



С.К. САРКИСЯН

Ереванская государственная консерватория им. Комитаса

г. Ереван, Армения

ORCID: 0000-0002-0408-2977

Об одном свойстве фактуры в оркестровой музыке XX века

XX век – качественно новая эпоха в развитии оркестрового письма – стал временем активного преобразования фактуры. Изменения происходят как в композиционно-функциональном плане (воздействие на форму в целом), так и в структурно-функциональном (воздействие на этапы формы). В предлагаемой статье внимание концентрируется на втором плане музыкальной фактуры, более того – на одном из её свойств, определяемом нами как *вибрирующая фактура*.

Введение этого понятия связано с рассмотрением имманентной динамики фактуры, которая благодаря определенной технологии композиторского письма, отбору, диспозиции и трактовке оркестровых средств приобретает особое свойство. На данный факт обращали внимание многие композиторы и теоретики новой музыки, в частности К. Штокхаузен, рассуждающий в своей известной статье «От Веберна к Дебюсси» о «вибрирующей звуковой материи», «вибрирующих звуковых поверхностях», обусловленных присущими XX веку «техниками оркестровки». Изучение вибрирующей фактуры так или иначе соприкасается с многочисленными теоретическими разработками учёных о типах структур и тематических связей, о темброво-акустической природе и прочих внутренних логических закономерностях. В то же время перспективность исследования обусловлена комплексом идей, позволяющих в свете художественных стилей XX века выявить интересующую нас специфику звуковой структуры.

Анализ музыкальных произведений с акцентом на преимуществах в общей эволюции фоники позволяет выявить различия, необходимые для классификации *вибрирующей фактуры*. В исторической перспективе обсуждаемая проблема видится как последовательное развитие линии «импрессионизм – соноризм», находящей своё новое решение в электроакустической области.

Ключевые слова: оркестр XX века, музыкальная фактура, вибрация, сонорная полифония, резонирующие звуки.

Для цитирования / For citation: Саркисян С.К. Об одном свойстве фактуры в оркестровой музыке XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 58–70. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.058-070



SVETLANA K. SARKISYAN

Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

ORCID: 0000-0002-0408-2977

A Property of Texture in XX Century Orchestral Music

The 20th century – a qualitatively new era in the development of orchestral writing – is a time of an active transformation of the texture. Changes occur both in the composition-functional plane (affecting the form as a whole) and in the structure-functional plane (affecting the stages of the form). Current study focuses on the background of the musical texture, moreover, on one of its properties, which we define as a *vibrating texture*.

The introduction of this concept is associated with the consideration of the immanent dynamics of the texture. Thanks to a certain composer technique as well as the selection, disposition, and interpretation of orchestral means it acquires a special property. Many composers and theorists of New music draw attention to this fact, particularly K. Stockhausen who reflects in his famous article “From Webern to Debussy” on “vibrating sound matter”, “vibrating sound surfaces”, in accordance with the 20th century “orchestration techniques”. The study of vibrating texture is in contact with scientists’ numerous theoretical developments around the types of structures and the thematic connections, the timbre-acoustic nature, and the other internal logic patterns. At the same time, the prospects of this research are determined by a complex of ideas, that make it possible to reveal the specifics of interest in the light of the 20th century artistic styles.

Analysis of musical works with an emphasis on the continuity in the general evolution of phonism allows the discovery of the differences needed for the classification of *vibrating texture*. In historic prospect, the proposed problem is seen as the consistent development of the “impressionism-sonorism” line which finds its new solution in the electroacoustic field.

Keywords: orchestra of the XX century, musical texture, vibration, sonoric polyphony, resonating sounds.

Пожалуй, нет ни одного исследования о музыке XX века, обходящего вниманием проблему фактуры. Первичная в вопросе организации музыкального материала, она фокусирует весь диапазон новшеств на уровне эстетики, мышления, психологии восприятия, компонентов музыкального языка. Как и в прежние времена, в XX веке фактура остаётся репрезентативной категорией стиля. По аналогии с традиционным представлением о стилевом знаке, новая музыка формирует фактурный знак как профилирующую сторону композиции: даже беглый взгляд на фактуру информирует о направ-

ленности произведения, регистрирует время его создания.

В связи с этим уместно отметить оригинальную музыкальную хрестоматию польского композитора и теоретика Богуслава Шеффера «Введение в композицию» (*Wstęp do kompozycji*, 1976) [14]. Огромный, величиной с партитурный лист фолиант объединяет 714 нотных и графических образцов из опусов ведущих, начиная со Стравинского, композиторов XX века (исключение составляют не вошедшие в обзор композиторы советского периода). Нотное издание¹ красноречиво свидетельствует о неисчислимости

фактурных решений в музыке нового времени, хотя их теоретической проблематике автор не уделяет специального места. Преимущество дано описанию технологии современной композиции, методам работы с тонами, интервалами, ритмом, пространством. Естественно, любая хрестоматия не может стать исчерпывающей, если будет посвящена столь развитой области, как оркестровая музыка. Тем не менее труд Шеффера весьма впечатляет панорамой охвата музыкальных стилей.

Качественно новая эпоха в развитии оркестрового письма, XX век стал временем активного преобразования фактуры. Изменения происходят как в композиционно-функциональном плане (воздействие на форму в целом), так и в структурно-функциональном (воздействие на этапы формы)². В предлагаемой статье внимание концентрируется на втором плане, где локализируются значение звуковой организации, объясняется одно из её специфических проявлений, определяемое как *вибрирующая фактура*.

Это понятие вводится в результате рассмотрения имманентной динамики фактуры, которая благодаря определенной технологии композиторского письма, отбору, диспозиции и трактовке оркестровых средств приобретает особое качество: отчетливый эффект акустического колебания. На данный факт обращали внимание многие композиторы и теоретики новой музыки, в частности, К. Штокхаузен, в своей известной статье «От Веберна к Дебюсси» рассуждающий о так называемой «вибрирующей звуковой материи <...> о собственной внутренней жизни звуков, состоящей из колебаний, их соотношений и зависимостей» [3, с. 208–209]. По мысли Штокхаузена, «вибрирующие звуковые поверхности и звуковые полосы» определены спецификой техники инструментовки. Фактуру с «нагромождением

тонов» он называет «статистической», это «суммарные звуковые картины, где неразличимы отдельные составляющие». А далее следует важное дополнение, которое можно адресовать музыке второй половины XX века: «Мы <...> воспринимаем (*разрядка Штокхаузена – С. С.*) звуки определённой высоты и тембра, хотя и знаем, что это на самом деле никакие не тоны, никакие не тембры, но просто-напросто колебания, имеющие определённую частоту и спектр» [3, с. 208].

В контексте рассуждений Штокхаузена вырисовывается тезис о том, что вибрирующая фактура прежде всего ассоциируется с инструментальной музыкой (оркестровой, ансамблевой), её неограниченными возможностями оперирования звуковысотностью и тембром, что и предопределило тему настоящей статьи. Вместе с тем, как акустическое свойство звуковой волны, вибрация (она охватывает колебание, пульсацию, биение, возникающие в результате периодического изменения частотности и амплитуды звука) присуща не только инструментальной музыке. Особенно это заметно в современном вокальном искусстве ввиду универсализма звукоизвлечения в области «новой вокальности» (определение Кэти Берберян)³, стирания границ между голосом и инструментом, что ярко выражено в джазе [1, с. 74–79].

С целью единого подхода к явлению вибрации мы допускаем ссылки на внеинструментальные области музыкального творчества и музыкального исполнительства, поскольку процесс вибрирования всегда осуществляется посредством определённых технических приёмов. Это обстоятельство объясняет и введение исторических параллелей, позволяющих высветить как преемственность в эволюции, так и новую логику звукотворчества в XX веке. Если за исходные



постулаты вибрирующей фактуры принять, с одной стороны, усложнение звукового комплекса, а с другой – акустический резонанс его составляющих, в том числе частотность комбинационных тонов, то это явление (конечно, достаточно условно) наблюдается и в фортепианной музыке. Например, у Дебюсси и Равеля слитные звуковые комплексы, своего рода кластеры, благодаря постоянному включению и выключению отдельных тонов, их регистровым отражениям вызывают состояние колебания.

Аналогом такой техники периода импрессионизма может стать описанный Генри Кауэллом в книге «Новые средства музыки» приём исполнения на фортепиано так называемого «движущегося кластера» [3, с. 24–25]. Одно из его пояснений заключается в следующем: «Кластер может сокращаться в сравнении с исходным и терять звуки, начиная с нижнего, или делать то же самое с наивысшего звука; или покидать тоны одновременно сверху и снизу, пока не останется только средний» [3, с. 25]. Приводя разновидности «движущегося кластера», либо кластера, объединённого с традиционным аккордом, Кауэлл указывает на значение обертонового слухового восприятия, видимо, имея в виду сохраняющуюся при тон-кластерах резонансность протянутых звуков. Любопытно, что описанная Кауэллом технология работы с линиями фортепианных кластеров спустя десятилетия находит своеобразную адаптацию в технике электронной музыки 1950–1960-х годов, где линии заменяются слоями. Функционально подвижные, в постоянных тембровых микстах, интерференциях, меняя звуковую плотность, они активно преобразуют структуру музыкальной ткани. Метод включения и выключения (то есть постепенного увеличения и сокращения) пластов нашёл широкое применение в но-

вой оркестровой музыке, особенно сонористического направления.

Изучение проблемы вибрирующей фактуры соприкасается с многочисленными теоретическими разработками о типах сложения и взаимодействия голосов, тематических связях в контексте горизонталь–вертикаль–диагональ, о темброво-акустической природе звука, наконец, о его «поведении» в логических закономерностях композиторского стиля. Ведь позитивный результат любого исследования обычно обусловлен комплексом идей, позволяющих в свете различных художественных стилей выявить искомую специфичность звуковой структуры.

Прежде всего необходимо внести ясность в терминологию. Дефиниция «вибрирующая фактура» не предполагает включения в общий реестр музыкальных фактур таких, как гомофонно-гармоническая, полифоническая, подголосочная, гетерофонная, определяемых традиционной теорией музыки в зависимости от характера связи и функционирования голосов. В XX веке вследствие появления новых типов сложения и взаимодействия голосов (в виде протянутых кластеров, тонов-точек, педалей или графического типа линий – континуальных, изогнутых, дискретных, глиссандирующих и прочих), соответственно вводятся и специфические дефиниции. Примером могут служить следующие разновидности фактур: *гомогенная, гетерогенная, линейно-моноподийная, линейно-многоголосная, пуантилистическая, переменная* (в последнем случае – перманентно-мобильная в музыке серийной, алеаторической, стохастической, спектральной), *вариантно-остинатная*⁴, *вариативная* (преимущественно в минимализме). Кроме того, получили широкое распространение фактуры *педально-кластерная* (основана на наслоении протянутых линий-педалей),

импровизационно-алеаторическая, сонорная (разновидность колористической), сонористическая (как в академической музыке, так и в компьютерной, электроакустической, акустической областях).

В XX веке свойства вибрирования проявляются в музыке темброво-фонической направленности, они обусловлены индивидуальными техниками оркестровки. Многообразие приёмов приведения музыкальной ткани в осязаемое колебание трудно поддаётся классификации. Но их роднит черта, отмеченная Штокхаузеном, когда вызывающие колебание технические средства сопровождаются звуковым уплотнением ткани («нагромождением тонов»), дроблением тематического материала на повторяющиеся мотивы и звуки в их единовременном звучании. Физико-акустические параметры традиционного музыкального инструментария (высотно-тоновый, временной, регистровый, артикуляционный) в каждом произведении получают конкретное преломление. Всегда индивидуализировано фоническое решение в электронно-компьютерной и электроакустической областях. Примечательно, что в оркестровой музыке с помощью вибрирования выделяются драматургически узловы́е, но чаще всего кульминационные участки произведения. Особое резонансное значение приобретает нетрадиционная, порой ассоциируемая с гетерофонией, дублировка голосов в партиях близких по тембру инструментов, создающая ощущение мерцания, свечения или смешанного звукового колора – аналогия с методами ташизма в живописи. При этом временная пролонгация используемых технических приёмов способствует усилению эффекта вибрирования.

В качестве примеров можно указать на завершение «Поэмы экстаза» А. Скрябина и заключительную, доходящую до экзальтации, кульминацию в Третьей симфонии

В. Лютославского. 75-летняя дистанция между датами создания произведений (1908 и 1983, соответственно), естественное различие стилистики не мешают нахождению общих черт в оркестровом решении «высоких зон» этих опусов. Более того, словно принимая эстафету предшественника, польский композитор также включает на гребне развития восходящее по звукам нонаккорда соло трубы.

К приёмам вибрирования последовательно обращается Штокхаузен в оперной гепталогии «Свет» («Из Семи дней»), как правило, в узловых моментах музыкально-сценического действия. Так, в опере «Суббота» приветствие Люциферу оформлено ансамблем тромбонов и туб на *vibrato*, напоминая джазовый приём *dirty tones* (искажение темперированного тона), с подключением бассетгорнов и трубчатых колоколов. Последующее беспокойное, с использованием четвертитонов соло флейты на фоне мягкого шелеста ударных (авторская ремарка: *irregular, nervous*) постепенно подводит к импровизации. Она основана на достаточно длительном опевании ауры звука *g* со сменой его динамики и темпа, что делает музыкальную материю вибрирующей, колышущейся. В опере «Вторник» (сцена «Вторжение») в эпизоде «Взрыв с плачем» архаичное, выдержанное на натуральных интервалах соло Евы «Бог – дыхание твоё» звучит в сопровождении трубы (Михаэля) – при этом оба исполнителя используют идентичную микротоновую окраску на тремоляции. Аналогичного рода эпизоды, обогащённые медиапроекцией, далеко не единичны в гепталогии Штокхаузена.

Наблюдая за проявлением вибрирующих свойств фактуры в композиторском творчестве, нельзя игнорировать функцию приёма вибрата в исполнительском искусстве. Оттачиваясь в течение веков,



он стал средством особого воздействия на слушателей благодаря своей внутренней энергетике. В вокальной, а затем в инструментальной музыке, связанной с эволюцией устройств инструментов, методика использования *vibrato* или *nonvibrato* формировала критерии школы, стилевых традиций. Вследствие совершенствования исполнительского искусства XVIII век открывает перспективу технических новаций, в том числе и новое осознание приёма вибрато. Расширение его функциональности, искусность применения требовали от исполнителя изощрённости. Среди мастеров XX века показательна личность И. Менухина, подчёркивающего важность вибрирования для «дыхания и акустической зоны звука» (фильм «Иегуди Менухин. Скрипка века», реж. Б. Монсенжон, Лондон, 1995), или М. Кабалье, обладательницы обертонально инкрустированного вибрато на протяжённых верхних звуках (яркий образец – каденция в арии “*Casta Diva*” в исторической постановке Античного театра Оранж, 1974).

Применение фактора вибрирования даёт эффективные результаты в искусстве дирижёра. Отталкиваясь от композиторского текста, используя возможности исполнительской техники (штрихи, виды артикуляции), нюансы громкостной динамики, дирижёр привносит в музыку качество особой энергетике, порождающей амплитудное вибрато. Лидерство дирижёров нашего времени, обладающих даром фонической мутации музыкальной ткани, принадлежит В.А. Гергиеву, не случайно предпочитающего музыку XX века. Примером может служить интерпретация финального эпизода «Скифской сюиты» Прокофьева (запись с Роттердамским филармоническим оркестром). Здесь достаточно длительно по времени, посредством искусно преломлённых в партиях всего оркестра приёмов вибрирования,

происходит постепенное накопление световой энергии – словно визуализация прокофьевской идеи о «Шествии Солнца».

Как в исполнительстве, в композиторском творчестве прошлых веков приёмы повышенной ритмической и регистровой дифференциации контрапунктических голосов порождают своеобразную пульсацию (биение) звуковой материи, например, в хоровой музыке эпохи Возрождения, чему немало способствовала естественная реверберация храмовой акустики. Позже широкое применение вибрирующих средств в композиторской практике обусловлено разными целями. Как правило, оно продиктовано желанием достичь иллюстративной достоверности в передаче необычного темперамента (скрипичные пьесы Дж. Тартини, Н. Паганини), психологического напряжения (сцены «Пиковой дамы») или для характеристики пейзажа (музыкально-симфонические зарисовки Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, М.К. Чюрлёниса). Одновременно с тем процессы, происходящие в инструментальной музыке XX века и способствующие преобразованию всей системы звуковых связей, расширяют содержание и эстетическое значение пульсирующей, «дышащей» музыкальной материи. Нередко она является не только отдельным, узловым моментом композиции (к примеру, в произведениях Э. Вареза, О. Респиги, О. Мессиана, П. Булеза, Т. Такэмицу), но и профилирующей стороной стиля (музыка Дж. Шельси, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, К. Пендерецкого, Ж. Гризе и др.).

С середины прошлого века, уделяя пристальное внимание специфике многоуровневой оркестровой фактуры, исследователи отмечали новое качество ткани: необычный фонизм, тонко меняющуюся звучность, чему способствовала особая детализация ритмики. Интересно, что в

те годы, по сути, два противоположных метода композиции – использование недетерминированного музыкального текста при алеаторике или текста, вычисленного с помощью компьютера, – привели к близкому сонорному результату. Он был связан с характерной «кладкой» фактуры: утолщением пластов с их разновекторным движением голосов, различием артикуляции и исполнительских штрихов. Для сравнения из музыки 1950–1970-х годов отметим алеаторические оркестровые пьесы “Polymorphia”, “Fluorescencje”, “De Natura Sonoris I” Пендерецкого, его же “Ecloga VIII” для вокального ансамбля с использованием 17 видов артикуляции; стохастические “Metastaseis”, “Jonchaies” для оркестра, “Palimpsest” для двенадцати исполнителей Ксенакиса; усложнённые микрополифоническим сплетением голосов “Apparitions”, “Atmosphères”, “San Francisco Polyphony” Лигети. Полипластовое строение оркестровой ткани при несовпадении фаз развития и сонорно-тематических характеристик каждого из пластов влечёт за собой постоянное перераспределение динамического потенциала музыки, или, иначе, пользуясь классической терминологией, их (пластов) переменную функциональность.

Рассматривая пространство плотных фактур в микрополифонии, западные музыковеды Дэвид Коуп, Ричард ДеЛоун апеллируют к универсальному для наук термину стратификация (лат. *stratum* – настил, слоистость, напластование, *facere* – делать), который используется при изучении разделённости физических процессов в водных и воздушных пространствах, а также в математике, грамматике, социологии. Ссылаясь на этих учёных, Т.В. Цареградская в обзоре англо-американских трудов 1970-х годов формулирует термин следующим образом: «Явление стратификации основано на тембровых контрастах и

многотембровых комбинациях, разделяет уровни интенсивности фактурной плотности, регистровые уровни...» [9, с. 104]. Для представления о вибрирующей материи важно наблюдение М.С. Скребковой-Филатовой в статье «Об организующей роли фактуры в современной музыке»: «Художественный эффект сверхмногоголосных звучаний нередко можно определить как “вибрирующий” кластер, обладающий повышенным фоническим свойством: он звучит как колористическое пятно или “пульсирующий” объём» [9, с. 8]. Объект структуры сверхмногоголосия лежит в основе статьи И.И. Снитковой, где отмечается возникновение «фактурного вибрата в случае асинхронности дублирующих элементов» [9, с. 57].

Проблематика фонизма неоднократно затрагивалась в работах автора данной статьи, связанных с музыкой XX века. Так, в статьях о музыке С. Губайдулиной самый материал четырёх струнных квартетов [5] и Второго скрипичного концерта [6] располагает к рассмотрению пространственной специфики сонорных комплексов. Особый исследовательский интерес вызвало объединение зеркально отражённых вариантов мотива в оркестровой партитуре М.К. Чюрлёниса «Море» [7; 13] – техника, получившая распространение в сочинениях авторов последующих поколений. Идея вибрирующей фактуры была конкретизирована нами при анализе пьесы «Рассеивающиеся страхи» (“Dispelling the Fears”) для двух солирующих труб и симфонического оркестра (1995) английского композитора М.Э. Тёрнейджа, инспирированной картиной Х. Беттс (Heather Betts). Известная своими сюрреалистическими работами художница передаёт иррационально-галлюцинаторное состояние страха, что оказалось близко Тёрнейджу: «Волнение, дрожь, трепет, вызываемые страхом, ком-



позитор переводит на язык музыки, используя трели, тремоландо, протянутые с подчёркнутыми начальными *sforzando* звуки и созвучия, разного рода вибрации, достигаемые посредством репетиции звуков в повторяющихся кратких мотивах – варьируемых и точных, в различных фактурных решениях, унисонных и имитационных <...>. Единый тематизм в результате тембровой и ритмической дифференциации придаёт оркестровой полифонической фактуре качество особой «вибрирующей звуковой поверхности» (по Штокхаузену)...» [8, с. 46].

Отмечая факт обращения к средствам вибрирования / пульсации в узловых моментах произведения, необходимо признать, что в композиторском творчестве, начиная со второй половины XX века и до наших дней, вибрирующая фактура становится репрезентантом определённой стилистики. Естественно преломляясь в электроакустической области творчества, она находит применение в столь полярных направлениях, как *New Complexity* (новая сложность) и *New Simplicity* (новая простота). Не отклоняясь в проблему разнообразия каждого из этих направлений, отметим два примера. В первом случае «сложность» обуславливается не только рельефной слоистостью музыкальной фактуры, но и постоянной изменчивостью, вариантностью её составляющих. Склонность к таким решениям обнаруживает насыщенная динамикой преобразования музыка англичанина Майкла Финнисси (р. 1946) из его оркестровых сочинений “Sea and Sky” («Море и Небо», 1980). В другом случае своё особое качество «простоты» привнесли композиторы Японии, и в частности, Тосио Хосокава (р. 1955) и Ацухико Гондаи (р. 1965). Несмотря на близость к тому виду минимализма, где свёрнутость развития компенсируется амплификацией инструментальных при-

ёмов (например, ритмически и артикуляционно различного повторения звука) и статикой формы, в то же время у них метод работы с материалом во многом предопределён генетикой национального мышления. В одном из своих последних сочинений – пьесе «Ограничение» – Гондаи выстраивает мерцающую фактуру струнного оркестра как гиперболизированное пространственное отражение звука солирующего народного инструмента *сё* (губной орган). Мастер неоимпрессионистской звукописи, Хосокава в пьесе для симфонического оркестра “Uzu” («Вращение», 2015) сохраняет любимый им принцип конструирования сферического звука. По словам музыковеда М. Сираиси, «композитор называет пространство, символично образованное “маточными звуками” (“wombsounds”), “маточным пространством” (“wombspace”). Это пространство наполнено тихой реверберацией ещё не услышанных и уже слышимых звуков» [14, р. 409].

Естественно заключить, что «вибрирование» звуковой ткани обусловлено первичными для музыки физико-акустическими закономерностями, определяющими высотное и пространственно-временное существование звука, состояние движения и покоя, зону распространения и затухания. Сопровождающие звуковую волну колебательные процессы – частотность, интенсивность, амплитуда, дление, сферичность, пульсация, ритмизация (дискретность) – составляют самостоятельные области теоретического знания.

Природа функционирования звуковой волны задолго до её практического осознания композиторами XX века основательно изучалась музыкантами-акустиками со второй половины XIX века, в том числе в России. Так, интерес представляет развивающая теорию Г. Гельмгольца ранняя работа Г.М. Римского-Корсакова

(1901–1965) «О высоте комбинационных тонов» (1927), исследующая микроинтервалику суммовых (возникающих при сумме первичных тонов) и разностных комбинационных тонов. Логарифмические таблицы колебательных отношений разностных тонов в натуральном и темперированном строях убедительно дополняют основной текст автора, прогнозирующего будущую технологию композиторского письма, в частности, в сфере спектральной музыки⁵. Предвосхищая музыкальное творчество, теоретические работы подобного типа, без сомнения, инициируют идеи композиторской технологии. Научное сознание как составная часть мышления творца новой музыки открывает неизведанные возможности работы со звуковым материалом, независимо от источника его происхождения. Композиторы, своим творчеством провозгласившие индивидуальные принципы сонорной организации, нередко давали им теоретическое объяснение. В числе признанных мастеров – Варез, Ксенакис, Булез, Штокхаузен, Гризе, Лахенман, оставившие концептуальные труды, статьи, интервью. Сборник нового структурализма ныне здравствующий Хельмут Лахенман (р. 1935) в одной из статей писал, что «...составил своего рода типологию звуков, которая, исходя из акустически-пуантилистического восприятия, кульминировала в так называемом “структурированном звуке”, или, наоборот, в “звуковой структуре”» [12, с. 106].

Структуральная природа, пространственность, пульсация, реверберация и иные акустические свойства звука нашли претворение у Авета Тертеряна (1929–1994), реформаторское творчество которого уже с начала 1970-х годов позволяет судить о тщательно им обдуманной концепции «слоистого» звукового пространства. В статьях и беседах, говоря о природе звука, Тертерян акцентирует сущностное различие

между собственно тоном и его частицами (парциалами), отмечая по поводу звука следующее: «Он очень полифоничен для меня, насыщен внутренним развитием составных элементов, живущих как бы своей жизнью». Далее композитор пророчески заявляет: «...из частиц лишь одного тона можно будет создавать целые произведения...» [10, с. 198]. И своей музыкой, прежде всего симфониями с Четвёртой по Восьмую, Тертерян конструирует микро-тоновое, вибрирующее пространство, синтезируя средства акустических инструментов и электроники. Вследствие постоянной изменчивости, мобильности это пространство лишено прямой, линейной перспективы. Оно иное. Если апеллировать к известной мысли об обратной перспективе П.А. Флоренского, пространство в музыке Тертеряна можно определить как *много-центрированное* (термин философа), то есть порождаемое разными точками восприятия.

Вместо обобщения представим методологические ориентиры дискурса. В качестве исходной предлагается аксиома, согласно которой первичная субстанция музыки – звук как явление физического порядка – обладает потенциалом процессуальности, многомерного распространения. Континуум звука есть непрерывное движение во времени и пространстве, порождающее постоянство преобразования, тоновой и тембровой мутации. Свойства звука по-разному проявляются в фактуре, исходя из специфики используемых инструментальных средств, логики их функционирования. Это: 1) спектральность звука, частотные величины которого определены фактором колебания (осцилляции); 2) пространственность звука, вызываемая амплитудой колебания, акустическим резонансом и реверберацией; 3) динамика звука, обусловленная его интенсивностью, громкостью и спецификой воспроизведения (артикуляции); 4) окраска звука, реа-



лизуемая посредством как гармонически-натуральных, так и искусственным образом модифицированных, синтезируемых и прочих производных тембров.

Отмеченные свойства звука, равно как и иные, не названные, допускают разнообразие исследовательских ракурсов. Их число возрастает в музыке последнего столетия при обращении к феномену оркестровой фактуры, отражающей новизну композиторского языка и мышления. Заложенные импрессионизмом идеи «проросли» в стилевые формации XX века, в общие и авторские системы композиторской технологии, обеспечив намеренное культивирование звучащей структуры. Несмотря на разветвление этого процесса, в целом он осознаётся как постижение природы звука в свете обострённого слухового восприятия, в контексте ради-

кальных методов музыкальной композиции, наконец, в системе нового взаимодействия искусства и науки.

Анализ музыкальных произведений авторов разных поколений с акцентом на преемственности в общей эволюции фонизма позволяет выявить различия, необходимые для классификации вибрирующей фактуры. В исторической перспективе обсуждаемая проблема видится как последовательное развитие линии импрессионизм – соноризм, находящей своё новое решение в электроакустической области.

Статья выполнена на основе доклада, прочитанного на X международном конгрессе по музыкальному анализу EUROMAC-10 (Москва. МГК им. П.И. Чайковского, 2021).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К нотному изданию отдельным выпуском прилагаются индекс примеров, а также аналитические заметки Богуслава Шеффера о теоретических и философских вопросах музыкальной композиции XX века.

² Заметим, что в российском музыкознании вопросы современной фактуры постоянно были в центре внимания. Впечатляют глубиной исследовательских разработок труды В.В. Задерацкого, М.С. Скребковой-Филатовой, В.Н. Холоповой, И.И. Снитковой, Т.В. Франтовой.

³ Кэти Берберян (1925–1983) – американская певица армянского происхождения (меццо-сопрано), уникальная исполнительница новой музыки, её называли «Каллас авангарда». С начала 1950-х годов жила в Милане, она была первой женой Лучано Берио (1925–2003) – автора ряда камерных и оркестровых произведений, написанных специально для неё. Берберян исполняла музыку всех ведущих современных композиторов,

многие из которых посвятили ей свои произведения. В их числе – Игорь Стравинский, который после исполнения Берберян его ранних «Кошачьих колыбельных песен» для голоса и трёх кларнетов посвятил певице «Элегию Дж. Ф. К.» для баритона /меццо-сопрано и трёх кларнетов (1964, англ. текст У.Х. Одена), следом написав для неё свой последний опус – вокальный цикл «Сова и кошечка» (1966, англ. текст Э. Лира).

⁴ К этой разновидности фактурного развития неоднократно обращался В.В. Задерацкий, в частности, в статье «Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве О. Мессиаана» [2, с. 295–330].

⁵ Приведём одно из обобщающих умозаключений Г.М. Римского-Корсакова: «Разностные комбинационные тона в особенности слышны в верхнем регистре, и в случае полного господства над звукоизвлечением и тембром, которое начинает обещать «смычка» акустика с электротехникой, можно было

бы рассчитывать на вполне реально всем и каждому слышные аккорды, составленные из комбинационных тонов, полученных как результат совместного звучания очень высоких звуков, быть может, даже лежащих за пределами интервального восприятия» [4, с. 160].

ЛИТЕРАТУРА

1. Берберян Кэти. Новая вокальность в современном художественном творчестве. Сейчас и когда-то [“Ruch muzyczny”, Warszawa, 1975] / перев. с польск. С.К. Саркисян // Музыкальная Армения. Ереван: Издательство Ереванской государственной консерватории, 2020, № 2 (59). С. 74–79.
2. Задерацкий В.В. Звуковые контуры времени. Музыкальные идеи и образы минувшего века. М.: Композитор, 2014. 576 с.
3. Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. 356 с.
4. Римский-Корсаков Г.М. О высоте комбинационных тонов // De Musica. Временник Отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л.: Государственный институт истории искусств, 1927. С. 155–165.
5. Саркисян С.К. Струнные квартеты С. Губайдулиной как опыт освоения сонористического пространства // Музыкальная академия. 2011, № 4. С. 129–133.
6. Саркисян С.К. Концепция формы в Скрипичном концерте “In tempus praesens” Софии Губайдулиной // Софии – с любовью. К 80-летию С.А. Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции / ред.-сост. В.Н. Холопова. М.: Московская консерватория. 2014. 184 с.
7. Саркисян С.К. Симфоническая поэма «Море» М.К. Чюрлениса в свете мифологического сознания // Музыкальная академия. 2014, № 1. С. 145–150.
8. Саркисян С.К. «Рассеивающиеся страхи» М.-Э. Тернейджа: опыт символизации музыкального материала // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных / гл. ред. И.С. Стогний. 2015, № 3 (14). С. 42–53.
9. Современное искусство музыкальной композиции. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 79 / отв. ред. Н.С. Гуляницкая. М., 1985. 136 с.
10. Тертерян Р.А. Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания. Ереван: Хорурдаин грох, 1989. 244 с.
11. Lachenmann, Helmut. Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens // Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposion Leningrad 1990 / hrsg. von R. Stephan, W. Saderatzkij. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. S. 95–110. Deutsch / Russisch.
12. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: His Time and Our Time: The Collection of Studies and Scientific Articles / Comp. and Ed. by G. Daunoravičienė, R. Povilionienė, D. Linčiuvienė. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2013. 688 p.
13. Schäffer, Bogusław. Wstęp do kompozycji. Kraków: PWN Edition, 1976. 476 s.
14. Shiraishi, Miyuki. Hosokawa Toshio // Contemporary Composers / Ed. by B. Morton, P. Collins. Chicago; London: St. James Press, 1992. 1019 p.

Об авторе:

Саркисян Светлана Корюновна, доктор искусствоведения, заслуженный деятель культуры Республики Армения, заслуженный деятель польской культуры (Польша), музыковед, профессор кафедры теории музыки, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса (0001, Ереван, Армения), **ORCID: 0000-0002-0408-2977**, svetlana.sarkisyan@mail.ru

REFERENCES

1. Berberyan Ketii. Novaya vokal'nost' v sovremennom khudozhestvennom tvorchestve. Seychas i kogda-to [Berberian, Cathy. New Vocality in Contemporary Arts. Now and Then] ["Ruch muzyczny", Warszawa, 1975]. Translated from Polish by S.K. Sarkisyan. *Muzykal'naya Armeniya* [Musical Armenia]. Yerevan: Erevanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2020, No. 2 (59), pp. 74–79.
2. Zaderatskiy V.V. *Zvukovye kontury vremeni. Muzykal'nye idei i obrazy minuvshogo veka* [Sound Contours of Time. Musical Ideas and Images of Previous Century]. Moscow: Kompozitor, 2014. 576 p.
3. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii. Khrestomatiya* [Composers about Contemporary Composition. Reader]. Compilers T.S. Kuregyan, V.S. Tsenova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. 356 p.
4. Rimskiy-Korsakov G.M. O vysote kombinatsionnykh tonov [On the Pitch of Combinatory Tones]. *De Musica. Vremennik Otdela teorii i istorii muzyki Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv. Vypusk 3* [De Musica. Temporary magazine of Department of Music Theory and History of the State Institute of Arts History. Issue 3]. Leningrad: Gosudarstvennyy institut istorii iskusstv, 1927, pp. 155–165.
5. Sarkisyan S.K. Strunnye kvartety S. Gubaydulinoi kak opyt osvoeniya sonoristicheskogo prostranstva [S. Gubaidulina's String quartets as an Experience of Adaptation of Sonoristic Space]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2011, No. 4, pp. 129–133.
6. Sarkisyan S.K. Kontseptsiya formy v Skripichnom kontserte «In tempus praesens» Sofii Gubaydulinoi [The Concept of Form in Gubaidulina's Violin Concerto "In tempus praesens"]. *Sofii – s lyubov'yu. K 80-letiyu S.A. Gubaydulinoi: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Sofia – with Love. To the 80-th anniversary of S.A. Gubaidulina: materials of the international scientific conference]. Edited by V.N. Kholopova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. 2014. 184 p.
7. Sarkisyan S.K. Simfonicheskaya poema «More» M.K. Chyurlënisa v svete mifologicheskogo soznaniya [M.K. Čiurlionis' "Sea" from the Perspective of Mythological Perception]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2014, No. 1, pp. 145–150.
8. Sarkisyan S.K. «Rasseivayushchiesya strakhi» M.-E. Terneydzha: opyt simvolizatsii muzykal'nogo materiala ["Dispersed Fears" by M.-A. Turnage: An Experience of Musical Material Symbolization]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnesins Russian Academy of Music]. Editor-in-Chief I.S. Stognij. 2015, No. 3 (14), pp. 42–53.
9. *Sovremennoe iskusstvo muzykal'noy kompozitsii* [Contemporary Art of Music Composition]. *Trudy Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta im. Gnesinykh. Vypusk 79* [Proceedings of the Gnesins State Music and Pedagogical Institute. Issue 79]. Responsible editor N.S. Gulianitskaya. Moscow, 1985. 136 p.
10. Terteryan R.A. *Avet Terteryan. Besedy, issledovaniya, vyskazyvaniya* [Avet Terteryan. Conversations, Research, Opinions]. Yerevan: Khorurdain grokh, 1989. 244 p.
11. Lachenmann, Helmut. Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens. *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposion Leningrad 1990*. Hrsg. von R. Stephan, W. Saderatzkij. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. S. 95–110. Deutsch / Russisch.
12. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: His Time and Our Time: The Collection of Studies and Scientific Articles*. Comp. and Ed. by G. Daunoravičienė, R. Povilionienė, D. Linčiuvienė. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2013. 688 p.
13. Schäffer, Bogusław. *Wstęp do kompozycji*. Kraków: PWN Edition, 1976. 476 s.
14. Shiraishi, Miyuki. Hosokawa Toshio. *Contemporary Composers*. Ed. by B. Morton, P. Collins. Chicago; London: St. James Press, 1992. 1019 p.

About the author:

Svetlana K. Sarkisyan. DrSci. (Arts), Honored Worker of Culture of Republic of Armenia, Honored Worker for Polish Culture (Poland), Musicologist, Professor of Music Theory Department, Yerevan Komitas State Conservatory (0001, Yerevan, Armenia), **ORCID: 0000-0002-0408-2977**, svetlana.sarkisyan@mail.ru

