

двух или трех; алеаторика – дала временную свободу и использование свободных форм композиции; пуантилизм – характеризуется более короткими формами, которые ощущаются как вкрапления в масштабных разделах). В камерно-инструментальных произведениях раннего периода композитора понимание формы является «классическим». В зрелый период – сонорный, композитор мастерски работает, прежде всего, с сонорной техникой композиции. На процесс формообразования в поздних произведениях Д. Лигети влияют выбранные композитором техники композиции (пуантилизм, признаки сонорной и традиционной хроматики, микрополифония), средства музыкальной выразительности, особенно его работа с ритмическими и динамическими качествами.

Ключевые слова: техника композиции, формообразование, сонорность, пуантилизм, Д. Лигети.

Shurdak Mariya. The evolution of cooperation forming composition and technology (for example, chamber-instrumental music of Gyorgy Ligeti). The article attempts to identify how technology composition influence the shaping is an example of the evolution of chamber and instrumental works D. Ligeti. Depending on the choice of technology changing the scale of forms (for example, sonoryka characteristic is the shape miniatures are mostly those forms, which consist of several – two or three sections, aleatory – given the time freedom and the use of free forms of composition, pointillism – characterized by shorter forms who felt as inclusions in large-scale sections). In the chamber instrumental works of the early period of the composer's understanding of form is the «classic». In mature period – resonant, composer skillfully works primarily with the resonant technique of composition. The process of shaping in later works D. Ligeti affect the selected composer composition technique (pointillism, features resonant and traditional hromatyka, mikropolifoniya), means of musical expression, especially his work with rhythmic and dynamic aspects.

Key words: composition technique, forming, resonant, pointillism, G. Ligeti.

Анна Манокіна

О РОЛИ ТЕМБРА В КАМЕРНОЙ КАНТАТЕ Е. ФИРСОВОЙ «ЗЕМНАЯ ЖИЗНЬ» НА СЛОВА О. МАНДЕЛЬШТАМА

Во второй половине XX века *тембр* становится одним из главных компонентов музыкальной ткани. Наряду с гармонией, фактурой, ритмикой и прочими элементами он нередко выполняет структурно-композиционную и драматургическую функции, участвует в

формообранованні, а також може выступать в качестве выразителя идей и концепций высшего порядка. Среди исследователей, обращавшихся к вопросу тембра в современной музыке, – В. И. Цытович, Ю. Я. Ищенко, И. М. Шабунова, С. В. Пономарев, М. М. Манафова, А. Н. Жарков и многие другие. Поскольку тембровый аспект композиции всегда обусловлен индивидуальным стилевым фактором, эта проблема не теряет своей *актуальности* сегодня.

В данной работе рассматривается камерная кантата Елены Фирсовой «Земная жизнь» на слова Осипа Мандельштама. *Цель* исследования – выявление основных тембровых закономерностей, установление степени их влияния на смысловое поле кантаты, а также определение роли тембра в общей драматургии цикла.

«*Земная жизнь*» (1984) для сопрано, флейты, арфы, струнных и ударных – это 5-частное сочинение, в котором объединены поэтические тексты, созданные Мандельштамом в 1908–1920 гг.: I ч. – «Звук осторожный и глухой», II ч. – «Здесь отвратительные жабы», III ч. – «Дано мне тело», IV ч. – «Из омута злого и вязкого», V ч. – «Я в хоровод теней». Осмысление категорий *жизни и смерти, бытия и небытия, вечного и преходящего*, философское размышление о природе Творчества и высоком назначении Художника в этом мире – таков идейный замысел кантаты¹. Тематизм цикла вырастает из 11-звучной серии, составляющей основу первой части. Ее интонационная, гармоническая и ладовая многовекторность предоставляет композитору неограниченную свободу в выборе техник: в произведении совмещены свободная серийность, додекафония (серийная и несерийная), модальность, тональность (в т. ч. расширенная) и сонорика.

Специфика функционирования тембров в кантате определяется не столько индивидуальными их колористическими свойствами, сколько контекстом, в который они вписаны. Иными словами, помещая один и тот же инструмент в разные фактурные, артикуляционные, темповые, динамические, регистровые и прочие условия, композитор достигает неожиданно контрастных акустических результатов. При анализе тембровой стороны камерной кантаты «Земная жизнь» целесообразнее говорить не о тембре как таковом (в чистом виде), а о *тембре как комплексном понятии* («иллюзорный тембр»² по В. И. Цытовичу), и воспринимать его следует исключительно *контекстуально*, в тесной взаимосвязи с остальными параметрами произведения. Исходя из этого, представляется уместным обращение к

¹ Подробнее об идее кантаты «Земная жизнь» см.: [2].

² См.: [4].

термину *«темброфактура»*, который, в отличие от понятия «тембр», в большей степени отражает комплексную природу описанного явления. Как отмечает В. И. Цытович, *«если разложить фактуру на составляющие ее элементы, то тембр пропадает, и ни один элемент не может воссоздать хотя бы частицу общей синтетической звучности»* [5, с. 3].

Конфликтное сопряжение двух образных сфер кантаты реализуется композитором именно с помощью различных типов темброфактуры: *«ударной»* и *«кантиленной»*. Это условные названия, использованные М. М. Манафовой [1] в связи с оркестровым творчеством Эдисона Денисова, которые не являются научными терминами, однако, с нашей точки зрения, довольно точны, емки и могут быть применены в отношении данного произведения. Рассмотрим подробнее каждый из них.

В **первом** типе нивелируется индивидуальная тембровая окраска, вместо чего ведущее значение приобретают целые темброкомплексы, обладающие *ударными* (либо *шумовыми*) качествами. При этом ударными становятся даже те инструменты ансамбля, которые по своей природе таковыми не являются. Главная особенность этой темброфактуры – отсутствие мелодической линии, тематическая «осколочность». Активное, действенное начало подчеркивается характерным комплексом выразительных средств: быстрый темп, резкая акцентуация, *staccato*, четкая *attacca*, скерцозность, преобладание созвучий с диссонантной интерваликой, иногда – использование специфических приемов звукоизвлечения (например, игра у подставки или древком смычка у струнных, игра слэпом у флейты). Плотность звуковой ткани зависит от конкретного фактурно-технического решения. Чаще всего композитор прибегает к пуантилистическому приему письма, специфика которого проявляется в *«непрестанном многообъемном «диагональном» скольжении от одних точек музыкального пространства к другим»* [3, с. 94]. Все это создает ощущение холодной отстраненности, некоторой обезличенности музыкального материала. К «ударной» темброфактуре Фирсова обращается во II (в первом разделе) и IV (в крайних разделах) частях кантаты, которые связаны с таинственной, чуждой и враждебной средой, находящейся за гранью человеческого понимания. Ключевые их образы – *отвратительные жабы, прыгающие в густую траву* (II ч.), атмосфера *злого и вязкого омута* (IV ч.) – олицетворяют собой сферу небытия. Примечательно, что обе части тяготеют к жанру скерцо (а именно – к агрессивно-инфернальной его разновидности, часто встречающейся в творчестве композиторов XX века).

Темброфактура **первого раздела второй части** (тт. 1–43) трехсоставна: 1). *трио: скрипка, флейта и вибрафон*, где

рассредоточены элементы серии; 2). партия *арфы*, состоящая из аккордов, в структуре которых преобладают кварты/тритоны, септимы и ноны; 3). линия *голоса*, задуманная композитором тоже как часть инструментальной партитуры, чему способствует инструментальная природа вокальной мелодики: значительный диапазон, широкие скачки (преимущественно на тритоны и септимы), штрих *staccato*.

Пример 1.

Allegro \downarrow ca 120

Fl. *mf*

Vib. *secco* *mf*

Hr. *mf* *lv. sempre*

S. *f*
Здесь от - вра - ти - тель - ны - е жа - бы
Zdes' at - vta - ti - tel' - ny - e zha - by

Vln. I *mf*

Особый интерес представляет метроритмическая сторона второй части. Стабильность размера (5/8) и тактовое деление являются, скорее, формальностью, к которой композитор прибегает из чисто практических соображений: для визуального удобства прочтения текста исполнителями. На деле же логика фразировки вступает в противоречие с заданным метром, тактирование игнорируется, акценты смещаются, а сплошной ритмический сбой становится главным принципом в движении фактурных голосов. Соотношение вербального и музыкального рядов дополняет эту картину: ритмический рисунок, долевая акцентуация, ударения в словах в вокальной партии принципиально не совпадают со словесным текстом, в результате чего возникает явление *встречного ритма*.

Идея «ударности», которой подчинена вся партитура первого раздела этой части, повлекла за собой полное переосмысление природы, как инструментов, так и голоса: скрипка и флейта теряют певучие выразительные свойства и благодаря отрывистой артикуляции темброво сближаются с вибратоном; в совершенно несвойственном для себя амплуа выступает арфа, играющая тяжелые, словно обрушивающиеся диссонантные аккорды; перевоплощается и сопрано, органично вплетаясь в общую инструментальную канву. Таким образом, можно наблюдать *доминирование тембровой идеи над собственно тембром и звукокомплексом – над самоценностью звука*.

Несколько иное воплощение темброфактура «ударного» типа получает **в четвертой части** кантаты: на первый план здесь выдвигается ее сонорно-шумовая сторона. Микрополифоническая ткань крайних разделов (тт. 1–29, 50–73) создает пейзажную атмосферу. Однако пейзаж этот неприветлив: таинственный, чуждый и странный, он окрашен в тусклые, сумрачные тона. Глухое, затаенное «шуршание» *col legno* струнных – основа инструментальной партии, на которую нанизываются переключки *pizzicato* скрипки (в репризе вместо нее будет звучать виолончель), ритмических фигур тэмпл-блоков и коротких попевок флейты, чередующей обычное звукоизвлечение с игрой слэпом.

Пример 2.

The musical score for Example 2 consists of six staves. From top to bottom: Flute (Fl.), 2 wood blocks (w.blocks), Soprano (S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violin III (Vln. III). The Flute part has a 'slap' marking and a dynamic of *mp*. The wood blocks part has a dynamic of *mp*. The Soprano part has lyrics in Ukrainian: 'Із о - му - та, Із о - му - та.' The Violin parts feature *col legno* markings and *pizz.* markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Точечность, «осколочность» возникновения разнообразных шорохов, шумов, «постукиваний» способствует более отчетливой дифференциации тембров, чем это было во второй части, хотя звуковая аура темброкомплекса по-прежнему господствует над окраской отдельных инструментов.

Образная сфера небытия, объединяющая вторую и четвертую части кантаты, предполагает нивелирование индивидуального, личностного, субъективного. Темброфактура «ударного» типа воплощает эту концепцию: сглаживание тембровой самобытности помогает достичь предельной объективизации музыкального материала, его обезличивания, деперсонификации, ощущения авторской дистанцированности от происходящего.

Если первый тип темброфактуры характеризуется стремлением к тембровой обобщенности, акцентированием ударно-шумовых свойств инструментов ансамбля, то во **ВТОРОМ**, «кантиленном», наблюдается противоположная тенденция – тембровая индивидуализация и доминирование *мелодического* качества тематизма. Этой темброфактуре свойственен медленный темп, плавность, певучесть, гибкость голосоведения, выразительность и (относительная)

самостоятельность каждой из партий, широкое применение оркестровых «педалей». Превалирует здесь струнная группа. Темброфактура «кантиленного» типа звучит в I (во втором предложении периода), III (в крайних разделах) и V частях, а также во втором разделе II части и воплощает сферу *жизни* с определяющими ее образами: *звук / напев / невучесть, красота, мечта* и т. д. В отличие от «ударной», она имеет более теплую, «человечную» окраску, поскольку всегда несет печать личного авторского присутствия, является носителем субъективного начала.

Многогранность возможностей «кантиленной» темброфактуры композитор раскрывает постепенно, понемногу усложняя ее на протяжении всего произведения. Так, в звуковой палитре *первой части* она представлена всего лишь двумя контрастными нюансами: прозрачный кластер у скрипок и альтов флажолетами в высоком регистре, подсвеченный трехзвучной попевкой колокольчика (тт. 10–14), и густые, гулкие, окрашенные в темные тона аккорды у засурдиненных низких струнных, на фоне которых скатывается в глухую бездну пассаж у арфы (тт. 15–20).

Во *второй части* «кантиленная» темброфактура не только несет семантическую нагрузку, но и выполняет конструктивную функцию. Оркестровая «педаль» в виде застывшей, оцепеневшей диссонантной гармонии у струнного квартета появляется еще в конце первого раздела (т. 20). Поначалу она служит фоном для постепенного «выключения» предыдущего, скерцозно-ударного тематизма путем структурного дробления (тт. 27–43), затем остается в качестве связки (тт. 44–49). Наконец, из нее вырастает материал второго раздела (тт. 50–84), где выразительная мелодия альты и минимальное ритмическое движение в остальных голосах вертикали нарушает состояние оцепенения, мгновенно преображая фактуру и вдыхая в нее жизнь. Партия сопрано, которая до этого обладала сугубо инструментальными чертами, была жесткой, сухой и колкой, становится мягче и гибче, приближается к речитативно-ариозному типу и обретает сольное качество.

Темброфактура «кантиленного» типа целиком господствует в *крайних разделах третьей части*. Это – лирический центр кантаты, пронизанный восторгом жизни, радостью бытия. По сравнению с первой и второй частями, инструментальная ткань здесь более полифонизирована, хотя основополагающим началом все же является гармония. Впервые в произведении Фирсова применяет микстовое сочетание: лейттема, проходящая в партии арфы (тт. 2–4, 20–22), окрашивается педалью скрипок и альтов, что сообщает музыке особую тонкость и поэтичность.

Пример 3.

Предельная эфирность и невесомость достигается в репризе (тт. 41–51), запечатлевающей призрачность ускользающего мгновения: нежное звучание сопрано на фоне мерцания прозрачных, бесплотных тембров флейты, вибратона, арфы и засурдиненных струнных, играющих флажолетами в высоком регистре на *pp*, – все это постепенно истаивает, словно растворяясь в тумане.

При всем этом темброфактуру «кантиленного» типа вовсе не следует отождествлять лишь с лирической образностью. Композитор обращается к ней и в наиболее драматичных эпизодах своего произведения – **в пятой части**, кульминации цикла. За счет полифонической насыщенности «кантиленная» темброфактура максимально усложнена. Она продолжает существовать параллельно в двух измерениях – горизонтально-линейном и вертикально-гармоническом – с перевесом в ту или иную сторону в зависимости от тематизма. Тембровая монолитность доминирующей здесь струнной группы придает общему звучанию плотность и объем. Ритмическая активность всех голосов и отсутствие пауз на довольно больших участках формы способствуют интенсивности и непрерывности движения.

Пример 4.

Таким образом, «ударный» и «кантиленный» типы темброфактуры, к которым Фирсова обращается в камерной кантате «Земная жизнь», представляют собой два противоположных метода работы с инструментами: 1). *отрицание* их природы и подчинение общей тембровой идее; 2). *выявление* их природных качеств и *акцентирование* тембровой индивидуальности.

В первом случае голос и инструменты изначально расцениваются как равноправные участники ансамбля, каждый из которых обладает широким диапазоном технических возможностей, что зачастую вступает в противоречие с их природой, но, тем не менее, позволяет гибко встраиваться в музыкально-выразительный контекст и с легкостью претерпевать перевоплощения. Так, благодаря особому ритмическому и артикуляционному решению скрипка, флейта и сопрано в первом разделе II части переосмысливаются в сторону «ударности». Во втором случае композитор, отталкиваясь, прежде всего, от сущностных качеств инструментов, помещает их в *естественные* фактурные, темповые, агогические и регистровые условия, которые позволяют максимально эффективно раскрыть выразительный потенциал каждого из тембров (например, «певучесть» как главное качество вокала; яркий мелодизм или оркестровые «педали», характерные для струнных; красочные вкрапления колокольчика и вибратона, «подсвечивающие» инструментальную палитру произведения, и т. д.).

Исходя из проделанного анализа, подведем итог и попытаемся определить основные *функции* тембра в камерной кантате Е. Фирсовой «Земная жизнь»:

1. Драматургическая. Два контрастных типа темброфактуры, примененные в данном произведении, обладают рядом стабильных признаков и семантически закрепляются за определенной образной сферой.

2. Концепционная. Противопоставляя «ударную» и «кантиленную» темброфактуры, композитор воплощает главную идею цикла, сосредоточенную вокруг извечного конфликта оппозиционных начал: жизни и смерти, бытия и небытия, внутреннего субъективного и внешнего внеличного.

3. Формообразующая. На структурно-композиционном уровне кантаты темброфактура выступает в качестве организующего начала – как в масштабах всего произведения (создавая контраст между частями), так и непосредственно внутри отдельных частей (разграничивая разделы формы).

4. Циклообразующая. Смысловые арки, которые на музыкальном уровне создаются, прежде всего, темброфактурными средствами (части I – III – V и II – IV), обеспечивают сквозное образное развитие, что способствует восприятию данного камерно-кантатного цикла как целостности.

1. Манафова М. М. Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : Автореф. дисс. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения / М. М. Манафова. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011. – 22 с.
2. Манокина А. Камерная кантата Е. Фирсовой «Земная жизнь» на тексты О. Мандельштама: факторы создания циклического целого / А. Манокина // Київське музикознавство: зб. ст. – Київ, 2016. – вип. 51. – С. 134–145.
3. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
4. Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях / В. И. Цытович // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1972. – Вып. 11. – С. 147–166.
5. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : Автореф. дисс. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения / В. И. Цытович. – Л., 1973. – 23 с.

Манокіна Ганна. Про роль тембру в камерній кантаті Є. Фірсової «Земная жизнь» на слова О. Мандельштама. В даній статті проблема функціонування тембру в циклічному творі розглядається на прикладі камерної кантати Є. Фірсової «Земная жизнь». Мета дослідження – виявлення основних тембрових закономірностей та їхнього впливу на смислове поле твору. В результаті здійсненого аналізу було виявлено два контрастних типи темброфактури, які виконують у кантаті драматургічну, концепційну, формо- і циклоутворюючу функції.

Ключові слова: тембр, темброфактура, камерна кантата, Є. Фірсова, О. Мандельштам.

Манокина Анна. О роли тембра в камерной кантате Е. Фирсовой «Земная жизнь» на слова О. Мандельштама. В данной статье проблема функционирования тембра в циклическом произведении рассматривается на примере камерной кантаты Е. Фирсовой «Земная жизнь». Цель исследования – выявление основных тембровых закономерностей и их влияния на смысловое поле произведения. В результате проделанного анализа было обнаружено два контрастных типа темброфактуры, которые выполняют в кантате драматургическую, концепционную, формо- и циклообразующую функции.

Ключевые слова: тембр, темброфактура, камерная кантата, Е. Фирсова, О. Мандельштам.

Manokina Hanna. The role of the timbre in the chamber cantata of Elena Firsova «Earthly life», poems by Osip Mandelstam. In this article the problem of the timbre functioning in the cyclic composition is considered on the example of the chamber cantata of Elens Firsova «Earthly life». The purpose of research is to identify the main timbre regularities and their impact on the semantic field of the work. As a result of this analysis, it has been found two

contrasting types of the timbre and texture that perform the dramatic, conceptual, form creating and cycle forming functions in the cantata.

Key words: timbre, timbre and texture, chamber cantata, E. Firsova, O. Mandelstam.

Иван Субботин

ПОЛИСТИЛИСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ САРАТОВСКОЙ ШКОЛЫ

Вторая половина XX века – время существенного расширения и обогащения средств музыкальной выразительности, новаторства в области композиционных техник. Одно из приоритетных положений занимает техника полистилистики, давшая толчок к переосмыслению категорий *стиль* и *текст* сквозь призму новых *композиторских технологий*. Подобное толкование полистилистики изучено недостаточно и поэтому представляется **актуальной** исследовательской задачей, решение которой предпринято на базе музыки композиторов саратовской школы.

Как известно, формирование принципов этой композиционной техники сопровождалось отказом от музыкального структурализма и, в целом, культурологическим аспектом творчества современных композиторов. Вслед за Альфредом Шнитке – апологетом нового принципа композиции [15], полистилистика получает широкое и разнообразное художественное преломление, становится импульсом для теоретического переосмысления понятия *стиль* в современной музыке. В настоящее время, эта категория теоретического музыкознания приобрела расширенное содержательное и терминологическое толкование, соответствующее философии творчества современных композиторов: «интерпретирующий стиль» (В. Медушевский), «открыто ассоциативный стиль» (Г. Григорьева), «культурологический метод творчества» (В. Тарнапольский), «мышление стилями» (С. Савенко) [3, с. 9]. Классический этап изучения технологических аспектов нового принципа композиции определён работами Г. Григорьевой [3; 4], В. Холоповой [13], Е. Чигарёвой [14], в которых рассматриваются вопросы типологии, драматургии, характеризуются приёмы и средства полистилистики в музыке разных композиторов.

Дальнейшее развитие теории полистилистики эволюционирует в связи с формированием новых направлений музыкознания. В частности, с появлением такой актуальной проблемы современного искусствознания как межтекстовые взаимодействия в музыке. В работах