

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.51>

Кудашова Валентина Анатольевна

СОНОРИКА В СОВРЕМЕННЫХ СКРИПИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ

В статье освещаются различные аспекты сонорной композиционной техники в скрипичных произведениях второй половины XX - начала XXI столетия. Впервые анализируется тембро-сонорная специфика современных скрипичных сочинений. Анализируются новые подходы композиторов к компонентам музыкальной ткани. Рассматривается роль сонорной техники в поисках акустических выразительных возможностей инструмента. В нотном, музыкальном и исполнительском текстах исследуются специфические и неспецифические приёмы игры, способы звукоизвлечения и звуковедения, которые создают яркие сонорные эффекты и расширяют колористические границы звукообраза скрипки.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/12/51.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 12. С. 257-261. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/12/

© 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: hist@gramota.net

Вместе с тем немзыкальные компоненты участвуют и в формировании музыкального содержания сочинения. В контексте анализа данного произведения – это музыкально-риторические фигуры, сочетающие в себе музыкальное, пластическое и изобразительное начало; музыкально-живописные темы, направляющие слушательское восприятие в область линейно-двигательных, визуальных ассоциаций. Все это подтверждает мысль о зримости барочной музыки (А. Кудряшов) и о синтетичности художественного мирозерцания барокко (М. Лобанова) [9].

В заключение отметим, что использование комплексной методологии (привлечение некоторых аспектов семантического и синестетического анализа) позволило автору глубже понять закономерности музыкального языка произведения и раскрыть образ данного сочинения более объемно и целостно.

Список источников

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
2. Друскин М. С. Пассионы И. С. Баха. М.: Музыка, 1972. 87 с.
3. Зейфас Н. М. Музыкаведческое приношение // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 175-196.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. Эстетические учения XVII-XVIII веков. 835 с.
5. Камышников С. В. Невербально-синестетический аспект музыкального восприятия (на материале инструментальной музыки барокко): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2007. 22 с.
6. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
7. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. СПб.: Лань, 2006. 432 с.
8. Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4-х т. / пер. с франц.; ред. Б. Э. Быховский, Г. Г. Майоров, И. С. Нарский. М.: Мысль, 1989. Т. 4 / ред. тома, авт. вступ. ст. и примеч. В. В. Соколова. 556 с.
9. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина; под ред. и с послесл. М. Друскина. М.: Музыка, 1965. 723 с.

**J. S. BACH'S "ST JOHN PASSION":
ANALYSIS OF MUSICAL COMPOSITION IN THE CONTEXT OF SYNTHESIS OF ARTS**

Kirienko Irina Vyacheslavovna
Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok
irius888@mail.ru

The article is devoted to the problem of interaction of music and other forms of art in the epoch of baroque. J. S. Bach's musical composition is analysed comprehensively: the semantic analysis aims to identify universal techniques of artistic expressiveness and the synesthetic analysis helps to reveal the deeper, non-verbalizable meaning of the musical text. The author concludes that using the comprehensive analysis methods while studying baroque music allows achieving deeper understanding of musical language and revealing the image of a musical composition of the remote epoch.

Key words and phrases: synthesis of arts; semantic analysis; synesthetic analysis; non-musical components; baroque.

УДК 7; 787.1

Дата поступления рукописи: 04.11.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.51>

В статье освещаются различные аспекты сонорной композиционной техники в скрипичных произведениях второй половины XX – начала XXI столетия. Впервые анализируется тембро-сонорная специфика современных скрипичных сочинений. Анализируются новые подходы композиторов к компонентам музыкальной ткани. Рассматривается роль сонорной техники в поисках акустических выразительных возможностей инструмента. В нотном, музыкальном и исполнительском текстах исследуются специфические и неспецифические приёмы игры, способы звукоизвлечения и звуковедения, которые создают яркие сонорные эффекты и расширяют колористические границы звукообраза скрипки.

Ключевые слова и фразы: сонорика; скрипка; сонористические эффекты; тембр; музыкальный язык.

Кудашова Валентина Анатольевна

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
vakckrip@mail.ru

СОНОРИКА В СОВРЕМЕННЫХ СКРИПИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ

В сонорной музыке тембр является носителем главной художественной информации.

А. Р. Кузьмин [3, с. 5]

Вторая половина XX столетия становится поворотным моментом в истории развития скрипичного искусства. Смена художественной парадигмы, появление новых эстетических концепций и композиционных техник,

которые потребовали обновления нотации, повлияли на разнообразие звуковой палитры инструмента. Для этого периода характерны освоение пространственного компонента звука, постепенное усложнение музыкального языка в сторону доминирования темброкрасочности, а также осознание более сложных звукоотношений, или «сонансов» (термин Ю. Н. Холопова [5, с. 30]). Обозначенные тенденции формируют особое отношение к звуку. Он становится главной персоной музыкального сочинения и трактуется как самодостаточный и животворящий феномен. Музыкальный язык, по словам В. Н. Холоповой, «приобрёл полипараметровость, а сами параметры вышли из своих прежних границ (например, звуковысотность из сферы полутоновой хроматики в микроинтервалику и глиссандирующую зонность)» [7, с. 446]. Названное в целом проявляется в современных инструментальных сочинениях, однако в большей степени типично для опусов с участием скрипки, априори настроенной на вариативность тембро-акустических возможностей. Обновление её звукового «словаря» требует от интерпретатора особого подхода как к прочтению нотного текста, так и к выбору и применению средств исполнительской выразительности.

К настоящему времени в работах отечественных и зарубежных исследователей недостаточно освещён вопрос о специфике применения и роли приёмов сонорной техники в создании особых колористических эффектов в скрипичных композициях второй половины XX столетия, что обуславливает **актуальность** исследования. В этой связи **целью** статьи является раскрытие влияния сонорной техники письма на расширение колористических возможностей скрипки, способствующих эволюции её звукообраза в сочинениях второй половины XX – начала XXI столетия.

Для достижения названной цели обозначим условия формирования и основные признаки сонорики, выявим и опишем скрипичные исполнительские приёмы для передачи сонорных звучностей в современных произведениях с участием скрипки. В связи с этим обратимся к произведениям отечественных композиторов для сольной и солирующей скрипки с оркестром, в которых наиболее ярко представлены новые приёмы и выразительные возможности инструмента. При этом впервые в исследовательское поле будут включены и исследованы новейшие образцы скрипичной музыки современных отечественных композиторов. Предложенный ракурс предполагает неизбежное обращение не только к музыкальному тексту, но и к его акустическому эквиваленту, в этой связи будет осуществляться опора на исполнительские версии ведущих отечественных скрипачей и оркестров. В результате устанавливается тесная взаимосвязь между нотным, музыкальным и «исполнительским» текстами, которые становятся полноправными участниками аналитических операций.

Особое внимание композиторов к тембровой стороне инструмента в музыке XX века связано с сонорикой. Этимология слова «сонорика» восходит к латинскому *sono* – звучать, звенеть. В 50-е годы столетия польский музыковед Юзеф Хоминьский вводит понятие сонористики (*sonorystyka*) как «определённой композиторской техники, в которой формообразующим фактором музыкального произведения являются чисто звуковые качества» [8, s. 965-966]. Для обозначения феномена тембро-акустической красочности в музыке XX столетия искусствоведы и композиторы применяют различные термины, близкие по значению. Наиболее распространёнными явились: «музыка звучностей» (*Klangmusik*) Р. Фиккера [11, p. 27]; «звуковые плоскости» (*Tonfläche*) Р. Траймера [13, S. 32]; «кластерная техника» (*Cluster technique*) Г. Кауэлла [10, p. 117]; «статическая композиция» (*Statik Komposition*) К. Штокхаузена [12, S. 75]; «техника звуковых масс» (*Sound-mass*) Э. Вареза [9, p. 22].

Сонорика занимает одно из ведущих мест в скрипичном искусстве XX-XXI столетий, поскольку отражает важнейшие эволюционные тенденции, связанные с поиском нового качества звука. Индивидуальная работа современных композиторов со звуком, тембром и фактурой разносторонне расширяет сферу сонорики. Яркие сонорные краски в скрипичные сочинения внесли ведущие зарубежные и отечественные композиторы второй половины XX – начала XXI столетия. Среди них – С. Губайдулина, Э. Денисов, Г. Дмитриев, М. Коллонтай, К. Пендерецкий, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке, Р. Щедрин и мн. др. При этом в скрипичных сочинениях с применением сонорной техники письма участвуют как отдельные элементы колористики с тоновой характеристикой, так и кластерные тембро-фактурные образования, звучание которых на слух воспринимается высотно недифференцированно.

Для достижения новых тембровых звучностей, красочных эффектов в сонорных композициях современные композиторы используют периферийные возможности традиционного инструмента или особые характеристики электронной скрипки. На акустическом (традиционном) инструменте тембро-сонорные эффекты достигаются за счёт специфических и неспецифических приёмов игры и способов звукоизвлечения. К ним относятся, к примеру, различные глиссандо (от одного до нескольких звуков, глиссандо к кластеру); тремоло (аккорды, которые образуют вибрирующую сонорную массу); игра на подставке и за подставкой; удары по деке; *pizzicato* по струне сильным щелчком о гриф и др. Такие исполнительские приёмы, позволяют получить различные новые обертоновые, шумовые призвуки, которые значительно обогащают тембровую палитру звучания скрипки.

Многообразие скрипичных исполнительских приёмов для передачи сонорных звучностей подтверждает анализ интерпретаций известными музыкантами произведений современной скрипичной музыки. В контексте концертного жанра сонорная красочность становится главным фактором выстраивания драматургии, что, вероятно, является одной из причин частого поручения этой функции оркестру. При этом наиболее яркое впечатление возникает тогда, когда звучание оркестра играет роль сонорного фона или, точнее, среды для солирующей скрипки, тем самым оттеняя её звучание. Например, в Концерте для скрипки с оркестром “*Offertorium*” («Жертвоприношение», 1980) С. Губайдулиной (ц. 23) вибрирующую сонорную массу формирует скользящее *glissando* в партиях струнных инструментов оркестра (Оркестр Министерства культуры

под управлением Г. Рождественского). В результате создаётся объёмный сонористический (шумовой) эффект, на фоне которого звучат экспрессивные реплики солиста О. Кагана.

Иную роль выполняет приём *glissando* в Концерте для скрипки с оркестром “*In tempus praesens*” («В настоящем времени», 2007) С. Губайдулиной (ц. 140). Особую сонорную краску в звучании оркестра (Лондонский симфонический оркестр под управлением В. Гергиева) создаёт *glissando*, исполняемое приёмом *sul ponticcelo* (игра у подставки), при этом в партии солиста (С. Муттер) звучит цепочка экспрессивных трелей.

Благодаря чередованию глissандирующих сонорных волн в партиях струнных инструментов оркестра и трелей у солиста возникает общее звуковое сплетение, которое на слух воспринимается как единая сонорная краска «шелеста» (см. Пример 1).

Пример 1. С. Губайдулина. Концерт “*In tempus praesens*” для скрипки с оркестром, I ч., ц. 140

The image shows a musical score for a violin solo and a violin division of five parts. The top staff is labeled 'V-no solo' and contains a melodic line with dynamic markings *ffp*, *ffp*, *ffp*, *ff*, and *p*. Above the solo line are trill markings (*tr*). The lower staves are labeled 'Vle div. a 5' and show five parts of the violin division. Each part is marked 'sul pont.' and 'gliss.', with dynamic markings *p*, *f*, and *p* indicating crescendos and decrescendos. The score is divided into measures with time signatures 3/4, 3/8, and 5/4.

Эмансипация тембрового и ритмического факторов инструментальной звуковой выразительности в XX столетии отразилась на тембровом мышлении композиторов, а также на трактовке способов звукоизвлечения и приёмах игры на скрипке. Всё чаще она используется как ударный инструмент со специфическим «стучащим» звуком неопределённой высоты благодаря особому приёму звукоизвлечения – *col legno* (игра древком смычка) посредством *pizzicato* (игра щипком). Как отмечает М. И. Катунян, «главное свойство звуков неопределённой высоты – тембровый колорит. В нём хранится их богатая семантика магических, характерных, звукоподражательных, звукоизобразительных, ритуальных значений» [2, с. 55].

Современные композиторы часто сочетают приём *col legno* с отскакивающими штрихами: *ricochet*, *saltare* и *tremolo* для достижения более резкого и экспрессивного звучания скрипки. Например, названные приёмы и технику звукоизвлечения применяет в Концерте для скрипки с оркестром “*In tempus praesens*” («В настоящем времени», 2007) С. Губайдулина, а также в Десятой части («Спаси нас») из «Партиты-завещания» для скрипки соло (1993) М. Коллонтай. Так, в последнем случае автор использует приём *col legno* в сочетании со штрихом *ricochet*. Тембрально «тёплое» насыщенное пение скрипки (в исполнении Е. Денисовой) сменяется «холодными» стучащими звуками ударов древком смычка, которые завершают часть. Такие приёмы и способы звукоизвлечения не только помогают реализовать сонорные эффекты, но и позволяют максимально ярко воплотить образный строй, решить особые художественные задачи сочинения.

В ряду широко используемых в скрипичной музыке для передачи сонорных эффектов стоит способ звукоизвлечения *pizzicato*. Он не является новым, однако в совокупности с особыми динамическими, агогическими приёмами он приводит к неповторимым по своей выразительной силе эффектам. Например, в кульминации Седьмой части («Час казни») уже упомянутого сочинения М. Коллонтай для скрипки соло применяется так называемое «бартоковское» *pizzicato*. Его специфика заключается в максимально громких, на пределе звучания, сильных ударах *pizzicato* о гриф, посредством которых исполнитель добивается особого по характеристикам сонорного звука (см. Пример 2).

Пример 2. М. Коллонтай. «Партита-завещание» для скрипки соло, «Час казни»

Example 2 shows a musical score for V-no solo. The score is in 4/4 time and features several dynamic markings: *ff*, *sf*, *ff*, *fff*, and *fff*. It includes articulation markings such as *Bartok-pizz.* and *arco*. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

В этой же части сочинения для создания сонорных эффектов автор применяет нетрадиционные приёмы игры по подставке и постукивание по нижней деке инструмента. Тем самым на первый план выдвигается ритмический компонент звучания, акцентирующий ударную функцию скрипки. «Холодный» тембровый эффект достигается постукиванием смычка по деке и костяшками пальцев по корпусу скрипки (см. Пример 3).

Пример 3. М. Коллонтай. «Партита-завещание» для скрипки соло, «Час казни»

Example 3 shows a musical score for V-no solo. The score is in 3/8 time and features several dynamic markings: *f*, *ff*, *f*, *pp*, *f sim.*, *fff*, *mf*, *fff*, and *p cresc.*. It includes articulation markings such as *f* *смычком по подставке by the bow upon the bridge* and *по нижней деке костяшками пальцев upon the back-table by the back-fingers*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and triplets.

«Звуковое поле» (термин Р. Траймера [13]) данного сочинения обогащается сонорными приёмами посредством нетрадиционных приёмов игры на инструменте. Как отмечает К. Штокхаузен, «любое мыслимое звучание становится музыкальным, если оно необходимо в композиционной структуре сочинения» [Цит. по: 7, с. 448]. Можно предположить, что, применяя такие средства выразительности, автор передаёт образную картину последних минут жизни человека, её неотвратимо ускользающие мгновения отсчитываются грохотом барабанной дроби.

В сонорных скрипичных произведениях XX-XXI столетий наблюдается расширение динамической шкалы. Во многом слияние сонорных звучностей зависит от громкостной динамики, усиление или ослабление которой отражается на тоновой слитности созвучий. При крайних уровнях громкости сонорность увеличивается и переходит в область недифференцируемого шума. В динамическом отношении сонорность достигается в контексте одноплановой громкости, при этом возникает больший эффект слитности слоёв музыкальной ткани. Так, например, в Концерте для скрипки с оркестром «*Agnus Dei*» («Агнец Божий», 2001) ор. 48а М. Коллонтай (ц. 25) сонористическое поле в партии оркестра возникает благодаря глассандирующим звучностям и одноплановой громкости *ppp* в партии контрабасов. Шумовые призывки и «густые» обертоны низких струнных инструментов создают сонорный фон, на котором звучат восходящие экспрессивные пассажи скрипки. Они постепенно достигают кульминации в момент предельно громкого звучания *fff*.

Так как скрипичный звук акустического (традиционного) инструмента априори не обладает большой громкостной шкалой, некоторые современные композиторы для усиления динамики используют микрофон или вводят электронную скрипку в свои сочинения. Применение электронной скрипки связано также с поиском авторами нового тембрового звучания. Звук электронной скрипки обладает большим набором специфических шумовых призывков, характерные особенности которых расширяют рамки сонорно-тембровых красок сочинений. Например, в Концерте для скрипки с оркестром «*Attalia princeps*» («Царица пальм», 2000) В. Екимовского в кульминации произведения для усиления громкости и объёмности звучания вводится электронная скрипка. Это связано с программой сочинения, которое было создано по одноименной сказке В. Гаршина. Сюжет сказки повествует о бразильской пальме, которая рвётся из оранжереи на свободу.

Однако в тот момент, когда она пробивает крышу, её срубают. Как отмечает В. Н. Холопова, «в тексте прослеживается явная аллегория на социальную ситуацию, и композитор создаёт в своём произведении определенную философскую концепцию» [6, с. 175]. Музыка Концерта полностью передаёт ход событий, по словам автора, «это антибетховенская концепция (если брать за собирательный образ Пятую симфонию). Движение, стремление, борьба и преодоление чего-то оказываются бессмысленными и приводят отнюдь не к победе, а к некоей душевной прострации» [Цит. по: Там же]. Для реализации художественной идеи произведения и передачи разнообразных психологических состояний потребовалось расширение тембровой шкалы звучания скрипки. В связи с этим автор ввёл в партитуру электронный инструмент, пространственный объёмный звук которого с обилием шипящих и свистящих призвуков увеличил общую сонорность звучания и как нельзя лучше его динамически усилил в кульминационный момент всего сочинения.

В заключение отметим, что в скрипичном искусстве второй половины XX – начала XXI столетия сонорика отражает важнейшие эволюционные тенденции, связанные с новым качеством звука, отношением к нему как главному феномену или персоне, его пониманием и восприятием. По словам К. Штокхаузена, «мы научились буквально слушать по-новому. По сравнению с прошлым нам определённо нужен звуковой микроскоп» [Цит. по: 4, с. 58]. Новации в области музыкального языка направлены на выявление ярких тембровых и сонорных красок в скрипичных композициях.

Анализ сонорных приёмов обозначил ряд закономерностей в обращении со звуком мелодического по природе и не имеющего точной звуковой фиксации инструмента. Ярко проявились два направления в расширении сонорных возможностей скрипки в сочинениях второй половины XX – начала XXI столетия. С одной стороны, многообразие сонорных эффектов и звучностей достигается современными композиторами за счёт ставших уже традиционными способов звукоизвлечения и звуковедения, но перенесённых в иные контекстные условия интонационной, ритмической и динамической, артикуляционной организации музыкальной материи. С другой – скрипичный звук становится областью экспериментов, разрушающих привычные стереотипы обращения с акустическими и техническими характеристиками инструмента. При этом новые обертоновые и шумовые призвуки, «размывание» границ звука, ударно-динамические и многие другие эффекты раздвигают выразительные возможности не только инструмента, но и обуславливают эволюцию слухового восприятия. В связи с этим меняется и отношение современных композиторов к интонационной ткани сочинений как, по словам Э. В. Денисова, к «сумме звуковых пятен различной окрашенности и интенсивности» [1, с. 158], в которой широко задействованы как тембровые, колористические краски акустической (традиционной) скрипки, так и характерные сонорные возможности электронной. Такие новации в сонорных скрипичных сочинениях представляют для исполнителя значительную сложность, это связано, прежде всего, с трудностями осмысления и воспроизведения средств выразительности сочинения, которыми оперирует сонорная фактура. Сонорная композиционная техника письма приводит к новой трактовке выразительных возможностей инструмента, открывая новые грани звукового образа скрипки XXI столетия. Их осмысление ставит перед исследователем ряд новых вопросов.

Список источников

1. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы композиторской техники. М.: Музыка, 1986. 207 с.
2. Катунян М. И. Новый звук и нотация // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. С. 50-70.
3. Кузьмин А. Р. Нотация в музыке XX века. Изд-е 2-е. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2010. 100 с.
4. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
5. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
6. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI века. М.: Московская консерватория, 2015. 227 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
8. Chomiński J. Z. Sonorystyka // Mala encyclopedia muzyki / red. J. Chomiński. Warszawa: Muzyka, 1981. S. 965-966.
9. Cope D. New musical composition. N. Y. – L.: Collier Macmillan, 1977. 192 p.
10. Cowell H. New musical resources. N. Y.: Cambridge University Press, 1930. 319 p.
11. Ficker R. Primare Klangformen // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929. Leipzig: C. F. Peters, 1930. P. 25-28.
12. Stockhausen K. Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form // Texte zur Musik: in 10 Bänden / hrsg. von D. Schnebel. Köln: Schauberg, 1963. Bd. 1. S. 75-85.
13. Traimer R. Béla Bartòks Kompositionstechnik. Regensburg: Bosse, 1967. 91 S.

SONORISM IN MODERN VIOLIN COMPOSITIONS

Kudashova Valentina Anatol'evna

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
vakckrip@mail.ru

The article covers various aspects of sonorous compositional technique in violin compositions of the second half of the XX – the beginning of the XXI century. For the first time, the paper considers timbre-sonorous specificity of modern violin compositions. Composers' innovative approaches to components of musical texture are analysed. The role of sonorous technique to reveal an acoustic expressive potential of the violin is examined. Analysing scores, musical and performer's texts, the researcher focuses her attention on specific and non-specific performance techniques, sound extraction and sound articulation techniques creating vivid sonorous effects and broadening coloristic framework of the violin's acoustic image.

Key words and phrases: sonorism; violin; sonorous effects; timbre; musical language.