

Новое о современной композиции.

История, эстетика, технология

Мастер-класс Бакира Баяхунова

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,

02. 03.2006.

Тема нашего занятия связана с появлением новых материалов о современной композиции. Их новизна заключается в комплексном освещении проблем современной музыки, обобщении результатов многолетнего изучения теории композиции XX века. Прежде, чем приступить к раскрытию этой темы, попытаемся в общих чертах определить её ценность применительно к музыкальному творчеству Казахстана, подготовке композиторских кадров, музыковедению. Не подлежит сомнению, что мы недостаточно осмысливаем пройденный путь, некритически относимся к нынешней ситуации в композиторском творчестве и не задумываемся о будущем. Ощущается какая-то леность и робость, а то и необъективность в рассмотрении тенденций развития музыкального творчества со стороны музыковедов. Иные из них охотно раздают лавры новаторов, а то и авангардистов некоторым авторам, полагаясь на свой вкус, а не знание современной композиции. В композиторском мире та же инертность, неясность устремлений, привязанность к старым традициям. Всё это отражается на воспитании молодых композиторов, включая студентов консерватории, которым так не хватает развитых представлений о музыкальном творчестве. Не спасают положения мастер-классы зарубежных гастролёров, пропагандирующих, как правило, авангардную и поставангардную музыку, которую немногие способны должным образом оценить. Та же музыка занимает почётное место на музыкальных фестивалях. Некоторые молодые композиторы проявляют интерес к

современной музыке, но это никак не отражается на их творчестве. Причина проста: они не подготовлены к новациям из-за пробелов в образовании, ограниченности кругозора. К тому же в консерватории нет семинара по современной музыке, который должен преподаваться с первого курса, не ведётся курс теории современной композиции, а рабочий учебный план композиторов и музыковедов имеет заметный этномузыковедческий уклон. Будем надеяться, что с введением пятилетнего срока обучения недостатки планирования учебного процесса будут преодолены.

Знакомство с современной музыкой может вызвать законный вопрос у композиторов: как воспользоваться богатейшим творческим опытом XX века. Здравый смысл подсказывает, что, прежде всего, необходимо быть информированным в том, чем располагает современная музыка, а затем уже решать, что приемлемо в том или ином сочинении. Нужно учитывать и различие позиций: на Западе, например, склонны переоценивать роль технических новшеств и, наоборот, на пространстве бывшего СССР больше стремления к духовности, содержательности при меньшем интересе к новациям. Следовательно, применение современной техники не должно приводить к слому традиций, потере своей индивидуальности. Перед музыковедами, воспитанными на классико-романтической основе, задачи стоят не менее трудные, так как для анализа современной музыки надо знать её теорию. Овладение этой теорией расширяет наши представления о закономерностях музыкального мышления, упрочивает связи между прошлым и настоящим.

В нашем музыкальном обиходе несколько упрощённо понимают современную музыку. Чаще всего её подразделяют на традиционную и авангардную. Поскольку такие оценки нередки и в нашей музыкальной среде, то по этому поводу можно сказать

следующее: в творчестве композиторов Казахстана авангардизма как такового не было, но существует влияние различных эстетических тенденций и композиционных технологий XX века. Впрочем, произведений, отвечающих вызовам времени, маловато. Надо полагать, что если бы мы с большим упорством вникали бы в суть современных творческих процессов, то давно вышли бы из затяжного кризиса композиторского творчества. Проблемой является не только техническое отставание, а самоопределение каждого автора, которое зависит, в первую очередь, от широты профессиональных интересов.

Сказанное выше ставит перед нами задачу разобраться в сути многих явлений современной музыки: хронологии, музыкального языка, технологии композиции, формы. В рамках одного занятия возможно лишь беглое ознакомление с указанными явлениями, имеющее одну цель: обратить внимание на целесообразность изучения теории современной композиции.

Известно, что художественные направления, течения, стили не имеют чётких временных границ, что они могут отрицать друг друга, существовать в одновременности, взаимовлиять, возвращаться на новом витке развития в другом качестве. Назовём, напр., антиромантизм начала XX в., параллельное существование традиционной и авангардной музыки, различные проявления неоклассицизма (необарокко, неоромантизм), постмодернизм. Типичной для творчества многих композиторов стала смена технологий и эстетических установок. Так, напр., Д.Лигети от традиционной музыки пришёл к электронной, затем к сонорной, минуя этап сериализма.

Под современной музыкой понимают всё то, что создано в XX-м и XXI-м веке. Рубежными считаются две фазы европейского музыкального авангарда – 20-е и 50-е годы XX века. Другим

важнейшим направлением является модернизм. Если авангардизм представляет собой некую техническую революцию, ведущую к решительному обновлению звукового материала, то модернизм предпочитает эволюционный путь, пересоздавая имеющийся материал. Впрочем, и в модернизме роль техники достаточно велика. Достаточно назвать новшества Стравинского, Мессиана и других композиторов. Характерно, что модернизм предшествовал первому авангарду, а за вторым авангардом последовал уже постмодернизм. Не вдаваясь в подробности, отметим ошибочность причисления отдельных композиторов к какому-то одному направлению, что часто приходится наблюдать. Напр., многие композиторы пройдя авангардный период становились постмодернистами, минималистами и т.д. В первой половине XX века, как известно, возникло множество направлений, течений, усилилось взаимопроникновение музыкальных культур, резко обновились средства выразительности, формы и жанры. Во второй половине XX века, с которой начинается Новейшее время в истории музыки, возникли новые системы, методы и техники композиции, эстетические тенденции, что привело к своеобразному технологическому «взрыву» в композиторском творчестве. Краткий обзор тенденций развития музыкальной культуры XX века дан в учебнике В.Н.Холоповой «Формы музыкальных произведений» (М. 1999). Нас же интересуют вопросы теории и начнём мы, пожалуй, с самого главного - звуковысотности, опираясь на положения, высказанные в книге Т.С.Кюрегян «Форма в музыке XVII-XX веков»(М., 2003).

Доставшаяся в наследство от XIX века тональная система всё более усложняется, индивидуализируется в творчестве классиков последующего века. Модальность, предшествовавшая тональной системе, «вернула в XX в. часть былого влияния» и приобрела совершенно иные черты. Закономерным, но не имеющим себе

подобных стало возникновение серийной организации материала, а затем и сонорной композиции, развивающейся по своим законам. Тональность, до сих пор базировавшаяся на диатонике, становится хроматической и включает в себя не 7 трезвучий, а 12, с учётом мажора и минора 24 самостоятельных трезвучия. Тоника, подобно другим аккордам, может быть диссонантной. Хроматическая тональность в одних случаях сохраняет связь с традиционной системой функций, в других - образует иную функциональность, требуя соответствующей методики анализа. Одной из методик является замена понятия «центральный тон» на термины «ось», «звуковой центр», «центральный элемент системы»(Х.Эрпф, Ю.Холопов). Ю.В.Кудряшов считает такую замену компромиссной, так как «слух прекрасно стал обходиться без «тяготения» к центру»(Ю.В.Кудряшов. Ладовые системы европейской музыки XX века. – М., 2001).

Модальность, ныне именуемая «неомодальностью», необычайно расширила сферу своего влияния. Модальность не исключает гармонического склада, но она основана на постепенном развёртывании неизменного звукоряда. Функции аккордов здесь не закреплены, любой аккорд может стать опорным в зависимости от ритмического и мелодического положения. Неясность тяготений делает модальность замкнутой и статичной системой. Модальность взаимодействует с самыми различными типами письма, ритмики, мелодики. Модальность - коренное свойство музыкального фольклора. Поэтому для работы с ним желательна техника композиции, выработанная на модальном материале. Композиторы Казахстана эту возможность осваивают недостаточно, предпочитая традиционную тональную систему. Модальность стала «родной музыкальной средой» для многих, если не для большинства,

композиторов XX в. Назовём следующие имена: Дебюсси, Равель, Стравинский, Мессиан, Барток, Шостакович, Свиридов и др.

Серийность и сериальность во многом определили технологию композиции XX в., они заменили собой тональную организацию. Серийная техника выводит весь материал из серии-последования 12-ти неповторяющихся звуков. Существует много способов построения серии, выведения её вариантов, сегментов, комбинирования материала. Серийный метод не препятствует использованию его в классических формах, равно как и в нетрадиционных. Он нередко функционирует лишь как часть технологии, применённой в сочинении. Сериальный метод подчиняет принципу серии не только звукоряд, но и ритм, динамику, артикуляцию, тембр. Применение этого метода создаёт жёсткие рамки композиции.

Сонорный метод композиции ставит во главу угла краску, «а не конкретное звуковысотное содержание». Краска эта создаётся не столько тембрами, сколько фактурой. Кластер наиболее знакомое всем проявление сонорности, но это может быть и отдельный звук, пассаж, сливающийся в одно красочное звучание и т.п. При этом необязателен, скажем, целый оркестр. Сонорно может быть трактован и отдельный инструмент. И, наконец, алеаторика - метод композиции, допускающий в том или ином масштабе импровизацию. В одних случаях рамки импровизации ограничены заданным текстом, в других - исполнителям предоставляется право выбирать последовательность фрагментов, а то и создавать самый текст. Один из показательных моментов - ритмическая несогласованность алеаторных партий в определённых промежутках формы. Сонорика и алеаторика своей игрой красок и ритмов больше обращены к чувственному началу и в определённой степени противостоят рационализму сериального

метода. К этой эстетической оценке присоединим следующее положение : технические новации XX в. обусловлены процессом самопознания культуры, всеми изменениями в жизни современного общества.

Мы рассмотрели основные звуковысотные системы XX в. и можем приступить к рассмотрению других сторон современной композиции. Но сначала укажем основные источники по теме: А.С. Соколов. Введение в музыкальную композицию XX в.- Москва, Владос, 2004; Теория современной композиции (учебное пособие) - Москва, Музыка, 2005). Это издания музыковедческого плана, но композиторы могут почерпнуть в них много практических сведений, ознакомиться с анализами отдельных сочинений и получить достаточное представление о современной музыке. В поле нашего внимания будут и иные труды и публикации в качестве дополнительного материала.

Современная композиция, особенно ведущая отсчёт со второй половины XX в., обязывает по-новому рассматривать привычные для нас понятия – звук, ритм, гармонию, полифонию, тембр, форму. Более того, возникает потребность в пересмотре содержания традиционных теоретических дисциплин и создании новых, напр., теории письма, теории ритма. Рассмотрим поочередно указанные понятия.

Если ранее сочинение начиналось с работы над мотивным материалом, его ритмическим преобразованием, то в современной музыке сначала может создаваться материал звуковой. Примером могут служить партитуры К.Пендерецкого, созданные в авангардный период. В них нотный текст предваряется пояснением специфических звучаний: четвертитонов, особых видов тремоло, вибрации, глиссандо, нетрадиционных приёмов звукоизвлечения. В самой композиции также сочиняется новый

звук: отдельные «точки», «пятна», звуковые потоки различной конфигурации - неподвижные, направленные вверх и вниз. В подобной технике сочиняется и партия хора. Заметим, что в звуке усиливаются черты, свойственные скульптуре, живописи, архитектуре: масса, плотность, объём, пространственность, симметрия и т.д. Композиторы XX в. обогащали звук используя нетрадиционные инструменты (старинные, принадлежащие различным этносам, джазовые), прибегая к возможностям электроники, применяя звуки окружающего мира. Как форма звучания стала востребованной тишина. Она либо следует за прозвучавшей музыкой, либо просто наполняется «живыми звуками бытия», как у Кейджа. Вспоминаются слова из романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: « Слушай беззвучие, - говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под её босыми ногами, - слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни,- тишиной». Здесь и безмолвие как благо за испытания жизни, и тишина, наполненная звуками природы.

Ритм исследуют сейчас в его связи со временем. Происходит это хотя бы потому, что многие новые методы композиции сильно отличаются по своей временной природе. Напр., сериализм, алеаторика, минимализм совершенно по-разному трактуют время. Течение времени обусловлено ритмом, с которым связаны многие новации современной музыки. Ещё в творчестве романтиков, наряду с индивидуализацией гармонии, происходит индивидуализация ритма. Но ещё более осязаемое высвобождение ритма наступает в XX в. Вы знаете, что в музыке тональной выработалась взаимозависимость ритма и гармонии. Вспомним, напр., метрический период Римана. В других звуковысотных системах ритм стремится к бóльшей самостоятельности вплоть до образования форм, на нём основанных, не говоря уже об усилении роли ударных

инструментов в современных произведениях. Поэтому ритмическую технику XX в. надо изучать специально на примере различных стилей, методов композиции, ибо ритм подчас становится важнейшим формообразующим средством.

Эстетическое определение гармонии, связанное с понятием красоты и соразмерности, и техническое как науки об аккордах и их связях в XX в. начинает утрачивать прежний смысл. Новые методы композиции уже не опирались на аккорд и тональность. В европейском музыкознании понятие «гармония» стало заменяться термином «звукорядность», но в последнее время возродилось в новом толковании.. В российской музыкальной науке под гармонией в данном случае понимается звукорядная структура многоголосной музыки с присущей ей новым ощущением красоты созвучий, отвечающим современному состоянию человеческого сознания. Ю.Холопов - крупнейший аналитик современной гармонии вывел три её общих закона: свобода применения диссонанса, принципиальная двенадцатиступенность высотной системы, новая гармоническая функциональность. Учёный предложил и общий принцип гармонии XX в.: образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента системы(= ЦЭ). ЦЭ может быть представлен однозвучием, интервалом, аккордом, звукорядом, серией, сонором и т.д. Ю.Холопов вводит понятия других элементов, приёмов развития гармонического материала, его связей с формой. Опираясь на теорию числа, учёный представляет развитие гармонии как процесс освоения всё более высоких обертонов от октавы в античности до 16-го обертона и выше в XX в. Анализ современной гармонии ещё недостаточно освоен. Трудность состоит в том, что по отношению к определённой стилистике и конкретному сочинению нужна своя методика

анализа. Гармония может явиться лишь результатом создания композиции в целом, так как в ней могут преобладать негармонические принципы развития. И в этом случае потребность в собственно гармоническом анализе, повидимому, отпадает.

В музыке XX в. возрождается интерес к полифоническому письму. В более широком смысле полифония становится типом мышления, отражая полифоничность сознания современного общества. Далеко не случайно термин «полифония» проник в науку, культуру и искусство. Напр., художник В.Кандинский применил термины «контрапункт» и «многозвучие» в своей теории живописной композиции. «Контрапункт» и другие музыкальные понятия встречаются в романах немецкого писателя Г.Гессе. Говоря о полифонии в музыке, следует разделить первую и вторую половину XX в. В первой наблюдается рост полифоничности фактуры, увеличивается значение линейности, остинатных приёмов, широко используются собственно полифонические формы, меняется их ладовый, интонационный облик, принципы формообразования, но ещё сохраняется связь с традиционной полифонией. В то же время накапливаются явления, напр., в творчестве Веберна, обозначающие другой подход к полифонии. Во второй половине XX в. происходят изменения, меняющие традиционные представления о полифонии. Привычное понятие «голос» здесь разрушается. Так в пуантилизме «голос» распадается на «точки», звучащие в разных регистрах, тембрах, динамических нюансах. При сверхмногоголосии голоса сливаются в один нерасчленимый массив. Поясним: слух способен различить звучание не более 4-х самостоятельных мелодических линий. Понятие «голос» теперь приравнивают к понятию «слой», который может быть мелодической, ритмической или тембровой линией, звуковой, римической или тембровой

точкой, комплексом - кластером, пластом, блоком. Полифония стала рассматриваться очень широко и в самых разнообразных смыслах. Напр., говорят о пространственной полифонии, микрополифонии, полифонии стилей и т.д. Из традиционных полифонических форм заметное место занимает fuga, но ещё большее предпочтение отдаётся канону.

Перейдём к вопросам тембра. В классико-романтической музыке с её опорой на тональность тембровая сторона имеет чёткую структуру: тембры распределяются по фактурным функциям, которые определяет членение гомофонной ткани на мелодию, бас, гармонические голоса либо полифонической ткани - на сопрано, альт, тенор, бас. Всё это составные элементы так называемой функциональной оркестровки. Там, где невозможно расчленить фактуру согласно правилам классической гармонии или полифонии, нужен иной тип инструментровки. Его пока-что определяют как сонорный (Г. Банщиков. Законы функциональной инструментровки. – С.- П., 1997) и возник он ещё на рубеже XIX – XX в.в. Необходимо учесть и то, что Новейшая музыка опирается уже не на два параметра формообразования – тематизм и гармонию, а множество – мелодика, ритмика, звуковысотность, динамика, тембр, артикуляция и др. Заметим, что, говоря о современной композиции, музыковеды акцентируют понятие «тембр», а не «инструментровка», так как образование оркестровой ткани уже нельзя отделить от процесса сочинения. Прежде всего, оказалась востребованной техника, суть которой в тембровом окрашивании мелодии либо созвучий, впервые разработанная Шёнбергом. Это видно, напр., у Ксенакиса, мыслящего математически рассчитанными звукопотоками, крупными мазками. Лигети дал открытиям Ксенакиса новую жизнь, создавая свои звуковые поля из мельчайших деталей. У Лютославского восприятие

тембра, включая тембровую драматургию, ближе к традициям классики. Сонорно-алеаторная ткань его партитур строжайше организована, несмотря на внешнюю разбросанность множества темброкомбинаций. Подводя краткий итог, можно утверждать, что тембр в современной музыке не только упрочил свои позиции, но и выявил совершенно новые свойства. В подтверждение этого приведём цитату Из книги «Теория современной композиции»: «Переписав партитуру Шехерезады» Римского -Корсакова можно выучиться правильной оркестровке.

Переписавший партитуру «Атмосфер» Лигети имеет шанс научиться оркестрово мыслить. Для изучившего «Книгу» Лютославского («Книга для оркестра»- Б.Б.) больше не останется секретов в области выразительных возможностей тембра, но... не исключено и даже вполне вероятно, что и сегодня «никому не суждено полностью реализовать свои идеи».

Вопросы формы мы осветим в последнем разделе занятия, когда речь пойдёт о технологии. Но сначала нужно сказать о состоянии формы в целом. В первой половине XX в. традиционные формы сохраняются, но модернизируются элементы музыкального языка - тематизм, гармония и др. Характерно слияние этих форм с новыми музыкальными системами, напр., с додекафонией. Возникают также новаторские индивидуальные формы у Прокофьева, Берга, Айвза и др. композиторов. Творчество Веберна явилось путеводной нитью для второго авангарда, за которым последовали поставангард и постмодернизм. Для полной ясности покажем различие двух школ авангарда. Среди новаций первого авангарда атональность или новая тональность, новая модальность, додекакофония и серийность. К новациям второго авангарда относят сериализм, сонорику, алеаторику, электронную и конкретную музыку, полистилистику. Эти новации

стали достоянием других течений и направлений, возникших во второй половине XX в. В этот период понятие формы чрезвычайно усложняется, становится зависимым от многих составляющих. Форма вообще приобретает черты авторского творения, растёт число её новых проявлений, типов, разновидностей. О новизне вводимых понятий говорит, напр., указание четырёх основных моделей формы. Индуктивная форма - движение от малого к крупному, являющееся свойством традиционных форм. Обновление такой формы достигается применением новых техник, в частности, додекакофонии. Дедуктивная форма - движение от общего к мелкому. Её лучше всего иллюстрирует музыка Ксенакиса, не признающая мотивов, фраз и других атрибутов традиционной музыки. Момент-форма - движение без прошлого и будущего, самодостаточность. В данном случае возможна аналогия с медитативностью восточной музыки. Такая форма встречается у Штокхаузена. И, наконец, концепт – форма, занятая лишь целым, малое выпадает из поля внимания. Эта форма чаще связана с элементами театрализации, музыка при этом может и отсутствовать, как это происходит в пьесе Кейджа 4' 33". Теперь мы можем перейти к краткому ознакомлению с техниками композиции. Многие интересуются ими, но пользуясь ограниченным кругом источников, не получают достаточной информации. Для целей изучения необходимы, кроме записей и нот, анализы произведений, музыковедческие работы. Многие современные композиторы излагают свои теоретические взгляды, представляют разборы своих произведений. И всё это надо знать, чтобы понимать современную музыку. И речь здесь идёт не только о Новейшей музыке, но и произведениях созданных ранее, напр., Веберна.

Звуковая система XX в. обладает таким общим качеством, как двенадцатитоновость. К 12-тоновым техникам относятся, кроме додекакофонии, симметричные «лады Яворского», тропы Хауэра, новейшие техники XX в. и многие другие. Среди организующих 12-тоновость видов хроматики важное место занимает гемитоника, строящаяся на сочетании полутонового интервала с любым другим. Гемитонная система включает в себя 5 групп из 3-х и 4-х звуков. В каждой группе нижние 2 тона остаются на месте, хроматически сдвигаются верхние тоны. Трехзвуковые группы (от «си» малой октавы): си-до-до-диез, си-до-ре, си-до-ми-бемоль, си-до-ми, си-до-фа. Четырёхзвуковые группы: си-до-до-диез-ре, си-до-ре-ми-бемоль, си-до-ми-бемоль-ми-бемоль, си-до-ми-фа, си-до-фа-фа-диез. Все остальные комбинации интервалов являются производными от этих групп. Гемитоника встречается в самых различных композиторских техниках, являясь интонационным воплощением хроматики.

Классическим воплощением 12-тоновости является метод додекакофонии, о котором мы говорили выше. Несмотря на то, что период увлечения этим методом прошёл, основательное изучение додекакофонии необходимо для уяснения её возможностей, в том числе и за её пределами. Композитору использование додекакофонии даёт возможность испытать себя в создании форм со строго выверенным интонационным материалом. Особого внимания заслуживает анализ серии. Напр., выявление повторяющихся сочетаний, сегментов различного интервального состава - пентатонических, диатонических, совпадающих с каким-либо «мотивом» типа ВАСН и т.п. Оттачивают технику разнообразные способы обращения с серийным материалом. Показательно также стремление к прочности формы, достигаемое, напр., использованием общих для

вариантов серии звуков («мостов»), наделением основной нормы серии ролью «тоники».

Сериализм определяется как метод композиции с помощью серий более чем одного параметра. Подобного явления не было в прошлом. Впрочем, отдалённым прообразом может служить изоритмический мотет XIV в. Классический образец сериализма - «Структуры» Булеза для двух фортепиано. В его основе ряды из 12 высот, 12 длительностей, 12 единиц громкости, 12 единиц артикуляции. Из рядов выводится серийная таблица, квадраты высот (основной и инверсионный) и квадраты длительностей. Пользуясь специальной методикой и прибегая к диагональным рядам, композитор организует динамику и артикуляцию. В кантате Л.Ноно «Прерванная песнь» сериальность выражена лишь рядами высот и длительностей. Возможно, меньшая замысловатость конструкции обеспечила широкое признание этого сочинения. Идеи сериализма были продолжены постсериализмом, для которого характерны комплексы-блоки или группы - сериальные структуры, объединённые единством пропорций и общим характером. Пример такой техники - «Группы» для трёх оркестров Штокхаузена. Оркестры расположены в разных точках зала и управляются тремя дирижёрами. Штокхаузен разработал также метод формульной композиции, объединяя серийность и сериальность. Формулы имеют подобие тематизма, рачленяясь на звенья, паузы. В такой технике написана «Мантра» для двух пианистов. Булез в своём сочинении «Молоток без мастера» применяет ротацию структурных формул, транспонирование данных звучностей на заданный интервал.

Развитие двенадцатитоновости привело к образованию микрохроматики, которая не может быть самостоятельной системой: наш слух не может оценивать микротоны как ступени. Главным

завоеванием 12- тоновости явилась сонорика, способная передать многообразие красок современного мира и активно осваиваемая композиторами.

Сонорика продолжила характерную для XIX в. колористическую линию развития гармонии, фактуры, оркестровки. Сонорный тип мышления опирался также на звуковые открытия восточной музыки. Назовём, напр., индонезийский гамелан. Сонорика оперирует тембровзвучностями, звуковыми полями, особыми фактурными формами, о которых говорилось выше.. Как техника она закрепилась с середины XX в., но в немногих образцах встречалась в первой половине столетия. Сонорность образуется совместным действием звуковысотности, тембрики (термин Ю.Холопова), артикуляции, динамики, метроритмики. Характерное качество сонорности - трехмерность пространства. Если иметь в виду, что мелодия это горизонталь, а гармония - вертикаль, то сонорная масса создаёт зримый объём. Сонорность может быть ясно различимой, если является то́новой, или может представлять собой внемзыкальный шум. Она в состоянии вызывать самые различные ассоциации (зрительные, двигательные и др.),. Сонорнику необходимо отличать от сонористики, примыкающей к музыке шумов. Эта техника используется в «Трене жертвам Хиросимы» Пендерецкого. Необходимо оговориться : до сих пор в музыковедении сонорика и сонористика означали равноценные понятия.

Другой, не менее востребованный со второй половины XX в. вид техники - алеаторика, «предполагающая неполную фиксацию текста, относительно свободно реализуемого или даже «досочиняемого» в процессе исполнения». Ещё бóльшую свободу исполнения привносит графическая музыка. Вариации Кейджа, напр., записаны линиями и точками. Лютославский применял

ограниченную алеаторику, заключённую в строгие фактурные формы. Лигети опасался того, что алеаторика приведёт к потере исконных свойств музыки. И это случилось с рождением таких алеаторных явлений, как инструментальный театр и хэппенинг, являющих собою объединение музыкального и театрального начал, а также мультимедия - грандиозное и пёстрое по составу участников действо.

Если сонорика выявляет новые красочные возможности музыки, а алеаторика новые формы импровизационности, то полистилистика ведёт к углублению композиции со стороны музыкального содержания. Теория полистилистики была разработана А.Шнитке в 1971 г. Но в 1988 г. автор теории предложил разграничивать полистилистику, цитирование и игру со стилями, внося тем самым существенные уточнения. Действительно, не всякое цитирование относится к полистилистике, а игра со стилями может трактоваться как особое свойство композиции. Полистилистика основана на соединении в одном произведении двух и более стилевых моделей. Близкие к этой технике композиционные решения были и в прошлом. Напр., в конце XVII в. появляется жанр оперы «пастиччо», смонтированной из отрывков различных опер. Полистилистика выработала различные способы работы со стилевыми моделями : цитата, квазицитата, цитата стиля, жанра, аллюзия, коллаж, симбиоз. В противоположность коллажу, сталкивающему между собой различные стилевые пласты, симбиоз, наоборот, стремится слить воедино контрастные стилевые модели. Так, в произведении Э.Денисова « Вариации на тему Гайдна» для виолончели с оркестром в заимствованный материал незаметно вплетаются элементы авторского стиля. Происходит стилевая модуляция, а в

конце вариационного цикла возвращается тема в первоначальном виде.

Современная музыка дала новую жизнь звуковым открытиям прошлых эпох. Таковой стала пространственная музыка, известная в прошлом, напр., по многохорным композициям эпохи Возрождения (вспомним, к примеру, «Эхо» О.Лассо). Пространственные эффекты используются разнообразно. В простейшем случае это может быть особое расположение либо поведение музыкантов на сцене. Но есть и более впечатляющие решения, напр., у Штокхаузена. К упомянутым «Группам» для трёх оркестров можно, вероятно, прибавить его же Струнный квартет, участники которого музицируют на взлетающих вертолётках. Композитор говорил, что традиционная музыка развёртывается в двухмерном пространстве. Ему же нужны глубинные измерения (см. МА №3 , 1993, стр. 51-55). В опере «Вторник» эта глубинность достигается пространственным размежеванием исполнителей, противопоставлением разных инструментальных групп либо живого и электронного звучания. Но пространственная музыка имеет примеры более скромного по средствам решения. Классическим образцом - оркестровая пьеса Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа», в которой параллельно разворачиваются три плана драматургии, представленные тремя самостоятельными и регистрово контрастирующими объединениями инструментов. В этом сочинении заложена глубокая философская идея.

Наряду с сонорикой, очень значительную роль играет группа техник, которая в музыкантской среде именуется «минимализмом». Нередко к нему относят самые разные явления, понимая под этим резкое ограничение в выборе средств. Музыковедение различает минимализм, репетитивность и «новую простоту». Эстетика минимализма зародилась в изобразительном искусстве и

нашла благодатную почву в искусстве музыкальном. Школа минимализма сложилась в Америке усилиями Кейджа и его сподвижников. Опыт этой школы был подхвачен в Европе, найдя там совершенно иное продолжение. Минимализм, в отличие от авангарда, упрощает язык современной музыки. Повтор очень простых и легко узнаваемых элементов музыки является главным методом развития. Слушатель погружается в состояние медитации. Неслучайно некоторые композиторы-минималисты изучали музыку Азии и Африки в непосредственном общении с народными музыкантами. Техника минимализма опирается на репетитивность - основной метод композиции в данной системе. Точная или видоизменённая повторность мелких структур, называемых «паттернами», выстраивается в более крупные построения - ряды. Повторение паттернов не даёт нового качества, иначе говоря, развития. Смена паттерна приводит к некоторому обновлению, но также не приводит к новому качеству. Создаётся статичная открытая форма. Её ограниченность может быть преодолена путём взаимодействия с другими техниками. Так в пьесе Т.Райли «In C» репетитивные каноны на ряд паттернов сочетаются с алеаторикой. Среди приёмов развития в технике минимализма ритмический сдвиг паттернов, их наращивание либо сокращение и др. «Новая простота» в современном её понимании объединяет техники, которые роднит с минимализмом работа с моделями, охватывающими различную стилистику (старинная музыка, романтизм, классицизм и др.). Показательно и возвращение многих средств традиционной музыки и, прежде всего, тональности. «Листок из альбома» В.Мартынова, «Китч-музыка» В.Сильвестрова - лучшее тому подтверждение. Техника *tintinnabuli* А.Пярта названа композитором «бегством в добровольную бедность». Используются две интонационные

модели : «движение по звукам диатонической гаммы и трезвучия, чаще всего минорного. Трезвучные ходы и образуют tintinnabuli - голос в собственном смысле слова»(Музыка из бывшего СССР- сб. статей, стр. 213-214 - М. , 1996). Материал складывается из обращений трезвучия, различных сегментов гаммы путём применения серийного метода и минималистской техники.

В 80-е годы возникает направление, которое обозначают термином «новая сложность». «Новая сложность» противопоставила себя «распространившимся в 70-е годы направлениям новой простоты, неоромантизма и минимализма». Её связывают, прежде всего, с творчеством английского композитора Б. Фернехоу. Музыка данного направления оценивают как богатую техническими открытиями, расширяющую способы воздействия на слушателя. Используется под определённым углом зрения весь технический арсенал XX в. Показательна, напр., «техника генерирования» - выведение новых структур из начального материала (серии, последовательности интервалов, ритма). Сложность письма выявляется даже на уровне сольной музыки. Такова пьеса «Superscriptio» (Надпись») для флейты-пикколо (1981). В ней применены 12-тоновая серия, числовой ряд, принцип «решётки», ограничивающий зону действия каких-либо приёмов, особая ритмическая техника и другие технологии. Широко развит принцип скрытой повторности. Это может быть, напр., повторение материала, но с различиями в технике или, наоборот, повторение техники с заменой материала. Ещё одна возможность: начало с одного и того же материала, но с различным продолжением (увеличение – уменьшение длины, разрежение - сгущение плотности).

Электроакустическая музыка включает в себя музыку электронную, конкретную, компьютерную, стохастическую и т.п.

Эта область композиторского творчества обогатила технику композиции, внесла свой вклад в изучение природы звука, обогатила образный мир музыки. Однако, электроакустическая музыка, по мнению многих композиторов, всё - таки ограничена в своих возможностях. «Музыкальными консервами» называл её Э.Денисов. Создатель конкретной музыки П.Шеффёр (см.МА №2, 2003, стр. 96-98) говорил : «каждый раз мне приходилось испытывать разочарование, поскольку я не мог добраться до музыки - того, что я называю музыкой. Я считаю себя исследователем, ищущим путь на крайнем севере, но я не смог его найти.» Своеобразным достижением, граничащим с абсурдом, является композиция англичанина Джема Файнера «Longplayer», которая при помощи компьютерной программы непрерывно звучит по Интернету в формате QuickTime с 1 января 2000 года и рассчитана до 31 декабря 2999 года.

Спектральный метод предполагает изучение спектра определённого звука, создание спектрограмм, их анализ. Далее следует этап сочинения партитуры. Чаще всего приводят в пример композицию Гризе «Обертоны», где исходным пунктом сочинения является гармонический спектр звука Е большой октавы, дополняемый использованием шума. Техника слишком специфична. Один из её приёмов - постепенное вовлечение в композицию всё более высоких обертонов. Используется также театрализация: неподвижные позы музыкантов во время шумовых эффектов сменяются манипуляциями музыкантов со своим музыкальным инвентарём.

В заключение мы ознакомимся со смешанными техниками. О синтезе техник, о плюрализме стилей заговорили в 60-70-е годы. Смешивание техник явление не новое, но в указанный период оно начинает приобретать характер системы. Сочетание

техник обозначают термином «политехника», а свойство их перемешивания - «миксотехникой». Сам процесс смешивания сугубо индивидуален и имеет множество решений. Напр., важно количество техник, их чередование, перемешивание либо плавный переход из одной в другую. Процесс смешивания может проходить в рамках одного стиля или со сменой стиля. Политехника требует согласования разных техник ради единства композиции, создания полисистемы. Применение смешанной техники - типичное явление Новейшей музыки. Некоторые её образцы : «Молоток без мастера» Булеза, Фортепианное трио Э.Денисова, Финал Второго фортепианного концерта Р. Щедрина и др.

Обзорный характер материала не позволял нам иллюстрировать его звучащими примерами. Теперь мы обратимся к Сонате для виолончели и фортепиано А. Шнитке как образцу современного письма. В этом сочинении нет коллажей, квазицитат и других атрибутов полистилистики, с которой связывают творчество композитора. С. Савенко находит в Сонате проявление новой моностилистики. Чтобы понять музыкальный язык произведения, нам необходимо подойти к нему с другой стороны. Приведём высказывание композитора : «Неудовлетворённость всеми видами техники, тем, что делает современная музыка, неприемлемость этих техник для себя вызывают у меня потребность найти нечто новое. Оно должно содержать всё, что уже известно мне, но было бы пластичным и было бы полистилистикой не в том смысле, что тут рядом стоят разные стили, а где элементы разных техник и разных стилей пластично объединялись.» (Д.И.Шульгин. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М., 1993). Эта идея была подхвачена музыковедом С.Калашниковой, что вылилось в создание звуковысотной системы произведений Шнитке (Музыкальная Академия №2, 1999). Она

поражает своей внешней простотой. В примерах №№1 -2 выписаны типичные интервалы и созвучия. Порознь они встречаются в самых различных стилях, но собранные вместе образуют стилевое credo автора. В пр. №2 элементы структуры одинаковы, их перемещение по высоте создаёт уже знакомые сочетания. Таким образом, все элементы системы взаимосвязаны. Пр.№3 показывает образование серий путём комбинирования элементов, содержащихся в пр.№№1-2. Это либо транспонирование какого-то элемента, либо транспонирование, дополненное другим элементом. Кроме того, ряд серий имеет в своём составе гемитонные группы из 3-х и 4-х звуков. Напомним, что гемитонную группу составляет полутоновый интервал с любым другим (см. дополнение к пр.№3). Анализ произведения А. Шнитке демонстрирует действие разобранной звуковой системы. Но помимо этого мы коснёмся и других сторон композиции.

Автор, комментируя Сонату, говорил о стремлении «найти такой интонационный язык, который мог бы оборачиваться то тональным, то атональным. Этим я хотел достичь не только контраста, но и интонационной взаимосвязи». Далее мы рассмотрим несколько отрывков из Сонаты с анализом технологии. Перед прослушиванием будет в общих чертах охарактеризована вся композиция.

Пр.№4 -5. В тексте отмечены серия, а также выполняющая функцию серии хроматическая гамма. Указаны и другие элементы звуковысотной системы Шнитке. Сложноладовое звучание первых трёх тактов сменяется ласкающими слух любителя музыки трезвучными интонациями. Затем следует напряжённая хроматика 7-8 тактов, в т.9 наступает просветление : звучит мягкий интервал большой ноты. На его фоне проводится фанфарная тема у фортепиано (см. пр.№6). Это известный с

незапамятных времён «золотой ход валторн», но в минор-мажорном преломлении. Как символ классико-романтической эпохи подобный приём использован в III-м скрипичном концерте.

Пр.№7. Т.т. 1-4 - смешение на одной педали минорных и мажорных трезвучий (сонорность). Т.т. 5-6 и для сравнения отрывок из произведения Д.Шостаковича - пример аллюзии, но заимствованный Шнитке материал принимает искажённые очертания. Такой метод существует в искусстве и литературе. В живописи это может быть рисунок с натуры с последующей его переинтерпретацией. Вернёмся к анализу звуковысотности : звукоряд т.т.1-4 можно представить как си-до-ре-ми бемоль-фа-фа диэз-соль-ля-си бемоль(всего 9 звуков), в т.т.5-6 появляются до диэз-ми-соль диэз (3 звука). Сложение звукорядов даёт 12-тоновость, в её постепенном развёртывании суть высотного развития. Это и есть новая модальность, которая обнаруживается во всей Сонате.

Пр.№ 8. На первый взгляд, это обычная тема с мономерным ритмом. Но при изучении текста выявляется её богатое внутреннее содержание. В т.1 использована монограмма ВАСН в хроматическом и диатоническом вариантах (с м.2, а затем б.2). С конца т.1 (см. скобки) появляются диатонические тетра хорды с хроматическим смещением, но на кульминации в т.3 вкрапливается хроматизированный тетра хорд - монограмма D- ES- C-Н («Дм.Шостакович»). Как и в предыдущих отрывках постепенно осваивается хроматическая серия (см. цифровые обозначения) от es до E. Таким образом, две монограммы подчёркивают узловые моменты темы, тетра хорды выступают в качестве общих форм движения, а хроматизм регулирует весь процесс развития и продвигает его, обновляя звуковой состав.

Пр.№9. Предварительно смотрим пр.№5, где указаны четыре трёзвучковых сегмента серии. В пр. №9 эти сегменты разрабатываются в партиях обоих инструментов, у фортепиано в четверном уменьшении. Смещение звуков на педали у фортепиано, глиссандо квинт (основные звуки в нижнем голосе) в партии виолончели создают заметный сонорный эффект. Скудость материала и способ его разработки говорят о близости к «новой простоте». Сегментная разработка серии применена во II части неоднократно (см. цифры 7-12).

Пр. № 10 – 13 показывают действие звуковысотной системы Шнитке. Пр.№ 10: т.т.1-3 образуют серию Q + Ум. + Q, т.т. 2-4 - Q+Q+Q. Пр. № 11 - Мм. Пр. № 12 - минор + Ум.

Пр.№ 13: т.1 – предельно высокий звук виолончели и многозвучный кластер фортепиано - сонорность; т.т.5-7- аккорды виолончели окрашены однотерцовым мажоро-минором, звучащим на сонорном фоне.

Пр.№ 14 - начальные такты синтетической коды, в партии виолончели тема I части звучит как бы оркестрально, а грозное остинато II части, переместившись в верхний регистр фортепиано, становится слабым отзвуком прежней темы (см. аналогичный случай перемещения басовой темы в верхний регистр в прелюдии «Паруса» Дебюсси).

Пр.№15 - монограмма ВАСН, сведённая к аккорду.

Приведённых примеров достаточно, чтобы убедиться в справедливости высказываний автора и реальности звуковысотной системы Шнитке, описанной С. Калашниковой.

Кратко осветим форму и драматургию произведения. Особенностью Сонаты является отсутствие внешнего конфликта, сосредоточенность на внутреннем мире героя драмы. Отсюда её медитативность, конфликтность как некое вторжение злых сил

проявляется во II части. Очень небольшая I часть содержит несколько тематических слоёв. Они выписаны в пр.№№4-7. Если начальное соло виолончели обращено внутрь сознания, то остальные темы представляют внеличное начало. Материал только показывается, не развивается. Исключение составляет обобщающая роль виолончельного соло, начиная с ц. 2. Во II части усматривают возможную связь с токкатными «злыми скерцо» Шостаковича. В.Холопова и Е.Чигарёва находят здесь, помимо скерцо, черты вариаций на basso ostinato и джазовую импровизацию. Вальсовые ритмы, отображённые минорным басом и уменьшёнными септаккордами, в сочетании с патетикой виолончели создают, на наш взгляд, столкновение между низким и высоким (см. ц. 14 и далее). Обращает на себя внимание многообразная полифоническая разработка оstinатной темы.

часть

В Сонате фортепиано создаёт малоподвижный фон, отдавая первенство медитирующей виолончели. С ц.3 возвращаются образы I части, их развитие приобретает слитный характер, темы полифонически объединяются. В ц. 7 вновь звучит начальный материал III части в другом изложении. В ц.10 с наступлением тональной репризы роли инструментов меняются (сравните с началом части), виолончели отведена функция фона. Ц. 12 - синтетическая кода, в которой сплавлены тематические элементы I - II частей. В трактовке инструментов сказывается не только влияние стилистики автора, но и тонкий расчёт оркестратора. Кроме «переоркестровки», в Сонате заметно стремление выйти за рамки камерного звучания. Теперь ещё раз посмотрим примеры и прослушаем Сонату, следя по нотному тексту. Спасибо за внимание.

Профессор Кафедры Композиции и основ оркестрового
дирижирования Бакир Баяхунов. 27. 02. 2006. Алматы.