

УДК 781.2

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЛИФОНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ В «АЛЛИЛУИЕ» СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

© Н.В.Шириева, Е.А.Дыганова, З.М.Явгильдина

Настоящая статья посвящена анализу различных полифонических техник, присутствующих в сонористической ткани «Аллилуии» Софии Губайдулиной. Применение различных способов контрапунктирования объясняется с позиции драматургического развития сочинения, его замыслом и образной сферой. Детальное рассмотрение способов полифонизации музыкального материала позволяет выявить в конкретном сочинении специфику организации сонористической фактуры, которая дает представление о стилевых особенностях хоровой музыки композитора в целом.

Ключевые слова: сонористика, постмодернизм, полифония, фонизм, тембр.

XX век в музыке – это век экспериментов и новаторских исканий, диапазон которых простирается от «импрессионистской» колористики до постмодернистских тенденций, крайней степенью проявления которых является отказ от понятия «авторский текст». Разнообразные опыты композиторов, нацеленные на поиск новых форм и методов композиции, проникновение в акустическое строение звука и попытки создания новых звучаний, в конце концов привели к окончательной утрате современной музыкой коммуникативных свойств.

В этих условиях творчество Софии Губайдулиной приобретает особую роль, функция которой заключается в возрождении исчезнувшей связи между композитором и слушателями. В этом видит свою миссию и сама Губайдулина, для которой главным творческим и жизненным кредо является *religio* – восстановление связи [1]. Вероятно, именно этим предназначением и обусловлен тот факт, что, отнюдь не чуждая музыкальным экспериментам, попробовавшая себя в различных композиторских техниках, предложенных XX веком (от сериализма до электроакустической музыки), она отдает предпочтение сонористическому методу композиции.

Как известно, своим появлением сонористика обязана интересу композиторов к темброфоническому свойству звучания. Красочные созвучия, «воспринимаемые как высотно недифференцируемые» [2: 207], отличались способностью непосредственно воздействовать на слуховые рецепторы, вызывая тем самым различные образы и ассоциации [3].

Музыкальная ткань внутри тембро-сонорных комплексов организуется с помощью разнооб-

разных фактурных техник¹, среди которых одной из наиболее предпочтительных становится полифония. В отличие от традиционных приемов полифонизации музыкального материала по всем законам этого склада², полифонизация фактуры в современной музыке характеризуется (при сохранении основного принципа равнозначности голосов) иным результатом в реальном звучании.

Новое качество полифонической ткани достигается путем «радикального изменения внутренних соотношений в системе музыкально выразительных средств, соотношений, естественных и необходимых для полифонии» [4: 67]. Т.Франтова указывает на два рода таких соотношений. Первый характеризуется усилением какого-то выразительного средства. Во втором же, наоборот, это средство используется в ослабленной форме, как, например, если голоса в своем развитии «не дотягивают» до уровня развитых полноценных полифонических линий» [4: 67].

Таким образом, возникает качественно новый тип полифонической фактуры, обозначаемый В.Задерацким термином «мнимая полифония» [5]. Этот тип становится принципиально важным для сонористического метода композиции. Мобильность элементов, произвольность их сочетаний вкупе большим количеством голосов, функционирующих в узких регистровых соотношениях, создают так называемый «движущийся тембр» (Т.Франтова), способствующий усилению эмоционального воздействия музыки на слушателей. В качестве наиболее показательного

¹ Подробную типологизацию сонорной фактуры дает А.Л.Маклыгин в «Теории современной композиции». – М.: Музыка, 2005. – С. 382 – 411.

² Таковым является наличие рельефно выделяемой темы и ее противосложения, помещаемых в рамки устойчивейшей формы (экспозиция, разработка, реприза).

примера Т.Франтова называет гетерофонию, в которой стохастические процессы горизонтальных компонентов формируют вертикаль [4].

Нельзя не упомянуть о той немаловажной роли, которую получает канон в процессе создания сонорных звучностей. Главенствующее выражение двух правил – линейности и тождества – вместе с отсутствием понятий тематизма и формы в их классическом осмыслении обусловили интенсивное использование канонических имитаций в сонорике в качестве важнейшего структурного принципа.

Все глубже погружаясь в звуковые эксперименты, композиторы начали подвергать контрапунктированию сонорные блоки. Такое оперирование цельными, зачастую полифоничными внутри звуковыми комплексами, позволяло создавать ощущение многомерности музыкального пространства.

Все изложенные выше полифонические способы работы с музыкальной тканью находят свое применение в «Аллилуие» Софии Губайдулиной. Сочинение, задуманное как реквием по человечеству, с заложенной внутри идеей Апокалипсиса, неожиданно, по словам самого автора, переродилось в хвалебную молитву [6]. И сонорно-полифонический материал также проходит путь этого перерождения, служа драматургическим задачам, поставленным композитором.

Огромную роль, придаваемую в «Аллилуие» непосредственно звучанию, подчеркивает крайне скупое использование вербального компонента. На протяжении всего цикла Губайдулина использует только слово «аллилуиа» (преимущественно) и фразу «верую беспредельно». Лишь в конце – просветленном эпилоге – автор помещает текст церковнославянского гимна «Да исполнится душа моя хваления Твоего, Господи». Таким образом, драматургический план сочинения реализуется Губайдулиной практически исключительно средствами музыкальной выразительности.

Проследим основные этапы сонорно-драматургического развития. Пропорциональный канон появляется у низких струнных уже в первой части «Аллилуиа». Воспроизводя квазигригорианскую мелодию мужского хора, он создает атмосферу сакральной медитации (Пример 1):

Пример 1



Во второй части происходит «завязка драмы». Средствами полифонии пластов Губайдулина создает конфликт: ровные линии органа во второй части пересекаются короткими репликами струнных. Возникает виртуальный диалог незыблемой вечности мироздания и мятущейся человеческой души, задающей вопросы и не находящей на них ответы [7: 49] (Пример 2):

Пример 2



Третья часть является первой кульминацией цикла. Композитор погружает слушателя в начальные круги ада: из неумолимо закручивающейся «воронки» имитационного хорового многоголосия вдруг прорываются отчаянные выкрики «верую!».

Если третья часть демонстрирует ад, то звучание пятой части символизирует райские кущи. Используя в обеих частях полифонические приемы развития, Губайдулина «разводит» два этих противоположных мира при помощи тембровых красок и семантики регистров. Так, эффекта «музыки небесных сфер» Губайдулина достигает благодаря светлому и прозрачному звучанию женских голосов, маримбы и флейт, играющих в третьей октаве (Пример 3):

Пример 3



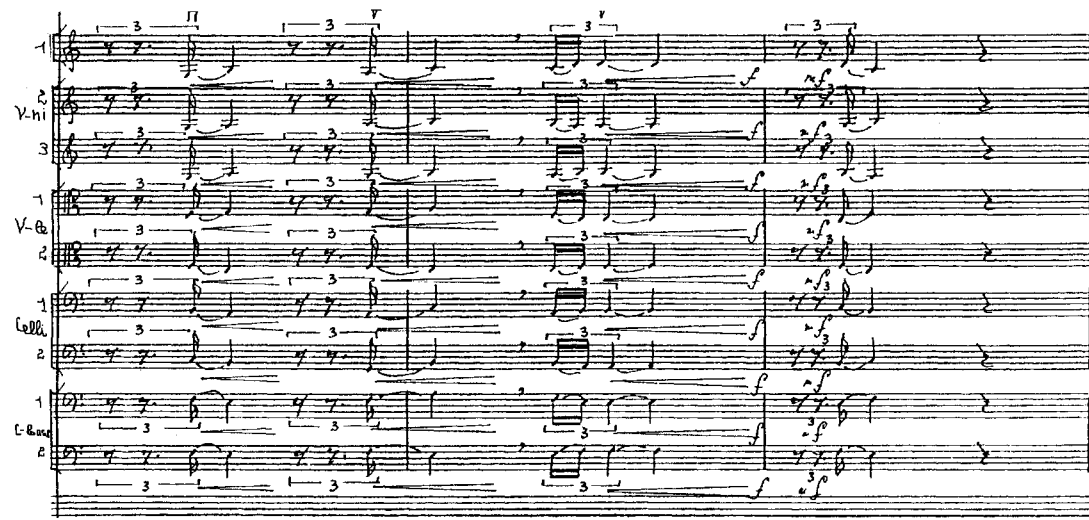
В шестой части наступает генеральная кульминация. Драматургический конфликт профанного и сакрального планов бытия, достигающий здесь пика своего развития, также решается средствами полифонии. В начальном разделе Губайдулина вновь прибегает к полифонии сонорных пластов, закрепляя за каждым из них определенный образ. Первый пласт составляют ударные и орган. Ритмическое остинато литавр и барабанов, чередующихся с напоминающими всплески волн органными пассажами, звучит как своеобразное memento mori [7: 49] (Пример 4):

Пример 4



Вторым пластом является «хор» струнных – олицетворение живого человеческого начала, противостоящего неумолимому року (Пример 5):

Пример 5



В кульминации же все фактурные компоненты подвергаются тотальной полифонизации, сливаясь в единую недифференцируемую на слух макрозвучность, которую «прорезает» хоровой унисон. Пение хора, не только не поглощенное общим звучанием сонорного поля, напротив – имеющее на его фоне ясно выраженную рельефность, наделяется здесь особой семантикой. Это мольба о пощаде, о спасении человеческой души, все глубже погружающейся в пучину ада. Достигнув высшей точки подъема, вся звучность обрушивается вниз – здесь Губайдулина средствами музыки символически рисует картину апокалиптического конца земного мира.

Однако в заключительной части композитор оставляет человечеству надежду на избавление и возможность вечной жизни путем обретения Бога. Светлое звучание дисканта, поющего благодарственный гимн Господу, сменяется фактурно-акустическим символом: два сонорных пласта, образованные разведением голосов хора и оркестра по противоположным тесситурным зонам,

движутся навстречу друг другу, сходясь в одном звуке си-бемоль первой октавы. Максимально разграниченные категории бытия – время и вечность, горнее и дальнее, человек и Бог – соединяются в единое целое.

В статье затрагиваются лишь некоторые виды применяемых Губайдулиной контрапунктических техник. Однако стоит подчеркнуть, что полифоничность, являющаяся неотъемлемым свойством композиторского мышления Губайдулиной, находится в фарватере музыкальных тенденций, характеризующих, по словам Ю.Н.Холопова, становление Новой музыки [8]. Возврат к полифоническому стилю был спровоцирован разрушением тональных связей в гармонии XX века, в связи с чем главенствующее значение приобретает «связующая сила контрапунктических форм» [3: 10]. И конечной целью такого рода контрапунктирующих построений является «звуковая магма» (В.Лютославский) – единый

«дышащий» сонор, искрящийся и переливающийся различными гранями тембровых красок.

1. Дусаев О. В конце нашей беседы София Губайдулина призналась... // The New times: обществ.-полит. журн. – 2007. – № 4 (5 марта). URL: <http://www.newtimes.ru/articles/detail/13463/> (дата обращения 10.07.2014).
2. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 245 с.
3. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 230 с.
4. Франтова Т.В. О новых принципах полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 5. – М.: Советский композитор, 1983. – С. 65 – 88.

5. Задерацкий В.В. О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии // Музыкальный современник. – Вып. 5. – М.: Советский композитор, 1984. – 288 с.
6. Холопова В.Н., Рестаньо Э. Софья Губайдулина. – М.: Композитор, 1996. – 324 с.
7. Шириева Н.В. Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной: дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2011. – 185 с.
8. Холопов Ю.Н. Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2002. – С. 380 – 393.

ON MUSICAL POLYPHONISATION TECHNIQUES IN SOFIA GUBAIDULINA'S «ALLELUIA»

N.V.Shirieva, E.A.Dyganova, Z.M.Yavgildina

This paper analyses various polyphonic techniques in the sonoristic texture of Sofia Gubaidulina's *Alleluia*. The use of various counterpoint techniques can be explained by the dramaturgical development, the concept, and figurative images of the composition. A detailed analysis of music polyphonisation techniques has revealed the sonoristic distinctive features of *Alleluia* that provide a general insight into the stylistics of Gubaidulina's choral music.

Key words: sonoristics, postmodernism, polyphony, phonism, timbre.

1. Dusaev O. V kontse nashey besedy Sofiya Gubaydulina priznalas'... // The New times: obshchestv.-polit. zhurn. – 2007. – № 4 (5 marta). URL: <http://www.newtimes.ru/articles/detail/13463/> (data obrashcheniya 10.07.2014). (In Russian)
2. Nazaykinskiy E.V. Zvukovoy mir muzyki. – M.: Muzyka, 1988. – 245 s. (In Russian)
3. Sokolov A.S. Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva. – M.: Muzyka, 1992. – 230 s. (In Russian)
4. Frantova T.V. O novykh printsipakh polifonicheskoy faktury v sovetskoj muzyke 60-kh gg. // Problemy muzykal'noy nauki. – Vyp. 5. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1983. – S. 65 – 88. (In Russian)

5. Zaderatskiy V.V. O novoy funktsii melosa i komplementarno-sonornoy polifonii // Muzykal'nyy sovremennik. – Vyp. 5. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1984. – 288 s. (In Russian)
6. Kholopova V.N., Restan'o E. Sofya Gubaydulina. – M.: Kompozitor, 1996. – 324 s. (In Russian)
7. Shirieva N.V. Printsipy strukturnoy organizatsii khorovykh sochineniy Sofii Gubaydulinoj: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Saratov, 2011. – 185 s. (In Russian)
8. Kholopov Yu.N. Novye formy Noveyshey muzyki // Orkestr: sbornik statej i materialov v chest' Inny Alekseevny Barsovoj. – M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P.I.Chaykovskogo, 2002. – S. 380 – 393. (In Russian)

Шириева Надежда Велеровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкального искусства и хореографии Высшей школы искусств имени С.Сайдашева Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

420008, Россия, Казань, ул.Кремлевская, 18.
E-mail: taha1978@mail.ru

Shiriyeva Nadezhda Velerovna – PhD in Arts, Assistant Professor, Department of Music and Choreography of the Graduate School of Arts named after S.Saydashev, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University.

18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russia.
E-mail: taha1978@mail.ru

Дыганова Елена Александровна – кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры музыкального искусства и хореографии Высшей школы искусств имени С.Сайдашева Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

420008, Россия, Казань, ул.Кремлевская, 18.
E-mail: dirigerdea@mail.ru

Dyganova Elena Aleksandrovna – PhD in Pedagogy, Assistant Professor, Department of Music and Choreography of the Graduate School of Arts named after S.Saydashev, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University.

18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russia.
E-mail: dirigerdea@mail.ru

Явгильдина Зилия Мухтаровна – доктор педагогических наук, зав. Высшей школой искусств имени С.Сайдашева Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета, зав. кафедрой теории искусств и мировой художественной культуры.

420008, Россия, Казань, ул.Кремлевская, 18.
E-mail: zilia.javgi@gmail.com

Yavgildina Ziliya Muhtarovna – Doctor of Pedagogy, Head of the Graduate School of Arts named after S.Saydashev, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University, Head of the Department of Theory of Art and World Art Culture.

18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russia.
E-mail: zilia.javgi@gmail.com

Поступила в редакцию 15.07.2014