), G. Ustvol'skaya (“Compositions”

No. 1, 3), N. Korndorf ("Movements" for percussion ensemble), R. Shchedrin (Concerto for orchestra "Ringings") and S. Slonimsky ("Coloristic Fantasy") in terms of interaction of form and sonoristic technique. The analysis of different sonoristic works of the composers reveals their individual approaches: as a rule, they include a special idea of the work and a unique individuality of each composer. At the same time, practically all the compositions obey the general laws of form formation, which are interpreted by the used sonoristic technique.

Key words: sonoristic technique, musical form, poly-parameter composition, form of individual order, Russian music in the last third of the 20th century.

For citation: Anikeeva M. *The relationship between sonoristic technique and musical form in the works by Russian composers of the last third of the twentieth century // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 4. Pp. 103-108.*

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_103



Специфика формообразования в Новейшей музыке неоднократно становилась предметом рассмотрения в статьях и интервью ведущих композиторов XX века. В частности, Д. Лигети писал: «Не существует больше установленных схем формы; каждое конкретное произведение соответственно историческому положению дел вынужденно имеет неповторимую, только ему одному свойственную форму целого» [1, с. 197]. П. Булез отмечал, что «каждая пьеса должна иметь свою собственную форму, притом не задуманную заранее, но найденную в процессе творчества» [2, с. 34]. По мнению С. Губайдулиной, «форма должна быть единичной, соответствующей принципу *здесь и теперь*» (цит. по: [3, с. 266]). Э. Денисов, размышляя о путях воплощения авторской идеи, утверждал: «Каждый композитор делает собственный, индивидуальный выбор во множестве звуковых объектов и устанавливает между ними определенную систему соответствий, упорядочивая это множество и создавая *форму* сочинения» [4, с. 17]. Таким образом, в большинстве случаев процесс формообразования предопределяется взаимодействием звукового материала, выбранной техники и других параметров, установленных композитором. Возникающую при этом форму Ю. Холопов предложил называть индивидуальным проектом (ИП) – важнейшей особенностью Новейшей музыки: «Одно из его коренных свойств – неповторяемость формы, ее "одноразовость", что полностью порывает с феноменом традиционной формы <...>» [5, с. 20; 6, с. 260]. В связи с широким распространением форм индивидуального порядка В. Холопова констатировала приоритетное значение их многопараметровости, многоуровневости, а также максимальной индивидуализации используемого звукового материала.

Индивидуальная форма – это многопараметровая композиция, включающая в себя разнообразные нетрадиционные факторы музыкального формообразования: электронику, цвет, инструментальный театр, новейшие ар-

тикуляционные техники, препарирование инструментов и т. д. Зачастую своеобразие подобных сочинений обуславливается прежде всего композиционной техникой, предопределяющей «конфигурацию» той или иной формы. Так, форма сериального опуса наверняка будет разительно отличаться от формы сонорного произведения. Кроме того, специфика формообразования характеризуется воздействием нового параметра, не имевшего ранее особого значения, – параметра многомерного пространства. Актуальная роль подобной многомерности наглядно удостоверяется композицией Э. Денисова «На пелене застывшего пруда» (1991) для 9 инструментов и магнитофонной пленки. Электроакустическая природа указанного сочинения, несомненно, благоприятствует расширению звукового пространства, однако следует учитывать и специфику «транслирования» звука, сопутствующего исполнению. Электронная дорожка воспроизводится посредством 16 динамиков, установленных по периметру зала. Автор назвал данный прием «круговой стереофонией»: звук словно обволакивает слушателей, создавая эффект полного погружения в музыку (весьма необычное ощущение при соотношении с традиционным восприятием звука, «транслируемого» исключительно со сцены). Вот почему исполнение и прослушивание данного сочинения в зале представляется безусловно важным: аудиозапись не может запечатлеть описанный выше эффект. Следовательно, полноценное восприятие композиции «На пелене застывшего пруда» обуславливается ее «безальтернативным» исполнением в реальном времени.

Каковы же особенности формообразования в сонорной музыке? Прежде всего, нуждаются в исследовании сонорный материал и его составляющие. Это не темы (мелодии) в привычном смысле слова, а «соноры» – темброкрасочные блоки, именуемые композиторами по-разному: музыкальные события (К. Штокхаузен, Д. Лигети, Х. Лахенман, Б. Фернихоу), звуковые объекты, состояния (Э. Денисов), звуковые массы (Я. Ксе-

накис) и т. д. Стремясь дифференцировать структурные элементы сонорной композиции, А. Малыгин вводит понятия «сонорный формент» и «сонорная формент-группа». Первое подразумевает «...малую структурную единицу, характеризующуюся определенным и единым типом темброкрасочного звучания», второе соотносится с построениями более крупного порядка, а именно «...композиционными объединениями нескольких форментов, обладающими относительной логической завершенностью» [7, с. 125].

В подобных композициях значимая роль отводится длительности звука, содействующей раскрытию сонорного тембра со всеми его малейшими нюансами. По справедливому замечанию Ц. Когоутека, в сонорной музыке «...развитие темы... заменено развитием звука» [8, с. 250]. Драматургические процессы зачастую предопределяются разнообразными сопоставлениями темброкрасочных блоков – подчеркнута резкими контрастами либо плавными переходами, «перетеканиями» одного сонора в другой (тембровыми модуляциями). Ю. Холопов пишет, что сонорные композиции, использующие новый интонационный материал, не могут быть связаны с классическими формами. Подобные композиции причисляются исследователем к фантазиям *ad libitum*, своего рода «формам в воздухе». Т. Кюрегян, размышляя о перспективах сочетания традиционных принципов формообразования с новыми техниками, указывает, что классико-романтические формы (песенные, сонатная, рондо и др.) неизбежно подвергаются значительным изменениям, поскольку названные формы предполагают наличие тематизма, который отсутствует в сонорных композициях – здесь он заменяется некой суммой звучностей [9, с. 201].

При этом, однако, многие российские композиторы тяготеют к диалогу с классическими традициями, и применение классико-романтических форм весьма распространено даже в сонористических произведениях. Например, фортепианную пьесу С. Слонимского «Колористическая фантазия» (1975) можно рассмотреть в аспекте рондальности. Рефрен, излагаемый в цц. 3–4, 7–9, 11–12, 15–19, отличается стабильностью гармонического ядра, что способствует узнаваемости его варьированных проведений. Творчество Слонимского в целом свидетельствует о благотворном воздействии классических традиций, благодаря которому соответствующие формы и жанры обогащаются новыми техниками и композиционными приемами. Напротив, Э. Денисов использовал традиционные формы в отдельных случаях, связанных с внемузыкальными факторами, к примеру, поэтиче-

ским текстом. В качестве примера можно привести вокальный цикл «Твой образ милый» на стихи А. Пушкина. Сочинения в традиционных формах у С. Губайдулиной связаны с контрастностью звукового материала (трехчастная композиция «Светлое и темное» для органа), и т. д.

Сообразно исходным характеристикам сонорного материала, метроритмическая организация сочинения также приобретает новые черты. Понятие метра с его тяжелыми и легкими долями упраздняется, а ритм трактуется в широком смысле – как соотношение, сопоставление звучностей во времени.

Особая группа форм, нередко используемых в сонорной музыке, опирается на неммузыкальные принципы. Это может быть сакральная символика: например, крест в «In spere» С. Губайдулиной или трубы Апокалипсиса в «Композиции № 3» Г. Уствольской (семикратное повторение звука *fis* в начальной теме); математическая формула: в частности, ряд Фибоначчи («Vivente – non vivente» С. Губайдулиной), комбинаторный принцип ротации (партия челюсты в финале Симфонии № 4 Н. Корндорфа) и т. д.

Проанализируем особенности формообразования, а также взаимодействия соноризма и формы в сочинениях некоторых российских композиторов.

Э. Денисов считал, что переосмысление музыкальной формы имеет огромное значение в современном композиторском творчестве. В музыке названного автора совмещались разнообразные принципы организации: конструктивность / деструктивность, статика / динамика, стабильность / мобильность [10, с. 111–119]. Композитор полагал необходимым развивать именно драматургические принципы формообразования, более значимые, нежели схемы. Логика тембро-сонорного развития в произведениях Денисова выступает как самостоятельное формообразующее средство. При этом композитор использует тембро-сонорные фазы и блоки, характеризующие ведущей ролью определенных параметров: продолжительности звучания, плотности, объемности, направленности движения. В диссертации И. Новичковой отмечается, что специфика тембро-сонорной организации музыкальной формы у Денисова обусловлена возрастанием роли тембровой драматургии в процессах формообразования, тяготением к структурам синтетического типа, к использованию приемов контролируемой алеаторики и нетиповых тембро-сонорных образований [11, с. 116–117].

В качестве примера можно привести Симфонию № 1 для большого оркестра (1987), где форма III части предопределяется тембро-сонорной логикой дифференциации своеобразных

ансамблей и последующего их соединения. В частности, ансамблю духовых (тт. 9–13) резко противопоставляется группа ударных инструментов. Постепенно объединяясь, различные оркестровые группы образуют сонорную массу tutti (тт. 42–51), подвергаемую «разрушению» в заключительном такте.

Обратимся к упоминавшемуся ранее сочинению «На пелене застывшего пруда». Здесь сонористика наделяется формообразующей функцией: с помощью изменения и развития сонорного материала выстраивается драматургия и, соответственно, форма всего произведения. В данном случае возникает аналогия с сонатной формой благодаря экспозиционному противопоставлению двух контрастных разделов: условной главной партии (тт. 1–27) и условной побочной (тт. 28–51). Последующая разработка завершается кульминацией (тт. 118–122) и переходом к репризе с измененными главной и побочной партиями (тт. 123 и 168). Таким образом, новая техника в указанном сочинении опирается на логические закономерности классической формы.

Особенностью стиля А. Шнитке выступает сочетание различных музыкально-языковых принципов высказывания – полистилистика. В процессе формообразования также используется аналогичный прием. Например, в симфониях Шнитке нередко встречается двухслойное звуковое пространство, объединяющее сонорное и традиционное звучание. Форма в сочинениях данного композитора строится на оппозициях музыкальных концептов: гармония / хаос, консонанс / диссонанс, прошлое / настоящее и т. д. Кроме того, в творчестве Шнитке существенная роль принадлежит цитатам и квазичтатам, наслоения которых создают специфический сонорный эффект. Показательный пример – Симфония № 3 (1981), где из подобного сонорного образования произрастают краткие мотивы: *Erde (E-D-D-E)*, *BACH* и другие. Первая часть названной Симфонии интересна и обертоновой темой in C, которая начинается с унисона и постепенно охватывает 66 голосов, образуя гигантский канон. Сонорные фрагменты представлены и в Симфонии № 1 (1972). При этом в частях I, II и IV сонорика (сверхмногоголосные пласты, соноры-массы) контрастирует звуковысотн-определенным темам, как безличное – личному, Хаос – Гармонии. Иной подход реализуется в III части: здесь сонорный комплекс (движущийся кластер струнных) способствует формированию особой медитативной атмосферы.

С. Губайдулина охарактеризовала процессы формообразования в собственных произведениях следующим образом: «Структура должна быть найдена из звукового феномена <...>. Новое

отношение к звуку основано на внутреннем строении самого звучания. Исходя из свойств звука, можно найти и структуру сочинения» (цит. по: [12, с. 166]). Указанная цитата свидетельствует о толковании формы с позиции вероятных перспектив тембрового развития; следовательно, сонористическая техника существенно влияет на структурные особенности произведений данного композитора. Так, сонорное сочинение «Ступени» (1972) для большого симфонического оркестра состоит из 7 разделов, представляющих собой цепь тембровых смен – от «внешних», отстраненных («холодных») до сокровенно-личных («теплых») звучностей. Естественно, при этом индивидуальная авторская форма обуславливается исходным замыслом. На формообразование в произведениях Губайдулиной воздействуют и многие другие факторы; в частности, необходимо упомянуть о приоритетном значении религиозно-философских идей. В сочинении «*De profundis*» (1978) для баяна форма предопределяется последованием «трех больших периодов», заключающих в себе три образа: «бездонное страдание» (кластеры в низком регистре, секунды и тритоны), «мучительное восхождение» (чередование кластеров и диссонирующих интервалов), «сияние милости» (хоральность, сопоставление мажорных аккордов, заключительный раздел – монодическое изложение). Это путь от диссонантности к консонантности, от сонорике к тональности [13, с. 220].

В произведениях Г. Уствольской форма зачастую связана с подразумеваемыми сакральными мотивами: церковной службой, обрядом, молитвой, в целом – с программностью религиозного плана. Так, в «Композиции № 1» (1971) форма условно трехчастная, но функциональная роль финала близка постлюдии. Концепционной идеей сочинения является обращение к Богу, восхождение от греховности к святости. В соответствии с авторским замыслом, традиционные пропорции между частями цикла нарушены, здесь главенствует принцип «регрессии». При этом сочинение в целом пронизано сквозными интонационными связями. В «Композиции № 3» (1975) форма характеризуется преобладанием статики, медитативностью. Скрытая программа данной Композиции связана с молитвой, чем обуславливается преобладание вариантно-остинатного развития, «движения по кругу». В заключительном разделе звучность «истаивает», порождая ассоциации с «выходом в другие миры».

Многие произведения Н. Корндорфа основываются на математических закономерностях. Характерный пример – «Движения» («В движении танца», 1981) для ансамбля ударных. Ком-

позиция сонористической II части данного произведения вырастает из пятитактового паттерна, множественные повторения которого образуют индивидуальную форму. Логика развития обусловлена арифметической прогрессией – от 2 до 42 нот, что представляет собой интересный пример синтеза минимализма, к которому тяготеет Корндорф, и сонористики.

Сонорные сочинения Р. Щедрина, как правило, не выходят за рамки классико-романтических форм. Щедрин, как и С. Слонимский, стремится к обогащению и органичному развитию традиций мировой классики. Ярким примером сонорного сочинения подобного рода является Концерт № 2 для оркестра «Звоны» (1968). Само название отсылает к колокольности: в партитуре представлены 5 русских колоколов, 18 трубчатых колоколов и 3 колокольца. Кроме основной сонорной техники, композитор применяет алеаторику, сериализм

и пуантилизм, гибко сочетая указанные техники друг с другом. В названном Концерте традиционная трехчастность сочетается с подразумеваемой программностью – постепенным нагнетанием драматизма вплоть до катастрофического финала (имитация выстрела как «убийства» звонов).

Представленные аналитические наблюдения относительно взаимосвязей формы и сонористики позволяют сделать вывод о том, что форма, как правило, «выстраивается» в каждом сочинении заново исходя из авторского замысла, образного развития, индивидуально трактуемой программности, математических принципов, а также выбранной композиционной техники, в данном случае сонористической. Следует подчеркнуть, что логика формообразования в произведениях каждого из вышеназванных российских композиторов последней трети XX века представляется уникальной и неповторимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьердь Лигети: Личность и творчество: сб. ст. М.: РИИ, 1993. С. 190–207.
2. Булез П. Главное – это личность (беседа с Н. М. Зейфас) // Советская музыка. 1990. № 8. С. 32–39.
3. Кюрегян Т. С. Музыкальная форма // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 266–312.
4. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.
5. Холопов Ю. Н. К истории современной отечественной музыки: «денисовская волна» // Свет. Добро. Вечность: Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 19–21.
6. Холопов Ю. Н. Новые формы Новейшей музыки // Теоретическое музыкознание на рубеже веков: сб. ст. Минск: БГАМ, 2002. С. 250–264.
7. Маклыгин А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1985. 170 с.
8. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 368 с.
9. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков: исслед. Изд. 2-е, испр. М.: Композитор, 2003. 312 с.
10. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. М.: Музыка, 1971. С. 95–133.
11. Новичкова И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (на примере оркестровых произведений композитора): дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2005. 180 с.
12. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исслед. М.: Музыка, 1992. 231 с.
13. Холопова В. Н. София Губайдулина: моногр. Изд. 2-е, доп. М.: Композитор, 2008. 400 с.

REFERENCES

1. Ligeti D. Forma v novoy muzyke [Form in the New Music]. In: D'yord' Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo [György Ligeti: The Personality and Creative work]: collected articles. Moscow: Russian Institute of Art Studies, 1993. Pp. 190–207.
2. Bulez P. Glavnoe – eto lichnost' (beseda s N. Zeyfas) [The main thing is personality (a conversation with N. Zeifas)]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1990. No. 8. Pp. 32–39.
3. Kyuregyan T. Muzykal'naya forma [Musical form]. In: Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of modern composition]: textbook. Ed.-in-chief V. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005. Pp. 266–312.
4. Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Modern music and the problems of composer's technique evolution]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 208 p.

5. *Kholopov Yu.* K istorii sovremennoy otechestvennoy muzyki: «Denisovskaya volna» [On the History of Contemporary Russian music: “Denisov’s wave”]. In: Svet. Dobro. Vechnost’: Pamyati Edisona Denisova: Stat’i. Vospominaniya. Materialy [Light. Good. Eternity: In memory of Edison Denisov: Articles. Recollections. Materials]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1999. Pp. 19–21.
6. *Kholopov Yu.* Novye formy Noveyshey muzyki [New forms of the Newest music]. In: Teoreticheskoe muzykoznanie na rubezhe vekov [Theoretical musicology at the boundary of centuries]: collected articles. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2002. Pp. 250–264.
7. *Maklygin A.* Sonorika v muzyke sovetskikh kompozitorov [Sonorics in the music of Soviet composers]: Ph. D. Thesis. Moscow, 1985. 170 p.
8. *Kogoutek Ts.* Tekhnika kompozitsii v muzyke 20 veka [Techniques of composition in the 20th century music]. Moscow: Muzyka, 1976. 368 p.
9. *Kyuregyan Ts.* Forma v muzyke 17–20 vekov [Form in music of the 17th–20th centuries]: research work. The 2nd corrected ed. Moscow: Kompozitor, 2003. 312 p.
10. *Denisov E.* Stabil’nye i mobil’nye elementy muzykal’noy formy i ikh vzaimodeystvie [Stable and mobile elements of musical form and their interaction]: collected articles. In: Teoreticheskie problemy muzykal’nykh form i zhanrov [Theoretical problems of musical forms and genres]. Moscow: Muzyka, 1971. Pp. 95–133.
11. *Novichkova I.* Tembrosonornyy parametr v muzyke E. Denisova (na primere orkestrykh proizvedeniy kompozitora) [Timbre-sonorous parameter in the music by E. Denisov (on the example of composer’s orchestral works)]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2005. 180 p.
12. *Sokolov A.* Muzykal’naya kompozitsiya 20 veka: dialektika tvorchestva [Musical composition of the 20th century: the dialectic of creative works]: study work. Moscow: Muzyka, 1992. 231 p.
13. *Kholopova V.* Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina]: monograph. Moscow: Kompozitor, 2008. 400 p.

Аникеева Мария Дмитриевна

аспирант кафедры музыкального искусства
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125993, Москва
1462803@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8108-4194

Maria D. Anikeeva

Postgraduate student at the Department of Musical Art
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 125993, Moscow
1462803@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8108-4194