

Маршанский Станислав Анатольевич

ТЕМБР АЛЬТА В МУЗЫКЕ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

Статья посвящена актуальным вопросам формирования специфики тембра в музыке для альты С. Губайдулиной. Раскрывается творческий вклад С. Губайдулиной в создание новых тембр-образов альтового звучания. В камерно-ансамблевых сочинениях и альтовых концертах выявляется широкий диапазон в трактовке тембра от звукового импрессионизма до звукосимволизма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/3-2/32.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 3 (17): в 2-х ч. Ч. II. С. 117-120. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. Баранков Н. В. Посредственное исполнение преступления: автореф. дисс. ... канд. юр. наук. СПб., 2001.
2. Владимиров В. А. Преступление совершено соучастниками. М., 1961.
3. Гришаев П. И., Кригер Г. А. Соучастие по советскому уголовному праву. М.: Юридическая литература, 1959.
4. Иванов Н. Г. Понятие и формы соучастия в советском уголовном праве. Саратов, 1991.
5. Козлов А. П. Соучастие - традиции и реальность. СПб.: Юридический центр «Пресс», 2001.
6. Кудрявцев В. Н. Причинность в криминологии. М., 1968.
7. Кудрявцев В. Н. Причины правонарушений. М., 1976.
8. Малинин В. А. Теории причинной связи в теории В. Н. Кудрявцева // Уголовное право. 2008. № 2.
9. Марков М. Г. Причина и проблемы теологии. М., 1973.
10. Мондохонов А. Н. Соучастие в преступной деятельности: монография. М., 2006.
11. Нарский И. С. Неопозитивистские концепции причинности и наука // Современный детерминизм и наука. Новосибирск, 1995. Т. 1.
12. Пионтковский А. А. Курс советского уголовного права: в 6-ти т. М.: Наука, 1970. Т. II. Преступление.
13. Савельев Д. С. Соучастие в преступлении, преступная группа. Екатеринбург: Изд-во УрГЮА, 2007.
14. Солнарж В. Соучастие по уголовному праву Чехословацкой социалистической республики. М., 1962.
15. Столяренко Л. Д. Основы психологии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001.
16. Тимейко Г. В. Причинная связь и проблема ответственности при бездействии // Вопросы уголовного права. М., 1966.
17. Уголовное право: общая часть: учебник для вузов / отв. ред. проф. И. Я. Козаченко. М.: Норма, 2009.
18. Уголовное право России: часть общая: учебник для вузов / под ред. Л. Л. Кругликова. М.: Волтер Клувер, 2005.
19. Шаргородский М. Д. Курс советского уголовного права: часть общая. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1968. Т. 1.

OBJECTIVE FEATURES OF INDIRECT COMMISSION OF CRIME**Dmitrii Aleksandrovich Lun'kov***Department of Criminal Law
Ural State Law Academy
Starsledelan@yandex.ru*

The author considers the objective features of indirect infliction of harm, emphasizes the criminal-legal features of its each element such as: act of commission, socially dangerous consequences, causal connection and the object of crime, pays special attention to the increased social danger of the crimes committed by other persons, and substantiates the necessity to reinforce the criminal liability for the crimes committed this way.

Key words and phrases: indirect infliction of harm; indirect criminal; objective side of crime; act of commission; socially dangerous consequences; causal connection; object of crime.

УДК 78.01

Статья посвящена актуальным вопросам формирования специфики тембра в музыке для альты С. Губайдулиной. Раскрывается творческий вклад С. Губайдулиной в создание новых тембр-образов альтового звучания. В камерно-ансамблевых сочинениях и альтовых концертах выявляется широкий диапазон в трактовке тембра от звукового импрессионизма до звукоимпрессионизма.

Ключевые слова и фразы: С. Губайдулина; музыка для альты; тембр; звук; виртуозность нового плана; исполнительское искусство.

Станислав Анатольевич Маршанский*Кафедра истории музыки**Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова**marh@list.ru***ТЕМБР АЛЬТА В МУЗЫКЕ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ[©]**

На протяжении исторического периода второй половины XX — начала XXI века со всей очевидностью прослеживается линия возрастания интереса отечественных композиторов к альту. Благодаря стремительному росту исполнительского мастерства и выдающимся личным заслугам российских альтистов, таких как С. Дружинин, М. Толпыго, А. Бобровский, Ю. Башмет, Ю. Тканов, С. Степченко, И. Гофман и других, альт уверенно завоевывает статус сольного концертного инструмента, демонстрируя процессы существенного видоизменения тембровых реалий звучания. Современные произведения для альты различных жанров (сонаты, поэмы, концерты, симфонии с альтовым *solo*, а также ансамблевые опусы) отражают, прежде всего, сложные индивидуально-стилистические поиски в области обновления средств и приемов тембровой выразительности, которые нуждаются в особом изучении.

М. Манафова верно отмечает: «Тембр — важнейшая категория в современной музыке. Он становится равноправным элементом музыкальной системы, способным стать стержневым элементом драматургии и даже концепции многих произведений второй половины XX века. Понятие “тембр” в литературе о музыке XX века часто становится ключевым. Однако работ, посвященных разработке непосредственно этой области, встречается немного» [2]. Это в полной мере можно отнести и к сфере альтового искусства, где со всей очевидностью заметны колоссальные преобразования в специфике тембр-образа инструмента, но совершенно отсутствуют работы, где освещаются данные вопросы.

Эволюция альтового тембра в 50—70-е годы XX века в целом была направлена от романтической, «гарольдовской» трактовки инструмента (сочинения для альты Б. Антюфеева, Р. Бунина, Е. Голубева, Б. Зейдмана и других) в сторону углубления психологической направленности художественных образов, лирико-философского размышления, драматической напряженности, активизации музыкально-ассоциативного ряда (Г. Фрид, М. Вайнбер, Д. Шостакович). Постепенно расширялась темброво-семантическая палитра звуковых возможностей альты, появлялись оригинальные приемы музыкальной выразительности, возникали новые виртуозно-технические требования к исполнителю мастерству.

Музыка для альты 80-х годов XX — начала XXI столетия отличается *не только возросшим количеством, но и принципиально иным качеством*. Именно в эти годы российскими композиторами создаются многие сочинения, которые входят сегодня в золотой фонд мирового музыкального наследия. Это альтовые произведения А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Эшпая, Р. Щедрина и других авторов. Они знаменуют переход к более сложной тематике музыкального языка, базирующейся на звукописи, звуко-символизме, тембровой многоликости инструмента.

Значительные достижения в плане развития семантики альтового тембра связаны с именем *Софии Губайдулиной*. Актуальность рассмотрения творчества этого композитора не вызывает сомнения, так как С. Губайдулиной были созданы произведения, которые во многом разрушают *стереотипы восприятия альтовой звучности*. Причем, это относится как к ансамблевым, так и к сольным сочинениям. Яркий новатор в области изобретения новых исполнительских приемов игры на различных музыкальных инструментах (виолончели, скрипке, фаготе, баяне, ударных и других), она внесла большой вклад и в расширение современного альтового репертуара. Концептуальный склад художественного мышления С. Губайдулиной позволил предельно продуманно применять особые технические способы звукоизвлечения и внедрять в исполнительский «лексикон» альтистов совершенно необычные инструментальные краски.

С процессами *усиления роли тембрового начала* напрямую соотносится обращение С. Губайдулиной к жанру камерно-ансамблевой музыки (трио, квартету), где экспериментально апробируются варианты альтовой звучности как имманентной, внутренне присущей, так и включенной в систему сложных тембровых комплексов. Здесь моменты чистого эксперимента, слома традиций, постоянного поиска необычных технических средств и приемов, отрицание привычного и устоявшегося порождают принципиально новые звуковые миры альты, которые значительно обогащают и расширяют его инструментальные возможности.

Одним из интересных сочинений с участием альты является одночастное инструментальное *трио «Сад радости и печали» (1980) для флейты, альты, арфы и чтеца (ad libitum), посвященное поэту Франциско Танцери*. Для него характерна символическая трактовка музыкальных образов на основе сопоставления образов «печали» и «радости». Образ «радости» ассоциируется с трезвучием флажолетов *D-dur* у альты, возникающих неожиданной, просветленной вспышкой на пути развертывания образа «боли». Интересно решение реприза-кода, наполненная бликами флажолетного трезвучия, словно «белый сад снова зазвенел алмазными гранями» [3, с. 229]. Здесь колористически применяются самые утонченные тембровые средства. Например, «приготовленная арфа» (струны приглушены особым демпфером) на фоне тремолирующих флажолетов у альты. В целом все сочинение пронизано вниманием композитора к звуковым тонкостям и предполагает заранее подготовленного «созерцательного» настроя слушателей.

Трио «Quasi hocketus» для альты, фагота и фортепиано (1984) представляет собой одночастную пьесу. Это произведение С. Губайдулиной посвятила его первым исполнителям: Михаилу Толпыго (альт), Валерию Попову (фагот) и Александру Бахчиеву (фортепиано). Необходимо отметить, что выдающийся московский альтист М. Толпыго впервые оказался включенным в круг первых исполнителей музыки С. Губайдулиной. Название «*Quasi hocketus*» апеллирует к средневековому жанру гокета, основанному на рассечении нескольких полифонических голосов на отдельные звуки или группы звуков посредством пауз. Особая аура тишины, которая образуется в «*Quasi hocketus*» С. Губайдулиной, заставляет звуки светиться и переливаться всеми оттенками тембральных красок, насыщает предельной информативностью и смыслом каждый момент композиционного времени и пространства. Тембр альты при этом выполняет необычную функцию. Предельно тихие призвуки альтовой звучности заполняют промежутки коротких фраз у фортепиано и фагота, создавая непрерывное стереофоническое поле. Постоянный альтовый фон и есть та самая тишина: в человеческом восприятии она состоит из едва уловимых слухом шорохов, шелестов и шумов окружающего мира. На протяжении развертывания рондообразной формы произведения, основанной на чередовании дискретных рефренов и континуальных эпизодов, обертоновые флажолетные созвучия альты постепенно перерастают в экспрессивные двойные ноты и аккорды. Образуется густое, сонорное многоголосие рефрена-коды с участием всех трех инструментов, где альт выступает как равноправный звуковой партнер общего драматургического сюжета.

Многие поиски С. Губайдулиной в сфере постижения сущности звука и разнообразных планов его организации сконцентрировались и в *Струнном трио (1988)*. Это трехчастное произведение написано по заказу

из Франции, где и было впервые исполнено замечательными российскими музыкантами из коллектива «Московский квартет» в следующем составе: Евгения Алиханова (скрипка), Татьяна Кохановская (альт) и Ольга Огранович (виолончель). Отличительной особенностью партии альты в данном сочинении является *звуковая сложность, тембровая многоликость, огромный регистровый диапазон, интенсивная внутренняя напряженность в сочетании со стихией танцевального ритма, постоянная смена музыкально-сюжетного «амплуа»*. Звучание альты то создает экспрессивное биение на одном тоне (*staccato ordinario, ricochet con legno, molto vibrato sul tasto glissando*), то становится многосоставным, «расщепляясь» на терпкие секунды, то замирает в непрерывном длении. Альтовый тембр подчас приобретает персонифицированность, высвечивая некий скрытый сюжет инструментальной драмы. Так, например, огромной выразительной силой наделяется нисходящее мелодическое движение из восьми нот в конце II части Трио, ассоциируясь с «сошествием Святого Духа». А начало III части рисует совершенно иной образ: главная тема, появившаяся вначале у альты, воспроизводит интонационную модель неустанной проповеди. Затем данная альтовая тема последовательно проводится в партии скрипки, виолончели и четвертый раз во всех трех голосах одновременно, словно принимается и осознана всеми участниками музыкального действия. Совершенно неожиданный драматургический ход исполняет С. Губайдулина для решения финала Струнного трио. Тема «сошествия святого Духа» проводится уже в партии виолончели, прирастая последним девятым звуком «С». На фоне этого звука резким диссонансом у альты звучит звук «des», динамически экспрессивно разрастаясь от *piano* до *fortissimo* и завершаясь жесткими ударами струны о гриф инструмента. Такое конфликтное завершение произведения порождает неоднозначность драматургии, вскрывает сложность и противоречивость современного мироощущения.

Творческие эксперименты со звучанием струнных инструментов, в том числе и альты, открываются во многих сочинениях С. Губайдулиной. Широкий диапазон выразительных возможностей альтового тембра представлен в *квартетах*. В каждом из струнных квартетов присутствует определенная художественная идея, как правило, основанная на противопоставлении заданных способов звукоизвлечения. Избираемая композитором красочная палитра никогда не бывает случайной, она всегда оказывается наделенной глубоким смыслом. Как, например, контраст вибрато и флажолетов во *Втором квартете (1987)*, символизирующий дольний и горный миры, или контраст игры *pizzicato* и смычком в *Третьем квартете (1987)* в виде антиномии диссонанса и консонанса. Отсюда любые оттенки и даже детали звукоизвлечения становятся очень важны. В. Холопова отмечает: «По мнению Губайдулиной, все внимание должно быть направлено на переживание взаимоотношений между исполнителем и отдельными частями инструмента — струной, грифом, смычком, древком смычка» [Там же, с. 247].

Можно говорить о том, что в камерно-ансамблевой музыке С. Губайдулиной нашли отражение многочисленные трактовки альтового тембра: от звукового «импрессионизма» до персонифицированного голоса участника «инструментального театра». Яркие и оригинальные подходы композитора к раскрытию внутренних резервов инструмента и выявление его новых ансамблевых качеств стали подлинным художественным достоянием отечественного исполнительского искусства.

На рубеже XX—XXI веков С. Губайдулина обращается к жанру *Концерта для альты с оркестром*. Необходимо отметить, что к этому времени в репертуаре современных альтистов уже существуют замечательные образцы Альтовых концертов, в том числе А. Чайковского (1979), М. Ермолаева (1979-1980), А. Шнитке (1986), Э. Денисова (1986), А. Эшпая (1987), М. Таривердиева (1994) и других. В них отечественные композиторы словно компенсируют тот недостаток внимания к инструменту, который был присущ длительному периоду восприятия тембра альты как исключительно ансамблевого или оркестрового. Идея концертности становится неотделимой от идеи виртуозности («доблестности», «мужества») солиста, способного создать принципиально новый артистический образ альтиста на сцене. Этот образ чаще всего ассоциируется с гипнотической фигурой Ю. Башмета (неслучайно многие концерты российских авторов были сочинены с расчетом на его исполнение).

Эффектность, блеск, театральность, импровизационность, господство игрового начала и доминирование принципа состязательности в системе «солист — оркестр» приводят к принципиальному обновлению жанра изнутри при сохранении ведущих свойств концерта. Вместе с тем, прослеживается явная тенденция к предельной концентрации формы концерта, *преобладанию одночастных композиций* (например, концерты А. Шнитке, А. Эшпая), связанная с центрированными тенденциями и усилением камерности жанра. Именно это привлекает С. Губайдулину и отнюдь не является случайным. Глубокое проникновение в запредельные и «трансцендентные» звукообразы, в таинство альтового «тембра-хамелеона», установка на раскрытие ранее немислимой богатейшей красочной палитры инструмента влекут за собой создание *виртуозности нового плана*. Она ориентирована не на внешний блеск технического мастерства, а направлена внутрь процессов становления музыкальной ткани. В результате каждый звук воспринимается как самостоятельная информационно-смысловая единица, а драматургическое развитие оказывается полностью сосредоточенным в области «звукового поля» инструмента.

Принципиально новые звуковые открытия были сделаны С. Губайдулиной в *Концерте для альты с оркестром «Ночная песнь рыбы» (1996)*, посвященном Юрию Башмету. Этот концерт впервые был исполнен Ю. Башметом с симфоническим оркестром Кельнского радио под управлением С. Бычкова и в настоящее время с невероятным успехом исполняется многими альтистами во всем мире. На общем «депрессивном фоне» Альтового концерта особенно рельефно прорисовываются устремленные ввысь, но никнувшие в безнадежном изнеможении порывы солирующего инструмента, его мрачные трели и трагические речитативы. Музыкальный язык концерта достаточно сложен. Открывается концерт сольным монологом альты. Взлетающие

скачки по четырем октавам, трелеобразные, секундовые мотивы, глissандирование, пиццикато и мотив «креста» образуют единый макротематический комплекс. Функция оркестра в экспозиции минимальна: отдельные «реплики» у колокольчиков, струнных, ударных. Далее происходит огромный охват регистров солирующего инструмента на фоне аккордовых блоков у фортепиано и звуков низких медных духовых с постепенным подключением звучания всего оркестра. Усиливается роль ударных инструментов, контрабасов, создающих постепенное нагнетание напряженности, появляются скорбные стоны у валторн в объеме уменьшенной кварты. Жанр музыки перерастает в жесткий военный марш, батальное сражение, крушение. В репризе происходит чередование четырех и пяти восходящих октав, звучит скорбный хорал медных духовых. Драматургическое действие завершается экспрессивной концертной каденцией с постепенным иставиванием альтовых интонаций и замиранием смычка над струнами. Как великолепно исполнителю, Ю. Башмету в данном концерте удалось найти темную, матовую, как «старинное потемневшее дерево», окраску тембра, благородную пластичность музыкальных интонаций. Его неподражаемое звуковое мастерство во многом способствовало популяризации данного сочинения С. Губайдулиной во всем мире.

Жанровый облик альтового концерта в конце XX века значительно меняется. Виртуозность как имманентно концертное качество существенно переосмысливается. Более того, у современных авторов рождается идея создания двойных альтовых концертов, позволяющих сопоставить на одной сцене различные тембровые образы альты. Так, в 1884 году был написан «Концерт для двух альтов, клавиесина и струнных» Э. Денисова, а в 1998 году — «Концерт для двух альтов с оркестром “Две тропы”» (посвящение Марии и Марфе) С. Губайдулиной.

Двойной альтовый концерт С. Губайдулиной обращен к религиозной тематике. Это произведение глубоко символично, наполнено сотериологическим смыслом (от греч. *soterio* — спасение) и связано с воплощением идеи жертвенной любви. Огромный интерес представляет пояснение самого автора музыки: «В этой ситуации было очень естественно выбрать тему, которую знает многовековая художественная практика: тему двух типов любви — Марии и Марфы, два способа любить: 1) любить, взяв на себя все житейские попечения и обеспечить тем самым основу жизни; и 2) любить, посвятив себя главному и наивысшему — пройти вместе с Возлюбленным крестный путь ужасающей боли, чтобы в результате добыть для жизни свет и благо» [1, с. 425]. Композиция данного сочинения представляет собой семь вариаций (сакральное число). Элементы музыкальной ткани оказываются насыщенными христианской символикой. Так, например, с явно выраженной символикой связано восходящее или нисходящее движение звуков в партиях солирующих альтов в качестве «метафоры двух различных психологических установок, двух троп в неведомом лесу бесконечного многообразия жизни» [Там же]. В этом произведении исполнителям-солистам, прежде всего, предстоит проделать не столько техническую, сколько огромную духовную работу, которая должна привести к отысканию наиболее созвучного внутреннему строю художественных образов оригинального и неповторимого «голоса альты», способного донести всю глубину замысла музыки.

Таким образом, в жанре альтового концерта С. Губайдулина опирается, прежде всего, на *тембровый звуко-символизм* как источник управления механизмом образования окраски музыкальных звуков. Справедливы слова Ульриха Экхардта: «Губайдулина не следует никаким тенденциям, но творит из глубокой, оригинальной силы, которая имеет нечто метафизическое. Ее фундамент шире, глубже и также темнее, чем у других больших имен. В ее произведении эмоция, звук, также как мастерство и конструкция — в единстве» [4, S. 296].

Анализ семантики тембра альты в сочинениях С. Губайдулиной позволяет существенно углубить наше представление о тенденциях развития отечественного альтового искусства второй половины XX — начала XXI века. Художественные достоинства музыкальных опусов для альты С. Губайдулиной отражают сложные процессы формирования новых звуковых приоритетов в исполнительском мастерстве нашей эпохи. Настоящая статья призвана расширить диапазон научного подхода к изучению современных явлений в области тембра, раскрыть новые тембровые реалии звучания альты в контексте музыкальной интерпретации.

Список литературы

1. **История отечественной музыки второй половины XX века** / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
2. **Манафова М. М.** Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе [Электронный ресурс] // *Relga*: научно-культурологический журнал. 2010. № 14 (212). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 15.09.2010).
3. **Холопова В.** София Губайдулина. М.: Композитор, 2008. 399 с.
4. **Kurtz M.** Sofia Gubaidulina: eine Biografie. Stuttgart: Urachhaus, 2001. 416 S.

VIOLA TIMBRE IN S. GUBAIDULINA'S MUSIC

Stanislav Anatol'evich Marshanskii

Department of Music History

Rostov State Conservatoire (Academy) named after S. V. Rakhmaninov
marh@list.ru

The author discusses the topical questions of specific timbre formation in S. Gubaidulina's viola music, reveals S. Gubaidulina's creative contribution to the formation of the new timbre-images of viola sounding, and describes the wide range of timbre interpretation from sound impressionism to sound symbolism in chamber ensemble works and viola concerts.

Key words and phrases: S. Gubaidulina; music for viola; timbre; sound; new plan virtuosity; performing arts.