

*А. Г. Коробова*

## **Сонористика и звукоокрасочные тенденции современной музыки**

### **Аннотация**

Статья посвящена сонористике как одной из ведущих техник композиции в современной музыке. Этот её статус обусловлен тем, что в сонористике получила реализацию важнейшая тенденция музыкального искусства XX века — устремлённость в мир звука и пространство звучаний (другими проявлениями этой тенденции стали музыка «новой сложности», некоторые направления электронной и компьютерной музыки). В статье уделено внимание таким аспектам заявленной темы, как рассмотрение феномена в историческом контексте (предпосылки, прототипы, предшественники), выявление роли «техники композиции» в Новейшей музыке, теоретические вопросы «устройства» сонористики (с опорой на отдельные аналогии с современным изобразительным искусством), затронуты особенности формообразования и нотации, а также проблемы терминологии.

**Ключевые слова:** сонористика, звукоокрасочность, современная музыка, техника композиции, сонорность и тоновость.

*А. Г. Korobova*

## **Sonoristics and Sound-painting Trends of Contemporary Music**

### **Summary**

The article is devoted to sonoristics as one of the leading composition techniques in contemporary music. This status is due to the fact that the most important trend in the musical art of the twentieth century has been realized in sonoristics — striving into the world of sound and the space of sounds (other manifestations of this trend are music of “new complexity”, some areas of electronic and computer music). The article pays attention to such aspects of the stated topic as consideration of the phenomenon in a historical context (prerequisites, prototypes, predecessors), identification of the role of “composition technique” in Modern music, theoretical issues of the “device” of sonoristics (based on separate analogies with modern fine art), the peculiarities of form and notation, as well as problems related to the terminology.

**Keywords:** sonoristics, sound color, contemporary music, composition technique, sonority and tonism.

### Прологомены

Сонористика — это одна из техник композиции в современной музыке. Данный тезис, казалось бы, вполне очевиден. Однако он нуждается в пояснении, как говорили древние, «по частям» — то есть каждого входящего в него понятия:

- 1) «современная музыка»,
- 2) «техника композиции»
- 3) и, после этого, «сонористика».

#### 1

Что такое *современная музыка* — больше вопрос терминологии, чем хронологии. Нередко синонимически современную эпоху называют «Новейшей историей», исчисляя с XX века. Но конкретизируем музыкальную фактологию.

1900 год: премьеры «Тоски» Дж. Пуччини и «Сказки о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, первых симфоний Р. Глиэра и А. Скрябина.

1905 год: премьеры симфонической поэмы А. Шёнберга «Пеллеас и Мелисанда» и трёх симфонических эскизов — «Море» К. Дебюсси, «Весёлой вдовы» Ф. Легара и «Саломеи» Р. Штрауса.

Первое десятилетие 1900-х — время активной творческой деятельности также И. Стравинского, Н. Мясковского, С. Рахманинова, Г. Малера, А. Веберна, А. Берга, Ж. Массне, М. Равеля, Э. Элгара, Б. Бартока, П. Масканьи и многих других, таких очень разных композиторов, в том числе и с точки зрения «современности».

Уточним значение самого слова «современный», обратившись к Словарю Сергея Ивановича Ожегова. Автор даёт не одно, а три значения: «1. кому — чему. Относящийся к одному времени, к одной эпохе с кем — чем-нибудь. <...> 2. Относящийся к настоящему времени, теперешний. <...> 3. Стоящий на уровне своего века, не отсталый» [7. С. 644]. Как можно видеть, в первом случае имеется в виду *относительный* аспект понятия: «современное» — нечто относящееся к одному времени (любо-

му), сосуществующее во времени (например, современники Шекспира, современники Баха и т. п.). Во втором случае актуализируется *абсолютный* аспект понятия: «современный» как существующий именно сегодня, сейчас. Третье значение качественно отлично от первых: это *оценочный* аспект понятия — соответствующий «духу времени», представлениям о современности.

В последнем значении представления о «современности» связаны с новизной и открытиями «в духе времени». Все три варианта значения слова «современный» проецируются и на музыку. Так что не вся музыка, написанная в Новейшее время, оценивается как «современная» и воспринимается таковой. В ней есть, по остроумному выражению Т. В. Чердниченко, и «сегодняшнее вчера», и «вчерашнее сегодня», и «сегодняшнее сегодня» [12. С. 221]. Именно в третьем — оценочном — значении слово «современный» значится в названии статьи и будет употребляться далее.

Важнейшим требованием современной музыки, стремящейся быть «сегодняшним сегодня» (и даже, по возможности, «сегодняшним завтра»), становится требование *новизны*. Однако и романтики, как известно, стремились к новизне. Чем же категория новизны XX века отличается от века XIX?

Новое у романтиков — это прежде всего индивидуальность, неповторимость творческой личности. Поэтому главное — оригинальность и новизна, скорее, *содержания*, чем музыкальных средств. Поэтому новизна не являлась препятствием для восприятия произведений романтиков, поскольку а) она реализовалась на основе сложившихся форм музыкального восприятия и опиралась на общие законы человеческой психики и эмоциональности; б) воплощалась с помощью уже существующей системы выразительных средств и музыкальных «грамматик»: романтики нового музыкального языка не изобретали, пользуясь доставшимся по наследству, они могли что-то трактовать по-своему, вносить новые «лексемы», но не заменяли иным, вновь конструируемым языком.

В XX веке оригинальность и новизна мыслятся совсем иначе<sup>1</sup>: переживая в контексте стремительно трансформирующейся картины мира кризис антропоцентризма, отвергая «человеческое, слишком человеческое» (Ф. Ницше), искусство устремилось на поиски нового материала и новых техник. Поскольку человек — *homo sapiens* — утратил статус «меры всех вещей» и, соответственно, главного объекта искусства, новую оригинальность могли обеспечить только *новые средства*. А. Шёнберг повторял: «Искусство — это всегда новое искусство». П. Булез отмечал «неистовое увлечение проблемами организации» [Цит. по: 1. С. 11]. К. Штокхаузен утверждал: «Главная тема искусства XX века — изобретение и открытие»<sup>2</sup>. Осмысливая судьбы музыкального авангарда, композитор символически назвал «нулевым часом» столетия 1950 год: «Города стёрты с лица земли, и можно начать с самого начала, без оглядки на руины» [Цит. по: 8. С. 13].

Однако коварство новизны — в возможности её стремительного исчезновения. Провозглашая фетиш новизны, искусство тем самым попадает в ловушку бесконечного агона. Его начинает преследовать ощущение растущей истощенности средств, которое особенно усиливается к концу XX века, порождая эсхатологические настроения.

В современной музыке обновлению, в том или ином виде, подверглись практически все параметры музыкального языка: ритмический (то есть временное устройство музыки), фактурный (пространственное измерение музыки), тембровый и т. д. Более того, ведущей тенденцией становится индивидуализация и множественность композиторских решений, стилевой плюрализм, отход от типического и универсального. Но, в первую очередь, пересматривается имманентная сущность музыки — гармония, звуковысотная система на всех её уровнях, начиная с ревизии основ: что есть «музыкальный звук», нивелирование его статуса по сравнению со звуками шумов и звонов, применение альтернативных видов темперации и настройки, к чему подключается электронная и компьютерная техника. Прежде всего и

ранее всего произошёл кардинальный отказ от тональности. Для начала XX век становится почти аксиомой: быть новым — значит не повторять тонико-доминантовых отношений.

## 2

Логично, что в этих условиях изменяются сами подходы к *технике композиции*: происходит её концептуализация, из приёма она превращается в идею. И ценность в том, чтобы это была *новая* идея. Наблюдается явное сближение техники и эстетики (это отмечал А. Шнитке). Более того, техника письма нередко сама становится в современной музыке новой эстетикой. Отсюда — понятие техники композиции как объединяющего различные параметры музыкального языка фактора в условиях произвольного выбора типа письма и историзированного композиторского мышления. Последнее важно, поскольку «фетиш новизны» требует удерживать в поле зрения историческую перспективу музыкального искусства, чтобы встроить в неё своё «изобретение». Техника письма как идея и принцип индивидуализированного решения становится важнейшим «индикатором» новизны<sup>3</sup>. Поэтому в исследовании современной музыки, когда «стиль эпохи сменяется эпохой стилей» (по выражению Г. В. Григорьевой), техника письма приобретает основополагающее значение.

Для изучения и даже типологизации разнообразных проявлений современной музыки именно «техника письма» может выступить в качестве *морфологической категории*, помогающей упорядочить для наблюдателя новые композиторские «технологии» в некую общую панораму. За основу продуктивно, думается, принять принцип выявления ряда *оппозиционных тенденций*, поскольку новое нередко возникает, отталкиваясь от чего-то уже существующего или даже отталкивая его от себя (как атональность в начале века «протестовала» против тональности).

Можно выявить несколько пар таких оппозиционных тенденций — прежде всего тех, которые оформились в определённые художественные направления (они выделены курсивом) или ассоциируются с ними:

— стремление к жёсткой детерминированности всех сторон композиции (его сфокусировали в себе *серийность* и *сериализм*) — и к индетерминированности (фундамент *алеаторики*);

— раскрытие всё новых возможностей акустических инструментов — и композиция на основе материала окружающей звуковой среды (так называемая *конкретная музыка*) или синтезированного искусственного звучания (*электронная* — магнитофонная и компьютерная — музыка);

— стремления к предельной простоте, тенденция «новой простоты» (в частности, *минимализм*) — и к предельной усложнённости (направление *новой сложности*);

— сосредоточенность на «микроуровне» музыкальной композиции (так называемая *спектральная музыка*) — и «макроуровень»: мышление «готовым» словом — стилями, жанрами, цитатами (*полистилистика*);

— сохранение традиционных форм музыкальной коммуникации — и новые формы представления музыки (*инструментальный театр*, *графическая музыка*, *музыкальный перформанс*, *акционизм* и др.).

Среди этих оппозиционных пар своё место занимает ещё одна: с одной стороны, в современной музыке проявила себя тенденция к буквально «звукографической» концентрированности звучания (примером чему *пуантилизм*), с другой — тенденция к звукокрасочности (примером чему *сонористика*).

### 3

Итак, *сонористика* — это одна из современных техник музыкальной композиции. Начнём с *терминологии*. Этот вопрос не может быть второстепенным, поскольку мы живём в вербально оформленном мире.

Слово «сонористика» происходит от лат. *sono* — «звучать, звенеть», то есть чаще всего подразумеваются различные звучания неорганической вещи, в отличие от *canto* — «петь». Ещё в XIII веке обобщённо называли «кантата» — «всё, что поётся», «соната» — «всё, что играется». Кстати, подобная «вербальная память» отразилась затем в «памяти жанра» сона-

ты: в отличие от «симфонии» (ещё в XVI–XVII веках «симфония» обозначала и вокальные, и инструментальные композиции), слово «соната» относилось только к инструментальным жанрам. Корень *son-* закономерно вошёл во многие музыкальные термины: «консонанс», «диссонанс», «сонатность». Исторически в позднесредневековой теории существовало ещё понятие “*musica sonora*”, которое ввёл франко-фламандский *musicus* Якоб Льежский, автор масштабного трактата «Зерцало музыки» (“*Speculum musicae*”), изъясняя данное понятие соответственно термину Боэция “*musica instrumentalis*”. В XX веке семейство перечисленных терминов обогащается ещё одним — «сонористика», имеющим, как можно видеть, глубокие корни в языке музыкальной науки.

Термин «сонористика» (*sonorystyka*) возникает к концу 1950-х годов — прежде всего в связи с новациями «новой польской школы»<sup>4</sup>. В языке немецких композиторов и музыковедов применялись также термины *Klangmusik* («музыка звучностей») и *Klangkomposition* («звуковая композиция»)<sup>5</sup>. Чешский композитор и музыковед Цтирад Когоутек, автор одного из базовых трудов по современной технике композиции (1976) [5], употребляет термин «музыка тембров», соотнося, очевидно, этот термин с названием одного из первых упоминаемых им сонорных опусов — «Симфония тембров» (1957) польского композитора Романа Хаубенштока-Рамати [См.: 5. С. 240]. В советско-российской музыкальной науке в ходу также такие варианты, как *соноризм* (Ю. Н. Холопов), *сонорика* (А. Л. Маклыгин), позволяющие дифференцировать некоторые аспекты изучаемого феномена. Далее в настоящей статье будут применяться также производные бытующие сегодня термины: *сонорность*, *сонор*. Но для обозначения именно определённого вида современной композиторской техники чаще всего используется польский термин «сонористика» как некое «самоназвание».

Первоначально термин *sonorystyka* не имел широкого распространения и применялся неоднозначно. Как пишет польский музыковед Адриан Томас, Ю. Хоминьский, вводя это понятие ещё в 1956 году, «оглядывался назад во времени,

прежде всего, на европейскую музыку первой половины двадцатого века». Поэтому дальнейшее использование понятия — по отношению к современной авангардной музыке — исследователь называет «вторым этапом» в жизни термина [См.: 18. Р. 7], и связан он был непосредственно с сочинениями польских композиторов, особенно в 1960-х годах. А. Томас перечисляет целый ряд их произведений, чьи названия включают данное понятие. Среди самых ранних примеров он называет “Equivalenze sonore” Богуслава Шеффера (1959), “Les sons” Витольда Шалонека (1965), “De natura sonoris” Пендерецкого (1966), “Improvisations sonoristiques” Шалонека (1968), “De natura sonoris № 2” Пендерецкого (1971) [См.: 18. Р. 10]. Таким образом, в кристаллизации понятия композиторы приняли непосредственное участие. Однако оно, в отличие от европейских успехов их творческих достижений, долгое время локализовалось в границах «новой польской школы». А. Томас обращает внимание на то, что даже такие авторитетные энциклопедии, как “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (2001) и “Die Musik in Geschichte und Gegenwart” (1994–2008), не содержат специальных статей<sup>6</sup>. Позднее польский музыковед Збигнев Гранат, активно разрабатывающий проблематику сонористики<sup>7</sup>, восполнил пробел, написав в 2008 году статью “Sonoristics, Sonorism” для “Grove Music Online”. Положение дел до определённой степени отражено в публикации З. Граната «Повторное открытие „сонористики“: новаторская теория с окраин музыковедения», в которой автор утверждал: «...сонористика является одним из наиболее изобретательных вкладов в современную теорию музыки. Тот факт, что она всё ещё ожидает более широкого признания, свидетельствует лишь о том, что её путь к мировому музыковедению впереди» [16].

Польские исследователи, продолжая разработку теории сонористики (сонологии), предлагают историческую периодизацию, выделяя время «высокой», или «классической» сонористики, особо подчёркивая роль Кшиштофа Пендерецкого. Так, Тереза Малецкая пишет: «Инструментальную музыку Пендерецкого ... сегодня можно назвать классическим сонориз-

мом. В ней были реализованы все типичные черты этого направления. Произошло фундаментальное изменение иерархии музыкальных ценностей» [Цит. по: 18. Р. 3]. О каких же характеристиках должна идти речь?

### **Что такое сонористика и каково её «устройство»?**

Ю. Н. Холопов, автор соответствующей статьи («Соноризм») в Музыкальной энциклопедии, даёт следующее определение: «...вид современной техники композиции, использующий главным образом красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные» [10. С. 207]. С этим определением можно согласиться, кроме одного уточнения: момент восприятия тонов, их различения — дело весьма индивидуальное, зависящее от природных способностей и опыта воспринимающего. Здесь мы выходим на важнейшую смысловозначительную пару категорий, отображающую некие базовые свойства музыкального звучания: *сонорность* (собственно звучание как самостоятельное качество звука, звуковая «самость») и *тоновость* (высотная определённость и фиксированность звуков). Тоновость опирается на музыкальный звук, обладающий точной высотной определённостью, а сонорность включает также высотно недифференцированные звуки шумовой природы. Понятно, что суть сонористики — в преобладании сонорности над тоновостью, вплоть до вытеснения последней из поля эстетического, художественного восприятия и впечатления.

Однако и сонорность, и тоновость — имманентные свойства музыкального звучания, но формы их проявления и соотношение были различны в разные исторические периоды и в разных жанрово-стилевых пластах музыкального искусства. Предмет нашего интереса сейчас — первое в этой паре понятий и стоящее за ним явление. В чём его суть?

Обратимся к книге Е. В. Назайкинского «Звуковой мир музыки» (1988) [6]. В первом очерке «Звук. Тон. Нота» учёный для разъяснения вынесенной им в заголовок триады выстраивает ещё одну — параллельную — триаду: «Тембр. Фонизм. Сонорность». Она имеет

непосредственное отношение к аналитическим штудиям нашей статьи. При всей, казалось бы, близости названные понятия дают возможность более дифференцированно подойти к «звуковому миру музыки».

*Тембр* отличается в названной триаде тем, по мысли Назайкинского, что это физико-акустический феномен, данность, генеральное свойство не одного только изолированного звука, но звучащего источника в целом, интегрирующее в звуке характер звукоизвлечения, резонансную систему, качества вибрации и артикуляции.

*Фонизм*. В отечественном учении о гармонии принято различать *фоническую* и *функциональную* стороны (начало этому положил Ю. Н. Тюлин в своём «Учении о гармонии» 1937 года и в других работах). Уходя от противопоставления, Назайкинский подчёркивает «неуничтожимость интонационного начала в фонизме» [6. С. 39], которое заложено также и в гармонической функциональности. В соответствии с этой трактовкой учёный «в ряду разнообразных факторов, от которых зависит фонизм (таких как тембр, регистр, громкость, интервалика и т. д.)», выделяет «специфическую детерминанту — интонационное осмысление звуков, восприятие их как тонов и сочетаний тонов» [6. С. 39]. В контексте дифференцированной высотности фонизм является попутным эффектом. «Эволюция романтической гармонии, — отмечает Назайкинский, — постепенно выдвигает колористичность на авансцену, но ещё не доходит до той грани, когда краска становится самоцелью... И как только фонизм из сопутствующего фактора превращается в ведущий, он перерождается в сонорность» [6. С. 41].

*Сонорность*, таким образом, вырастает в недрах фонизма. Но её принципиальное отличие, по Назайкинскому, в том, что «высотная оценка составляющих ткань тонов уступает место колористической оценке *нотно-звуковых* точек, скоплений, гроздьев, пластов, а интонационно-высотная модальность слуховых образов замещается экспрессивно-красочной. Это и позволяет отличать сонористическую „музыку звучностей“ от „музыки тонов“» [6. С. 41–42]. С другой стороны, в сравнении с тембром, сонорность имеет иную природу, превышающую

физико-акустическую реальность: происходит «колористический синтез звуковых красок с нюансами, привносимыми фактурной организацией» [6. С. 42], её плотностью, динамическими эффектами и т. д. Принципиален «композиционный контекст», *форма* произведения, благодаря чему окончательно формируется облик сонорной материи.

Можно сказать, подхватывая мысль Назайкинского, что сонористика связана с эмансипацией во второй половине XX века звукокраसочного начала музыки; в ней сонорность как феномен «звукности», преобладая над тоновостью, обретает некую самодостаточность не только в плане выразительности, но и формообразования. Сущность данного явления может быть наглядно продемонстрирована аналогией со сходными процессами в *современной живописи*. В частности, с некоторыми направлениями абстрактного искусства, где наблюдается отказ от предметности изображения.

Абстракционизм ярко заявил о себе в начале XX века. В нём осуществляется принципиальный уход от изображения реальности, и внимание искусства фокусируется на самом его материале — на краске и объёмах, на линии и конфигурациях цветовых пятен. Цветопластическая идея заменяет сюжет и, собственно, сама становится сюжетом. Примером может служить супрематизм Казимира Малевича. Одна из авторских трактовок самого термина — приоритетное значение в картине краски по отношению ко всему прочему. Малевич утверждал: «Самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура — это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом» (из брошюры «От кубизма и футуризма к супрематизму», 1916). Другой пример — философствующий абстракционизм Василия Кандинского, основанный на «услышанной» живописцем ассоциации цвета и формы как элементов «чисто и вечно художественного», существующего по законам внутренней необходимости гармонии. Можно упомянуть также абстрактные «матрицы» Пита Мондриана, отвечающие стремлению художника к «денатурализации» искусства.

Новый расцвет беспредметной абстрактной живописи приходится на послевоенные

десятилетия. Она представлена такими направлениями, как, например, ташизм (от фр. *tache* — «пятно») в Западной Европе (яркий его представитель — Анри Мишо, художник и поэт). Это и «нью-йоркская школа» в Америке (Джексон Поллок, Марк Ротко), направление абстрактного экспрессионизма (Филипп Гастон, Ганс Хофман). Подобные течения искусства стали современниками сонористики в музыке.

Как и в упомянутых направлениях изобразительного искусства, сонористическая музыка уходит от «предметного» слоя музыкальной композиции, создаваемого прежде всего музыкальной темой, функционирующей в перспективе её развития, а также жанровыми ассоциациями музыкальной образности, связями с первичными прототипами музыкального синтаксиса и интонационности. «Субъектом» композиции становится сам звук как таковой. Он мыслится уже не как «строительный кирпичик» темы, лада, фразы, тональности, аккорда, мелодии, но как самостоятельная данность, подобно краске в живописи. Сонорная композиция создаётся непосредственно различного рода темброкрасочными звучностями, приобретающими формообразующее значение. И так же, как невозможно переводить в чёрно-белую графику абстрактные картины, «музыка тембров» исключает традиционную практику переложений для клавира или для других исполнительских составов.

И так же, как и в изобразительном искусстве, это новое явление имело свои *исторические предпосылки*. Истоки соноризма там, где обнаруживается усиление колористической стороны музыкальных средств, и прежде всего гармонии. Ю. Н. Холопов называет «колоризм гармонии» в некоторых произведениях XIX века «предформой» сонористики [10. С. 207]. Но подобный колоризм встречается уже в ренессансной музыке: упомянем здесь, например, особую разновидность фантазий и токкат этой эпохи под повторяющимися названиями “Consonanze stravaganti” («Странные созвучия»), “Durezza e ligature” («Жёсткости и лигатуры»)<sup>8</sup>. Внимание к колориту гармонической краски становится особенно заметно в таких явлениях музыки XIX столетия, как шу-

бертова гармония, гамма Черномора у Глинки, особые лады в операх Римского-Корсакова, гармонические сопоставления в изображении колокольного звона в «Борисе Годунове» Мусоргского, красочные «звуковые цепочки» из увеличенных трезвучий в «Фауст-симфонии» Листа (*Klangketten*, по терминологии Германа Эрпфа) и т. п. Подобные качества усиливаются у Дебюсси, Скрябина, Бартока и ряда других композиторов постромантической генерации. Показательно в этом отношении известное высказывание К. Дебюсси: «Музыка — это краски в биении ритмов». А. Шнитке выделял также роль А. Шёнберга в данном историческом процессе: «...композитору, утвердившему эмансипацию диссонанса, выпало на долю утвердить также эмансипацию тембра», дав этой области название — “Klangfarbenmelodie” [13. С. 58]. Это был, пишет Шнитке, «гениальный рывок Шёнберга в совершенно новый звуковой мир, где тембр является главным выразительным элементом» [13. С. 58].

Помимо «колоризма гармонии» качество сонорности проявляет себя также там, где встречаются элементы колористической трактовки регистра, фактуры, тембра. Можно сказать, что формируются новые измерения и ощущения звуковой материи музыки; тембр и звукоколорит действительно становятся не только объектом, но и субъектом музыкальной композиции.

В историческом плане сонористика второй половины XX века предвосхищалась в первой его половине. Когоутек пишет о влиянии опусов брьюитиста Франческо Прателлы и о «музыкальных акустико-пространственных опытах» Эдгара Вареза [5. С. 240]. Последнего М. С. Высоцкая и Г. В. Григорьева в своей книге «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» называют «провозвестником сонорно-сонористического „бума“ второй половины XX века» [2. С. 179]: его произведения 1920–1930-х годов раскрывают новые перспективы музыкальной композиции — вырабатывается «тип мышления „звуковыми объектами“» [2. С. 179]. В них композитор стремился воплотить свои идеи «освобождённого звука» [2. С. 181] и пространственной музыки, которая, по его мысли, реализуется в «телах из „умных звуков“, свободно движущихся в про-

странстве», это «движение звуковых планов и масс, варьируемых по громкостному уровню и плотности» [2. С. 179]. Созданные для акустических инструментальных ансамблей, эти опусы содержат комбинирование традиционных и необычных тембров (используется, например, звучание сирены). В 1950-х годах Варез обратится также к возможностям магнитофонной, электронной техники (его знаменитая «Электронная поэма», ставшая частью проекта *Philips Pavilion* Ле Корбюзье и Яниса Ксенакиса для международной выставки в Брюсселе 1958 года).

Параллели с изобразительным искусством помогают не только глубже понять сущность сонористики, но и найти «язык описания» сонорного опуса, коль скоро базовые категории классической музыкальной композиции теряют своё значение. Так, А. Л. Маклыгин предлагает типологизацию для возникающих в сонористике «индивидуальных темброво-фактурных „форм“, не имеющих аналогов в музыке прежних эпох» [9. С. 393]. В основе типологии — два параметра: а) принцип временной организации (континуальный, дискретный или пульсирующий); б) число слагаемых компонентов (одно или многослойность). В результате автор выделяет шесть основных фактурных типов, используя для их обозначения «термины-метафоры»: *точка, россыпь, линия* (они отнесены к простым формам) и *пятно, поток, полоса* (составные формы) [См.: 9. С. 394]. Помимо этих шести основных возможны и другие конфигурации. В частности, Высоцкая и Григорьева в упомянутой книге указывают на «кластерный массив» [2. С. 178], создаваемый сверхмногоголосными микрополифоническими структурами. Это может быть некое звуковое *поле* и т. д. Во всех случаях в данной терминологии сохраняется ориентация на зрительные ассоциации.

### О формообразовании в сонористике

Характер формообразования в экспериментальных сонористических опусах принципиально меняется: он «напрямую зависит от типа используемого звукового материала, что влечёт к созданию свободной индивидуализированной структуры» [2. С. 184].

Разделы, части, из которых состоит сонористическая композиция, в теории называют по-разному, уходя от традиционных обозначений: *формент*<sup>9</sup> (соединение слов «форма» и «элемент») и *формент-группа* (Маклыгин), *сонор* (Холопов), *сонорный блок*, «тембровый комплекс» (Шабунова) и другие. Наиболее адекватным самой сонористической технике представляется термин *сонор*.

Соноры могут быть простые и составные, самые разные по тембровым, регистровым и динамическим характеристикам, по плотности и объёму, а также по протяжённости. Иногда весь опус — это проработка одного сонора, как в электронной композиции «Поток» А. Шнитке (1969), где весь опус сосредоточен на пространстве одного звука «до»<sup>10</sup>. В принципе сонор может быть, как ни парадоксально, беззвучным — момент тишины, оппонирующей звуку. Примером является кульминация в «De natura sonoris № 2» Пендерещкого, создаваемая вторжением беззвучия в разрыве плотной и громкой звуковой полосы (пауза расположена, как показывает анализ, близко к точке золотого сечения всей композиции). Маклыгин пятисекундную паузу, отделяющую в «Трене» Пендерещкого экспозицию от дальнейшего развития, называет «своего рода „бестоновой краской“ абсолютной тишины», соотнося с понятием «незвучание» Кейджа [9. С. 398]. Исследователи пишут об «окрашенных паузах» Штокхаузена.

Высоцкая и Григорьева отмечают: «Как правило, в организации сонорной композиции ведущую роль играет принцип горизонтального и вертикального монтажа блоков-формент» [2. С. 184], близких или, чаще, контрастных по своим качествам. Соноры могут объединяться в сонорные комплексы, между ними возможны переходы либо различной глубины цезуры. Всё это и создаёт неповторимый рельеф сонористической формы опуса, его особый композиционный ритм, определяемый движением и дыханием звуковой материи.

Но обязательно ли придание тембрике формообразующего значения — это путь к сонористике? Думается, что такой однозначности всё же нет. Примером тому — опус А. Веберна «Ричеркар», являющийся оркестровкой од-



ного номера из «Музыкального приношения» И. С. Баха. Веберн не изменяет ни единой ноты оригинала, но тембровыми средствами создаёт второй слой музыкальной структуры, форму второго плана. И это — форма серийная, поскольку Веберн экспонирует тему Баха (точнее, Фридриха II) как тембровую серию и работает с ней как с серией, давая не только в первоначальной последовательности, но и в инверсии, ракоходе, ракоходной инверсии. При этом, конечно, тембровая композиция не замещает форму первого плана (ричеркар), образуя двухслойность структуры.

С другой стороны, феномен соноризма в современной музыке не сводится только к сонористике, порождённой им. Сонорные эффекты могут порождаться и средствами других композиторских техник. Это обозначил в своей книге и Цирад Когоутек: звукокрасочность может создаваться: «алеаторно, сериально, ладово, пуантилистически и т. д.» [5. С. 250]. Этот ряд — «и т. д.» — можно продолжить, добавив политональность, микрохроматику, микрополифонию, сверхмногоголосье и прочее. Например, в кульминации финала (цифра 27) Третьей симфонии А. Шнитке (1981) — произведения, которое в целом никак нельзя причислить к сонористическим, — заключён важнейший смысловой момент: контрапунктически у разных инструментов (детальное *divisi*) проходят более тридцати монограмм композиторов от Баха до Циммермана и Кагеля. Но на слух их различить, конечно, невозможно. Они видны только на нотной бумаге (*Augenmusik*, «музыка для глаз»), но всё воспринимается как сложноорганизованный недифференцированный сонор. Идея превалирует, и здесь реализуется средневековое ещё толкование музыки (подхваченное барокко): музыка не сводима лишь к тому, что звучит и слышится, а главное — не то, что видно или слышно, а то, что есть.

А. Шнитке, размышляя о современной сонористике, подчёркивал: «Для сути техники важно не только то, как реализованы намерения композитора, но, прежде всего, каковы они, что является первоначальной единицей мышления — краска или линия, тембр или нота» [13. С. 59]. Для примера он сравнивал «шестидеся-

тистрочные партитуры» Лигети и Пендерецкого, внешне сходные, но противоположные по творческому замыслу: для первого главное есть «полифоническая ткань, тембровое же воплощение — производный фактор; для другого же сочинение начинается с тембрового плана, реализуемого при помощи многоголосия» [13. С. 59].

### О нотации

Принципиальным для сонористики, оперирующей синкретической звукокраской, становится вопрос нотации, поскольку применение традиционного её вида здесь нецелесообразно, а зачастую и просто невозможно. В ситуации, когда на первом плане — фактурно-тембровая сторона звучания с присущими ей зрительно-пластическими ассоциациями, нотная графика радикально преобразуется, более непосредственно отображая конфигурацию «звуковых объектов». Стремясь найти новые звучания, композиторы изобретают всё новые способы звукоизвлечения, используя не только необычные инструменты, но и далеко не исчерпанные звуковые возможности привычных, что также требует отражения в нотации. Поэтому при публикации сонористических опусов им обычно предпосылается пространный комментарий, где разъясняются применяемые композитором обозначения. Нередко это составляет пространный «словарь».

Важнейшее место в создании сонорных «звуковых объектов» занимает *кластер* (от англ. *cluster* — гроздь), слитное созвучие из тесно расположенных звуков. Его разнообразные изображения являются, наверное, самым узнаваемым репрезентантом сонористической нотации (как «алеаторический квадрат» для алеаторики). Если первоначально кластер записывали гроздьями нот, затем прямоугольником с определённой длительностью, то впоследствии возобладало, во многом благодаря партитурам Кш. Пендерецкого, наглядное визуальное отражение кластерного звучания в виде полосы, ширина которой соответствует на нотоносце звуковому охвату кластера, а длина — протяжённости во времени. Поскольку кластер может быть не только статичным, но и подвижным, то

и форма полосы может изменяться: сужаться и расширяться, отклоняться вверх или вниз, даже раздваиваться. Организация времени звучания в сонористическом опусе чаще всего обходится без традиционных тактов и метра, музыкальное время приравнивается к физическому и указывается в секундах.

Богатый «каталог» кластерной техники и способов её визуализации в записи содержит партитура «Трена» Пендерецкого. Они точно охарактеризованы Высоцкой и Григорьевой в завершающем фрагменте аналитического очерка, посвящённого данной композиции: кластеры представлены здесь «в виде сонористических полей (ц. 6, 62), тремолирующих и глиссандирующих „пятен“, составленных из звуков (ц. 10) или из флажолетных призвуков (ц. 35–37, 47–50), квазиканонической имитации (начало), микротоновых (ц. 15–19, 64–70), движущихся (ц. 18–19) темброкрасочных блоков, каждый из которых имеет индивидуальную конфигурацию, объём и протяженность» [2. С. 186].

Нотация в партитурах сонористических произведений часто бывает столь интересна и выразительна в визуальном плане, что выходит, как и некоторые образцы нотации алеаторических опусов, на границы с так называемой графической музыкой.

### Заключение

София Губайдулина говорила: «По-моему, самое сильное из желаний нашего века — проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука» [Цит.: 11. С. 37]. Одним из путей реализации этого желания стала сонористика. Действительно, в ней осуществляется важнейшее устремление Новейшей музыки: если в XIX веке значительное влияние оказывала тенденция «литературизации» (порождая такие явления, как тема-персонаж, система знаков-лейтмотивов, последовательная программность, выстраивание музыкального развития по логике сюжета, фабулы и т. д.), то в XX столетии актуализировалась тенденция к абстрактной звукокрасочности. Эта тенденция как некая творческая позиция, эстетический принцип в подходе к звуку только набирала силу в совре-

менную эпоху, и А. Л. Маклыгин констатирует: «Фактически начиная с 50-х годов сонорика охватила своим новым звучанием всю Новейшую музыку» [9. С. 403].

Доминантой авангарда первой половины XX века была додекафония, серийность; в музыкальное искусство второй его половины ворвалась сонорно-тембровая стихия, открывающая новые измерения звука. «Возможно, — говорил Пьер Булез, — языковая интеграция тембра и музыкального объекта — самый великий вопрос современности» [Цит. по: 9. С. 51]. Звукообразы, создаваемые композиторами, преобразуют и исполнительское искусство, требуют непредвзятого восприятия и всестороннего исследования.

### Примечания

- 1 Карл Дальхауз в своей статье «Распад традиции в XIX и XX веках» обращал внимание на двойственность самого понятия *оригинальности*: это, «с одной стороны, новизна, с другой — „первоначальность“ и „подлинность“»; если для XIX столетия «эстетически легитимным» было второе понимание, то в Новой музыке главным становится первое [3. С. 297–298].
- 2 «Изобретение и открытие» — так называлось эссе К. Штокхаузена 1962 года [См.: 8. С. 19].
- 3 «В технических изменениях, — пишет Т. В. Чердниченко, — процесс музыкально-исторического развития прослеживается наиболее наглядно. Техника письма — самый удобный индикатор для историзированного музыкального сознания, ищущего ценности в категориях „откуда“ и „куда“» [12. С. 224].
- 4 Его появление устойчиво связывают с именем Юзефа Михаила Хоминьского (статья 1961 г. [15] и ранее). Хоминьский использовал также термин «сонология» (статья *Sonologia* в польской Музыкальной энциклопедии, 1966).
- 5 В. А. Ерохин указывает в качестве примера на название статьи К. Штокхаузена “Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)” 1963 года, а также поясняет относительно значения данных терминов: «Фактически синонимичные друг другу совре-

- менные немецкие термины “Klangkomposition” и “Klangmusik” охватывают примерно тот же (очень, надо сказать, широкий) круг явлений, что и общеизвестный у нас термин „сонористика“ (пришедший к нам из Польши). Но термины “Klangkomposition” и “Klangmusik” ...пожалуй, шире, нежели „sonorystyka“» [4. С. 27]. Появляется также более общее понятие “Klangästhetik” (см. напр., статью Тадеуша Зелинского “Neue Klangästhetik” [19]).
- <sup>6</sup> Отметим, что в советской Музыкальной энциклопедии такая статья была размещена ещё в 1981 году [См.: 10].
- <sup>7</sup> Упомянутая статья А. Томаса [18] была опубликована в специализированном выпуске журнала «Музыка» польской Академии наук, озаглавленном «Наследие сонористики. На пути к новым парадигмам в теории музыки, эстетике и композиции», подготовленном З. Гранатом как редактором [17].
- <sup>8</sup> Эти названия употребляли Дж. Макк, Дж. М. Трабаччи, Дж. Фрескобальди и другие.
- <sup>9</sup> Данное слово близко термину «формант», употребляемому для обозначения частей в алеаторике [См.: 5. С. 240].
- <sup>10</sup> По словам композитора, в этом единственном своём электронном сочинении он ставил себе экспериментальную задачу — попытаться «строго формализовать акустику и найти физическое обоснование диссонированию и консонированию», «в результате всё сочинение было сделано как огромный канон. Он содержит цепь голосов, наслаивающихся один на другой с постепенным нарастанием» на основе разработки одного тона и его обертонов [Цит. по: 14. С. 54].

## Список литературы

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 288 с.  
Aranovsky M. H. Simfonicheskie iskaniiia. Problema zhanra simfonii v sovetskoi muzyke 1960–1975 godov: Issledovatelskie ocherki [The symphonic quest. The problem of the Symphony genre in Soviet Music of 1960–1975: Research essays]. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979. 288 p. (In Russ.)
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: От авангарда к постмодерну: Учебное пособие. 2-е изд., испр., доп. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. 220 с.  
Vysotskaya M. S., Grigorieva G. V. Muzyka XX veka: Ot avangarda k postmodernu: Uchebnoe posobie [Music of the XXth century: From avant-garde to postmodern: A textbook]. 2d ed. Moscow, NIC “Moskovskaya konservatoriya”, 2014. 220 p. (In Russ.)
3. Дальхаус К. Распад традиции в XIX и XX веках // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 291–309.  
Dahlhaus C. Raspad traditcii v XIX i XX vekakh [The collapse of tradition in the XIX and XX centuries]. Dahlhaus C. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki [Selected works on the history and theory of music]. Ed. S. B. Naumovich. St. Petersburg, Izdatelstvo im. N. I. Novikova, 2019, pp. 291–309. (In Russ.)
4. Ерохин В. А. De musica instrumentalis: Германия. 1960–1990. Аналитические очерки. М.: Музыка, 1997. 400 с.  
Erokhin V. A. De musica instrumentalis: Hermaniya. 1960–1990. Analiticheskie ocherki [De musica instrumentalis: Germany. 1960–1990. Analytical essays]. Moscow, Muzyka, 1997, 400 p. (In Russ.)
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 368 с.  
Kohoutek C. Tekhnika kompozitcii v muzyke XX veka [The technique of composition in the XXth century music]. Moscow, Muzyka, 1976, 368 p. (In Russ.)
6. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.  
Nazaikinsky E. V. Zvukovoi mir muzyki [The sound world of music]. Moscow, Muzyka, 1988, 254 p. (In Russ.)
7. Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Ред. Н. Ю. Шведова. 16-е изд., испр. М.: Русский язык, 1984. 797 с.  
Ozhegov S. I. Slovar russkogo iazyka: Ok. 57000 slov [Russian Dictionary: About 57,000 words]. Ed. N. J. Shvedova. 16th ed. Moscow, Russkij jazyk, 1984, 797 p. (In Russ.)
8. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–36.  
Savenko S. I. Karlheinz Stockhausen. XX vek. Zarubezhnaia muzyka. Ocherki. Dokumenty [XX century. Foreign music. Essays. Documents]. Iss. 1. Moscow, Muzyka, 1995, pp. 11–36. (In Russ.)
9. Теория современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. 624 с.  
Teoria sovremennoy kompozitcii: Uchebnoe posobie [The theory of modern composition: A textbook]. Moscow, Muzyka, 2005, 624 p. (In Russ.)
10. Холотов Ю. Н. Соноризм // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 5. / Ред. Ю. В. Келдыш. М.: Совет-

## References

- ская энциклопедия, Советский композитор, 1981. С. 207–212.
- Holopov Ju. N. Sonorizm [Sonorism]. Muzykalnaya enciclopedia: In 6 Vol. Vol. 5. Ed. Ju. V. Keldysh. Moscow, Sovetskaya enciclopedia, Sovetskij kompozitor, 1981, pp. 207–212. (In Russ.)*
11. *Холопова В. Н., Рестагно Э.* София Губайдулина: Монография. М.: Композитор, 1996. 360 с.  
*Holopova V. N., Restagno E.* Sofia Gubaidulina: Monografia [Sofia Gubaidulina: Monograph]. Moscow, Kompozitor, 1996, 360 p. (In Russ.)
  12. *Чередниченко Т. В.* Новая музыка № 6 // Новый мир. 1993. № 1. С. 218–232.  
*Cherednichenko T. V.* Novaia muzyka № 6 [New music № 6]. *Novyi mir*: 1993, no. 1, pp. 218–232. (In Russ.)
  13. *Шнитке А. Г.* “Klangfarbenmelodie” – «Мелодия тембров» // Шнитке А. Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. 408 с.  
*Schnittke A. G.* “Klangfarbenmelodie” – “Melodia tembrov” [“Klangfarbenmelodie” – “Melody of timbres”]. *Schnittke A. Statyi o muzyke*. Ed. A. Ivashkin. Moscow, Kompozitor, 2004, 408 p. (In Russ.)
  14. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Композитор, 2004. 109 с.  
*Shulgin D. I.* Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke. Besedy s kompozitorom [The years of Alfred Schnittke unknown. Conversations with the composer]. Moscow, Kompozitor, 2004, 109 p. (In Russ.)
  15. *Chomiński J. M.* Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia // *Muzyka*. 1961. № 3. P. 3–10.  
*Chomiński J. M.* Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia [Sonoristic Technique as the Subject of a Systematic Training]. *Muzyka*. 1961, no. 3, pp. 3–10. (In Polish)
  16. *Granat Z.* Rediscovering “sonoristics”: A groundbreaking theory from the margins of musicology // *Music’s Intellectual History*. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009. P. 821–833.  
*Granat Z.* Rediscovering “sonoristics”: A groundbreaking theory from the margins of musicology. *Music’s Intellectual History*. New York, Répertoire International de Littérature Musicale, 2009, pp. 821–833. (In Engl.)
  17. *Sonoristic Legacies. Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics and Composition* // *Muzyka: kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki instytut sztuki t polska akademii nauk. Rocznik LIII. № 1 / Ed. Z. Granat. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2008. 143 p.*  
*Sonoristic Legacies. Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics and Composition. Muzyka: kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki instytut sztuki t polska akademii nauk. Rocznik LIII, no. 1. Ed. Z. Granat. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2008, 143 p. (In Engl.)*
  18. *Thomas A.* Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism // *Muzyka: kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki instytut sztuki t polska akademii nauk. Rocznik LIII. № 1: Sonoristic Legacies. Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics and Composition. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2008. P. 7–16.*  
*Thomas A.* Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism. *Muzyka. Rocznik LIII, no. 1: Sonoristic Legacies. Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics and Composition. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2008, pp. 7–16. (In Engl.)*
  19. *Zieliński T. A.* Neue Klangästhetik // *Melos. Zeitschrift für neue Musik*. 1966. Aus. 7/8 (Juli/August). S. 318–323.  
*Zieliński T. A.* Neue Klangästhetik. *Melos. Zeitschrift für neue Musik*. 1966, Iss. 7/8 (Juli/August), pp. 318–323. (In German)

---

### Об авторе

**Коробова Алла Германовна**  
Уральская государственная консерватория  
имени М. П. Мусоргского  
профессор кафедры теории музыки  
доктор искусствоведения, профессор  
Россия, Екатеринбург  
2011korobova@mail.ru

---

### About the author

**Korobova Alla Germanovna**  
Ural State Mussorgsky Conservatoire  
Music Theory Department,  
Doctor of Art History, Professor  
Russia, Yekaterinburg  
2011korobova@mail.ru