

На правах рукописи

ГОТСДИНЕР ЕКАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА

**СОНОРИКА В СОВРЕМЕННОЙ
ОРГАННОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва, 2014

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского».

Научный руководитель: *ВОИНОВА Марина Владиславовна*
кандидат искусствоведения,
ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского», преподаватель кафедры теории музыки

Официальные оппоненты: *ДУБОВ Михаил Эмильевич*,
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского»,
доцент кафедры современной музыки

РОМАЩУК Инна Михайловна
Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе ГМПИ имени М. М. Ипполитова–Иванова

Ведущая организация: --
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

Защита состоится 27 марта 2014 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Автореферат разослан ____ февраля 2014 года.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Постановка проблемы и актуальность исследования.

Актуальность. Значительную часть современного органного репертуара составляют сочинения композиторов второй половины XX века, в которых ведущую роль играет *сонорика*, как на уровне звукового материала, так и новых исполнительских приемов. Сонорные произведения, написанные для органа, представляют значительную сложность для исполнения, в силу возникающей специфики: индивидуализация фиксации в органной партитуре подобных приемов и разнообразия трактовки сонорно-фактурных форм.

Огромный скачок в органном мышлении стал возможным благодаря новациям в области музыкального языка, органной композиции и исполнительства, открытий в органостроении. Привнесение ярких сонорных и тембровых красок в композиции, написанные для этого инструмента, стало естественным продолжением всеобщего развития музыкального искусства в XX веке.

В российском музыковедении проблематика органной сонорики поднималась лишь отчасти и в целостном виде не была представлена в исследованиях. Органно-сонорные сочинения представляют значительный интерес и заслуживают внимания музыковедов и исполнителей, прежде всего, благодаря богатой палитре новых выразительных средств и возможностей органного звучания, расширяющих круг исполнительских задач. К примеру, сочинения американских композиторов Уильяма Болкома и Уильяма Олбрайта до сих пор не звучали в России, несмотря на возрастающий интерес со стороны органистов, специализирующихся на исполнении современной музыки. Это вызвано, прежде всего, трудностями осмысления, а также воспроизведения этой музыки, нередко требующих специальной препарации инструмента. Данная работа призвана помочь органистам найти ключ к пониманию и освоению органной сонорики и расширить представления о возможностях данного репертуара.

Предмет исследования – феномен органной сонорики и формы ее реализации в контексте различных направлений музыки XX века, жанров и стилей.

Объектом исследования являются органные сочинения композиторов второй половины XX века, в которых сонорика является ведущим композиционным принципом и демонстрирует новые колористические возможности органного звучания.

Хронологические рамки исследования охватывают историю органной музыки от середины XX века до наших дней. Столь широкий охват оказался необходим, так как во второй половине XX века возникают новые музыкальные явления, относящиеся к прогрессивным течениям второго авангарда. Если завоеванием Авангарда I стала 12-тоновая музыка, сконцентрированная в гемитонике Веберна, то благодаря Авангарду II произошло преодоление барьера тонового материала в пользу сонорного. Органная музыка, подчиняясь новейшим тенденциям движений Авангарда I и II, также впитала всеобщее стремление к усложнению музыкального языка в сторону его большей красочности и тембровости.

Материал диссертации составляют произведения для органа С. Губайдулиной, Э. Денисова, О. Янченко, С. Загния, К. Пендерецкого, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Я. Мортинсена, С. Ласло, В. Штокмайера, А. Фоккера и Х.-А. Штамма; в отдельную группу (Аналитические очерки, Глава 3) выделены органно-сонорные сочинения Д. Лигети, У. Болкома и У. Олбрайта. Ряд рассмотренных партитур является малодоступным, поскольку не опубликован.

Цели и задачи исследования:

Цель исследования: выявить специфические свойства сонорики в контексте органной композиции XX века на примере наиболее показательных сочинений современных авторов, как отечественных, так и зарубежных.

Задачи:

- Выявить специфику феномена сонорики и принципы воплощения сонорных идей в области органного звучания (в сфере композиторской и исполнительской практики, а также в органостроении);
- Систематизировать исполнительские техники сонорной композиции в контексте развития органного инструментария и исторической перспективы;
- Проследить способы возникновения нового органного звучания, вызванного расширением исполнительских функций и задач в современных органных партитурах;
- Предложить систематику аспектов нового звука, в которой выделены две группы явлений сонорики: регуляторы сонорности, и аспекты, охватывающие целостную сонорную композицию.
- Ввести в научный оборот малоизвестные в России органные сочинения крупнейших композиторов XX века, в частности Уильяма Олбрайта и Уильяма Болкома, определить их значение в контексте развития современной органной музыки;
- Обобщить труднодоступные источники, в том числе авторские комментарии и исполнительские ремарки, впервые переведенные на русский язык и содержащие ценный материал для анализа примеров современной органной композиции.

Для достижения цели и решения задач диссертации применяется **комплексный метод исследования**: феномен органной сонорики рассмотрен с позиций музыковедения, органоведения (истории и теории органостроения) и исполнительской практики. Сонорный облик органной музыки анализируются в тесной взаимосвязи проблем современной музыкальной композиции,

с развитием инструментария (в том числе органостроения XX века) и общим кругом вопросов органной исполнительской практики.

Исследуются аспекты теории и практики сонорной органной композиции, возникающие при интерпретации сонорики различными органистами. Это особенно актуально для отечественной практики, где в репертуаре и учебном процессе органная сонорика все еще недостаточно представлена.

Труды, ставшие **методологической базой** данного исследования, а также работы, послужившие источниками информации, разделяются на несколько групп.

К первой группе относятся отечественные и зарубежные труды по истории органной музыки. В отечественном музыковедении органная музыка XX века представлена значительным кругом исследований, подавляющее большинство которых посвящено истории органа и органной музыки в России (*Браудо, Воинова, Милешина, Минкина, Петрова, Ройзман*)¹ или отдельным органным школам (*Гецелева, Кривицкая, Курбанов*)², конкретным периодам, авторам или стилям (*Ковалёва, Сатмари, Цахер*)³, а также вопросам органостроения и исполнительской практики (*Бакеева, Кравчун, Про-*

¹ Браудо И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо. – Ленинград: Музыка, 1976. – 150 с.; Воинова, М.В. Проблемы современной органной музыки: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 18.03.2004; утверждена 05.12.2003 / Воинова Марина Владиславовна. – Москва, 2003. – 244 с.;

Милешина, Н.В. Органное творчество советских композиторов (вопросы жанрово-стилевого становления): дис. ... канд. искусствоведения. В 2-х томах: 17.00.02 / Милешина Нина Владимировна. – Москва: МГК, 1988. – 322 с.;

Минкина, О. Русская органная музыка / О. Минкина. – Санкт-Петербург: Музыка, 1998. – 190 с.; Петрова, А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 29.11.2001; утверждена 17.04.2001 / Петрова Анна Алексеевна. – Москва, 2001. – 195 с.; Ройзман, Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры / Л.И. Ройзман; ред. Н.В. Малина. – Изд. 2-е. – В 2-х томах. – Казань, 2001. – 658 с.

² Гецелева, Е. Органное творчество композиторов «шестидесятников»: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 16.10.2001 / Гецелева Екатерина Борисовна. – Нижний Новгород, 2001. – 171 с.;

Кривицкая, Е. Пути формирования французской органной школы: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения (17.00.02) / Кривицкая Евгения Давидовна. – Москва: МГК, 1997. – 29 с.;

Курбанов, А. Развитие российской органной музыки в 60 — 90 гг. XX века (на материале творчества композиторов Ленинграда — Петербурга): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 27.04.2000 / Курбанов Алексей Евгеньевич. – Санкт-Петербург, 1999. – 165 с.

³ Ковалёва, М.Л. Проблемы симфонического и органного творчества Олега Янченко: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 31.05.2001; утверждена 11.10.2000 / Ковалева Марина Львовна. – Москва, 2001. – 194 с.;

Szatmáry Z. Die Orgelwerke von György Ligeti / Sigmund Szatmáry // Georgy Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität. – Wien: Universal Edition, 1987. – Bd. 19. – P. 210-227.;

Zacher, G. Orgelmusik der Avantgarde. Ein Kurs mit Gerd Zacher / Gerd Zacher // Musica Sacra. – 1970. – No 2. – P. 36-40.

цюк)⁴. Важнейшим достижением является создание учебника по органной музыке: «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков», где значительное внимание уделяется сонорной композиции⁵.

Органное сочинения американских композиторов Болкома и Олбрайта, рассмотренные в работе – область, малоизученная в России, этому посвящены труды зарубежных исследователей (*Беннетт, Брехт, Пероне, Рид, Шемански, Свифт*)⁶. Органному творчеству Лигети посвящены труды (*Бернард и Хикс*)⁷.

Ко второй группе относятся труды по теории и эстетике Новой музыки, в том числе труды по сонорике. Здесь автор опирается на богатую традицию отечественных исследований. В частности, концепция П. Н. Мещанинова о процессе развития музыкально-акустических систем, названная автором «Эволюционной теорией музыки», и возникшая в конце 60-х— начале 70-х годов прошлого века⁸, подтолкнула Ю. Н. Холопова к созданию его теории сонорики в начале 80-х годов. Эта теория изложена в книге «Гармония. Практический курс», написанной в начале 80-х годов, но опубликованной лишь через 20 лет. Дальнейшей разработкой проблем сонорики занимался

⁴ Бакеева, Н. Орган / Н. Бакеева. – Москва: Музыка, 1977. – 204 с.;

Кравчун, П. Органы Санкт-Петербурга и Ленинградской области / П. Кравчун. – Санкт-Петербург: Прогресс, 1999 – 104 с.;

Процюк, Д. Исполнительское искусство органиста / Д. Процюк. – Санкт-Петербург: Композитор, 1997. – 150 с.

⁵ Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков / рец. М.Г. Ароновский, Т. Н. Левая. – Москва: Московская консерватория, 2008. – 840 с.

⁶ Bennett J.S. William Albright's Organbook III: Volume I, An investigation into multiple analytical approaches: DMA... Diss. / Bennett James. – Memphis, TN, 1994. – 187 p.;

Brecht P. The organ works of William Bolcom: PhD. Diss. / Polly Purcel Brecht. – Tallahassee, FL, 1986. – 155 p.;

Perone E. Pluralistic strategies in musical analysis: A study of selected works of William Albright: PhD. Diss. / Eugene Perone. – Buffalo, N. Y., 1988. – 236 p.;

Reed D. The organ works of William Albright 1965-1975: DMA Diss. / Douglas Reed. – Rochester, N.Y., 1977. – 186 p.;

Schemanske J. The Organ Music of William Bolcom as it reflects the musical legacy of Charles Ives: PhD. Diss. / Joyce Anne Schemanske. – Evanston, IL, 1983. – 129 p.;

Swift A. K. J. The dark side of William Albright's Organbook III: multiple perspectives of the six etudes of volume II: DMA Diss. / Angela Kristina Jones Swift. – Cincinnati, OH, 1998. – 210 p.

⁷ Bernard J. W. Ligeti's restoration of interval and its significance for his later works // Music theory spectrum. – 1999. – Vol. 21. – No. 1. – Berkeley, CA, 1999. – P 1–31.;

Hicks M. Interval and form in Ligeti's "Continuum" and "Coulée" / Michael Hicks // Perspectives of new music. 1993. – Vol. 31. – No. 1. – P. 172–190.

⁸ Краткое изложение см.: Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретические системы. Программа курса. 3-е изд. Москва: МГК, 2002. – С. 74-78.

А. Л. Маклыгин в своей кандидатской диссертации «Сонорика в музыке советских композиторов» (1985). В 1994 году была защищена кандидатская диссертация К. Болашвили на тему: «Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции». Отдельные аспекты сонорной техники рассматривали и другие ученые, например, Т. С. Кюрегян, В. В. Задерацкий, И. К. Кузнецов, Э. Денисов, Ц. Когоутек. Большое значение уделяется феномену сонорики в учебном пособии «Теория современной композиции» (2005), в частности, в главах о тембрике и сонорике.

Среди зарубежных работ можно выделить исследования польских музыковедов – Ю. Хоминьского (ввел термин «сонористика»⁹), В. Малиновского («Проблемы сонористики в “Мифах” Кароля Шимановского»¹⁰), А. Проснака («Проблемы сонористики на примере этюдов на»¹¹). Перу финского исследователя творчества Д. Лигети Э. Салменхаара принадлежит книга о музыкальном материале в самых сонорных произведениях композитора¹².

Научная новизна результатов работы состоит в следующем:

- Вводится в обиход круг новых, малоизученные в России сочинений для органа композиторов второй половины XX века и новый круг музыковедческих источников, в том числе на иностранных языках;
- Исследуется феномен органной сонорики, выявляется ее специфика в контексте категории нового звука, дана классификация видов сонорики;

⁹ Chomiński, J. Sonorystyka // *Mała encyclopedia muzyki* / Josef Chomiński. - Warsaw: Muzyka, 1981. - P. 966.

¹⁰ Malinowski, W. Problem sonorystyki w «Mitach» Karola Szymanowskiego / Władysław Malinowski // *Muzyka*. - 1957. - № 4. - P. 26-48.

¹¹ Prosnak, A. Zagadnienia sonorystyki na przykładzie etiud Chopina / Antoni Prosnak // *Muzyka*. - 1958. - № 1. - P. 14-26.

¹² Salmenhaara, E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti / Erik Salmenhaara. – Helsinki, Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1969. – 203 p.

- Представлена типология сонорно-органной формы и их соотношение с различными параметрами современной музыкальной композиции;
- Рассмотрены новые формы органного звучания, возникающие, в том числе, в ходе эволюции органостроения и новых методов моделирования звука (орган и компьютерные технологии);
- Проанализированы органно-сонорные композиции Д. Лигети, У. Болкома и У. Олбрайта, представляющие значительный интерес с точки зрения поставленной проблематики (соотношения сонорности органного звучания). Эти сочинения – неизвестны в России – пока еще не вошли в репертуар отечественных органистов-исполнителей.

Положения, выносимые на защиту:

- Сонорика в современной органной композиции как феномен эволюции органной музыки XX века и одна из ведущих композиционных техник, была сформирована передовыми тенденциями в исполнительстве и органостроении;
- Нетрадиционные приёмы игры и звукоизвлечения, как обновление средств выразительности органной музыки XX века, способствовало реализации новых темброво-сонорных аспектов органной композиции;
- Широкая жанрово-стилистическая панорама и разноплановость композиторских принципов как индивидуальное, авторское понимание органной специфики и сонорности, существенно расширило колористическую палитру подхода к органной музыке и инструментарию.
- Новый сонорный звук, как комплекс, с его необычайной интенсивностью «внутриядерных» процессов, происходящих в трехмерном музыкальном измерении, нашел особое претворение в формах органной музыки благодаря ее специфике, по своей природе предрасположенной к тембро-динамическим сопоставлениям. Параметр тембровости, орган-

ной регистровки способен выдвигать интересные конструктивные идеи, предлагая организующую роль невиданным прежде сонорным элементам композиции.

Практическая ценность работы. Данная диссертация имеет *практическую* направленность, как в силу избранного ракурса, так и благодаря личному опыту интерпретации проанализированной музыки (предмета данного исследования) в собственной исполнительской практике автора работы. Этот опыт, или взгляд «изнутри» очертил наиболее насущные вопросы, возникающие при обращении к сонорным органным опусам, и сформировал подход к концепции органной сонорности и ее воплощению в современной музыке.

Апробация работы. Диссертационное исследование обсуждалось на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 25 мая 2012 года и было рекомендовано к защите.

Положения данной работы нашли отражение в докладе на международной научно-практической конференции «Художественная культура США: страницы истории», состоявшейся 16 февраля 2012 года в Московской консерватории, а также в лекционных комментариях к тематическим концертам по данной проблематике (регулярные выступления с музыковедческими аннотациями и сольными программами в проектах, связанных с современной органной музыкой).

Структура работы

Структура работы обусловлена её содержанием. Поставленная проблематика отражает основные аспекты исследования органной сонорной композиции XX века:

- теоретический контекст – понятие термина сонорности (Глава 1);
- некоторые аспекты сонорной органной композиции (Глава 2);
- аналитические очерки сонорных органных сочинений (Глава 3).

Помимо трех глав, работа включает Введение, Заключение, список литературы и два Приложения, включающих в себя схемы сонорной плотности двух органных этюдов Д. Лигети.

Общий объём диссертации составляет 176 страниц, из них основного текста – 152. Литература насчитывает 141 наименование, в том числе на иностранных языках – 52.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность и научная новизна темы, сформулированы цели, задачи и методология исследования, даётся обзор источников и научной литературы по теме диссертации. XX век занимает исключительное место в эволюции музыкального искусства, когда коренным образом были трансформированы все представления об органе и органной культуре. Огромный скачок в органном мышлении стал возможным благодаря новациям в области музыкального языка, органной композиции и исполнительства, открытий в органостроении.

В **Главе 1 – «К понятию термина «сонорика»** – дана характеристика сонорики в контексте истории музыкального искусства XX века, рассмотрены ее виды и раскрыта специфика, связанная с феноменом нового звука в музыке XX века, как в области композиции, так и инструментария.

Влияние тембрики на эволюцию органной музыки второй половины XX века способствовало усилению роли сонорики и возникновению особых типов изложения, отражающих новое понимание звучности как самостоятельного элемента композиции. Возникают индивидуальные фактурные «формы», не имеющие аналогов в искусстве композиции прошлого.

В целом можно выделить три основных направления, развитие которых привело к всеобщему явлению Новейшей музыки – сонорике.

- Новые инструменты;
- Многопараметровость;

- Актуализация пятого свойства звука.

Обобщая процессы создания красочных звучностей при помощи инструментальных новаций, мы можем выделить две группы явлений.

К первой группе относится *использование «старых» инструментов для получения нового звука*, которое возможно двумя способами: *путем их различных сочетаний (без модификации) и с привлечением нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования и микрофонного усиления*. Второй способ – *достижение новой звучности с помощью расширенной трактовки «старых» инструментов, а именно, путем нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования и микрофонного усиления*¹³.

В результате возникают разнообразные сонорные, и в основном – сонористические эффекты. Герд Цахер (1929) описывает эти специфические исполнительские приёмы в своём курсе «Органная музыка авангарда»¹⁴. Разнообразные исполнительские «акции», по идее Цахера, осуществляются самим органистом или его ассистентом. Перечислим некоторые из них:

1. Замена положения труб одних регистров на другие трубы; изменение расположения регистров внутри инструмента – изменение диспозиции органа (заранее, перед исполнением);
2. Воздействие на механизм формирования звука посредством изменения ширины лабиума (горизонтального отверстия в органной трубе) для лабиальных регистров. Так, заслоня лабиум трубы рукой, давление воздушной массы понижается, что влечет за собой понижение уровня звуковысотности и динамики;
3. Особый вид настройки инструмента, отличающийся от темперированного строя, является типом препарации органного звучания;
4. Регулирование давления воздушного потока может осуществляться автоматически, что заранее предусмотрено в конструкции органа.

¹³ См.: Теория современной композиции: учебное пособие для вузов / отв. ред. В.С. Ценова. – Москва: Музыка, 2005. – С. 55–57.

¹⁴ Zacher, G. Orgelmusik der Avantgarde. Ein Kurs mit Gerd Zacher / Gerd Zacher // Musica Sacra. – 1970. – No 2. – P. 36-40.

В качестве примера органно–сонорной композиции приведем пьесу Д. Лигети «Объёмы» (Volumina, 1961–62), ставшей одним из первых образцов новой формы записи органной партитуры. Здесь драматургия органной композиции получает претворение в особой форме графической нотации, отражающей динамику колебания сонорной массы, ее перемещения в пространстве. Органная партитура представляет собой график, где заштрихованные сегменты указывают на плотность кластеров.

Вторая группа явлений, приведших к сонорике, – *создание нового звука новыми средствами* (к ним относятся электронные инструменты, а также всяческие немзыкальные приспособления). Среди примеров сочинений написанных непосредственно для электронных органных звуков, использующих сэмплы¹⁵ органных тембров (звуков органа в электронной записи), назовём «ASLSP»¹⁶ (1987) Дж. Кейджа.

Эмансипация тембра и многопараметровость имеют к сонорике самое непосредственное отношение. Новый звук начинает существовать в особом художественном мире, в новом, расширенном пространстве, как бы в **третьем измерении**¹⁷, считая, что первое – это горизонталь–мелодия, второе – вертикаль–гармония, тогда в третьем измерении к известным четырем свойствам звука, таким как:

- Высота
- Громкость
- Длительность
- Тембр

добавляется пятое –

- глубина, пространственность.

В новом измерении музыки звуковые объекты располагаются в объемном трехмерном пространстве, которое образовано при помощи наложения

¹⁵ *Сэмпл* (от англ. sample) — образец, шаблон, модель.

¹⁶ Аббревиатура для as slow as possible (англ.) – медленно, как только возможно.

¹⁷ При рассмотрении теории третьего измерения мы опираемся на концепцию Ю. Н. Холопова, который первым научно обосновал переход музыки в новое измерение через числовой вектор.

нескольких плоскостей. Основной фактор, способствующий расслоению музыкальной ткани, – возросшее значение тембра и других средств, тесно связанных с окраской звучания: артикуляция, регистровое расположение и т. п. Данное открытие глубины и пространства осуществляется на двух уровнях:

- 1) на уровне элемента, то есть звука, его внутренней организации;
- 2) на уровне структуры композиции – многопараметровость, приводящая к разобщенности звуковых элементов, каждый из которых располагается в стереофонически «расслоенной» музыкальной ткани.

В Главе 2 – «Некоторые аспекты сонорной органной композиции» – предложена систематика сонорных явлений и некоторых аспектов новейшей органно-сонорной композиции, а также сонорной форме, полифонии и тональности. Отдельный раздел посвящен микрохроматическому органу и компьютерной технологии Миди.

Предлагаемая систематика аспектов нового звука сложна, поскольку сам феномен сонорности многопланов и затрагивает некоторые смежные техники. В крупном плане возможно выделить две группы явлений сонорности: к первой – относятся регуляторы сонорности, такие как степень слышимости тонов, количество звуков, сонантность, пространственное расположение, регистр, громкость, тембр, артикуляция, плотность.

Вторая группа находится на более высоком уровне, охватывая целостную сонорную композицию. Относясь, по сути, к сфере звуковысотности, где проблемой становится дифференциация звучания, в сонорности большее значение приобретают остальные четыре свойства звука (ритм, динамика, тембр, пространство). При этом можно сделать вывод, что наиболее эффективно выявляют сонорные свойства крайние точки многих пунктов нашей систематики.

Понятие формы в сонорности, синтезирующей в себе все уровни композиции, принципиально индивидуализировано и не сводится к конкретному единичному плану. В связи с усложнением принципов сочинения музыки

второй половины XX века сложилась парадоксальная ситуация, когда музыкальная наука творится подчас самими композиторами. Эти процессы привели к тому, что композиторы, анализируя свои сочинения, составляют собственные классификации форм, как, например, П. Булез, К. Штокхаузен, Х. Лахенман. Все многообразие современных форм, к которым также относятся и сонорные, Ю. Н. Холопов предложил называть индивидуальным проектом¹⁸.

Сонорная полифония – склад сонорного письма, особый тип мышления сонорной композиции, с характерной для нее усложненной звуковой вертикалью и возрастающим значением тембра, динамики, регистра и плотности звучания. И. К. Кузнецов предлагает различать следующие виды сонорной полифонии¹⁹: полифония разнотембровых сонорных пластов, контрапункт звуковых полос, полифония сонорных блоков, микрополифония.

Микрохроматические органы, такие как 31-тоновый орган (1950) Адриана Фоккера (1887–1972) и Энгармонический орган в чистом строе с 48-тоновой октавой (1979) Мартина Фогеля (1923–2007), во многом расширили сонорную палитру современной музыки. Однако и по сей день микрохроматические сочинения являются редкостью в концертных программах, ведь для исполнения этих работ требуется уникальный инструмент. Так, заметный вклад внесли сочинения самого Фоккера, Бадингса, Ван Вестеринга, Ван Дайка, Схата и И. А. Вышнеградского («Étude Ultrachromatique», опус 42, 1959), написанные для 31-тонового органа Фоккера), а также произведения Х.-А. Штамма для 48-тонового органа Фогеля.

Технология Миди²⁰, как неотъемлемый атрибут электронного органа, появилась в 1980-е и первоначально использовалась для синтезаторов, на

¹⁸ Холопов, Ю.Н. Новые формы Новейшей музыки / Ю.Н. Холопов; ред. Г.И. Лыжов, отв. ред. Д.Р. Петров, С.И. Савенко // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. – Москва: МГК, 2002. – С. 390.

¹⁹ См. подробнее: Кузнецов, И. Теоретические основы полифонии XX века / И. Кузнецов. – Москва: НТЦ «Консерватория», 1994. – С. 93.

²⁰ От англ. MIDI — Musical Instrument Digital Interface — цифровой интерфейс музыкальных инструментов — стандарт цифровой звукозаписи на формат обмена данными между электронными музыкальными инструментами.

которых всего несколько звуков могли звучать симультанно. Для устранения этой проблемы был создан межкомпонентный язык – Миди, цифровые данные которого позволяют соединять несколько инструментов и контролировать их с помощью одной клавиатуры.

В целом, все разнообразие методов применения Миди в органной музыке можно условно разделить на две группы:

1. Использование не органных тембров;
2. Расширенное использование традиционных органных тембров.

В **Главе 3 – «Аналитические очерки»** – отобраны наиболее показательные с точки зрения воплощения сонорно-органной идеи произведения второй половины XX века, выявляющие различные аспекты органно-сонорной композиции. Среди них – два этюда для органа Дьёрдя Лигети (1923-2006): «Гармонии» (*Harmonies*, 1967) и «Массы» (*Coulée*, 1969); пьеса для органа, ударных и магнитофонной пленки «Черный треугольник» (1967, 1970) Уильяма Болкома (1938), а также три «Органские книги» (1967, 1971, 1977-78) Уильяма Олбрайта (1944-1998).

В предисловиях к органным этюдам **Д. Лигети** подробно описывает нотацию, приемы исполнения, красочные эффекты, темп, динамику, регистровку, возможности октавной транспозиции и особую регистровку педальной партии в конце первого этюда²¹. Композитор уделяет особое внимание звукокрасочности и звуковысотности, изменение которой лучше всего достигается благодаря значительному уменьшению давления воздуха («искусственное истощение»). Давление воздуха может быть изменено несколькими способами, что получило подтверждение в исполнительской практике различных органистов²²:

а) уменьшение мощности мотора благодаря пылесосу, поместив его шланг внутрь органной меховой системы (*Герд Цахер*);

²¹ Ligeti, G. *Zwei Etüden für Orgel* / Georgy Ligeti. – Mainz: Schott, 1997. – P. 4–5.

²² Ibid, p. 4.

б) регулирование вентиля воздуховода главного мануала между вентилятором и мехами (например, отвязав соединение держащее вентиль или ослабление работы вентиля, так что поток воздуха от вентилятора к мехам затруднен, *Габор Лехотка*);

в) открытие воздуховода (*Герд Цахер*);

г) уменьшение скорости вращения вентилятора (например, поместив туда деталь, оказывающую сопротивление лопастям вентилятора);

д) вынув некоторые низкие трубы педального регистра; определенная регистровая рукоятка выдвинута и определенные педальные клавиши должны быть нажаты в течение пьесы, так что часть воздушного потока улетучивается (при этом, другие ноты этого регистра не могут быть использованы в пьесе! – *Зигмунд Сатмари*).

После полного разрушения интервала в сочинениях Лигети 1950-х годов, и обращения к технике «интервальных сигналов»²³, которая оперирует массами звучностей, нивелирующими высоту звука, и акцентирующими его красочность. По словам самого композитора, «*интервальные сигналы не тональны и не атональны, с их чистотой и ясностью они создают области покоя, дают возможность оперировать понятиями напряжения и разрешения*»²⁴. Состоящие, как правило, из двух или трех звуков, интервальные сигналы появляются в музыке достаточно обособленно от других слоев фактуры. Описывая интервальное строение сигналов, Лигети обращается к высотному классу интервалов (pci — pitch class interval), производному от количества составляющих полутонов, а иногда используя составной высотный класс, заимствующий полутоны с добавленной октавой.

²³ В статье Джонатана Бернарда о восстановлении интервала и его значении в поздних сочинениях Лигети, написанной в марте 1998 года, автор анализирует сочинения Лигети 70-х годов, начиная с «Мелодий» (Melodien, 1971) и заканчивая «La Grand Macabre» (1977). Bernard, J. W. Ligeti's restoration of interval and its significance for his later works // Music theory spectrum. – 1999. – Vol. 21. – No. 1. – Berkeley, CA, 1999. – P. 1-31.

²⁴ Ligeti, G. Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself / Georgy Ligeti. - London: Eulenburgs, 1983. – P. 31.

Основной идеей композитора было обрести моменты чистоты и ясности в связующих элементах формы, контрастируя с более насыщенными по плотности полифоническими частями. Так он пишет: «Я сопоставляю по контрасту туманность с моментами просветления. Под туманностью обычно принимается полифоническая техника, а точнее микрополифонические сплетения ткани; совершенный интервал появляется сначала как намек, а затем постепенно становится доминирующим фактором»²⁵. Интервалы, составляющие сигналы, разделяются полифоническими отделами формы, так что отдельный интервал-сигнал постепенно «затуманивается»²⁶, а также и, наоборот, из туманности, становясь все яснее и просветленней, постепенно появляется интервал–сигнал.

Способы, так называемого, «затуманивания» таковы: *заполнение* (filling) – процесс, в котором новые звуки появляются внутри уже существующего интервала; *разрастание* (accretion) – звуки прибавляются по краям уже существующего интервала; *перемещение* (shifting), в котором один или более составляющих звуков повышаются или понижаются. Теория «интервальных сигналов» Джонатана Бернарда выделила некоторые приемы анализа сонорики, как одной из самых современных и все еще малоизученных техник композиции. В приложении работы приведены схемы сонорной плотности, необходимые для анализа этюдов Лигети.

Стиль «Черного треугольника» **У. Болкома** можно охарактеризовать как сложную квинтэссенцию различных стилей, таких как рок, рэгтайм и гимнографию из «Женевской псалтыри», что традиционно в американском музыковедении называется эклектизмом. В качестве материала для магнитофонной пленки композитор использовал популярные в 1960–е песни, подвергшиеся компьютерному изменению. Пленка начинает звучать очень тихо, едва слышно, постепенно наращивая звучность, и в кульминации пере-

²⁵ Ibid. – P. 60.

²⁶ Bernard, J. W. Ligeti's restoration of interval and its significance for his later works // Music theory spectrum. – 1999. – Vol. 21. – No. 1. – Berkeley, CA, 1999. – P. 3.

крывает звучание органа и ударных. Кульминация сочинения состоит из протяженного глissандо, достигаемого благодаря ускорению пленки, так что звуковысотность становится неразличимой, сонористической.

У. Олбрайт является автором трех сборников «Органной книги» – своеобразного аналога французской *Livre d'Orgue*. «Органная книга» I (1967), в смысле церковной функциональности, может сопровождать отдельные части службы, такие как «Benediction» и «Recessional» (постлюдия на выход). По сравнению с «Органной книгой» I, где автор дает многочисленные регистровые указания, в последующих «Органной книге» он придерживается идеи универсальности и возможности исполнения на более «скромном» инструменте.

Финальная часть второй «Органной книги» – «Последний обряд» – написана для органа с магнитофонной пленкой и возможно была инспирирована пьесой «Черный треугольник» Болкома. Сам же Олбрайт является первым исполнителем сочинения Болкома. Стилистически сочинение объединяет элементы католических псалмов и рок-композиции. Интересна общая трактовка, сближающая два этих сочинения, где к концу обоих пьес пленка динамически перекрывает и «затмевает» орган, отделяясь от звуковысотности и уходя в сонористику.

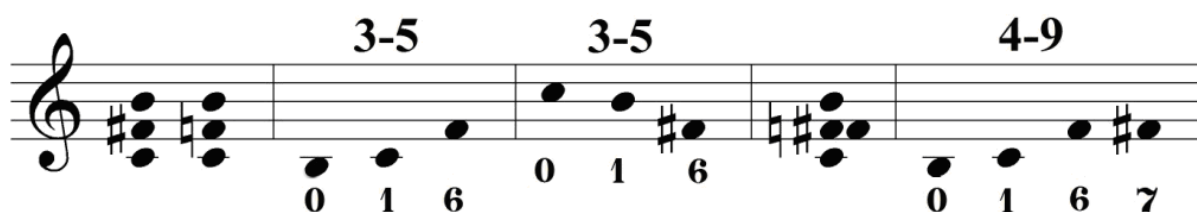
Олбрайт обращается к теории рядов во многих своих произведениях. Два наиболее употребительных ряда в «Органной книге» и других сочинениях таковы: ряд 4-9, где высотный класс (0, 1, 6, 7) и его вариант 3-5 (0, 1, 6)²⁷. Эти два интервальных ряда не только максимально выделяют высотные классы 5 (интервала чистой кварты) и 6 (интервала тритона), но и показывают определенный баланс между ними. Схожие элементы есть и у векторов рядов, которые выглядят следующим образом: для ряда 4-9 это <200022> и для ряда 3-5 – <100011>.

²⁷ По системе Форте, см: Forte, A. The structure of atonal music / Allen Forte. – New Haven, London: Yale University Press, 1973. – 224 p.

Ряд 4–9 в более полной мере представляет собой **X–аккорд** – термин Эдвина Хенца²⁸, по сути, являющийся центральным элементом (ЦЭ) гармонической системы Олбрайта.

Как указывает Хенц, ряд 4–9 – пример палиндрома с интервальной структурой (м2–ч4–м2) и содержит две различные формы, каждая из которых и есть вариант ряда 3–5.

X–аккорд (1 и 2), ряды 3–5, 4–9.



Теория рядов обладает уникальной способностью к интервальной трансформации мотивных ячеек. Перестановка данных ячеек привносит особое разнообразие и мелодическое богатство композиционной технике Олбрайта, что ознаменовало начало нового стилистического периода в его творчестве.

После трех «Органых книг» Олбрайтом были написаны несколько более камерных сочинений. «Прекрасные шестидесятые» (Sweet Sixteenths, 1975) имеет подзаголовок концертный рэгтайм для органа, что отражает продолжительное изучение композитором джаза и стиля рэгтайма, особенно фортепианных рэгтаймов Скота Джоплина.

Сочинение «De Spiritum» (1980) было посвящено Мэрилин Мэйсон (Marilyn Mason) и заказано на пятидесятилетие Секции Денвера (штат Колорадо) Американской гильдии органистов. Название сочинения отражает природное свойство органа, а именно процесс постоянной подачи воздуха, несвойственный ни одному живому существу, поэтому являющийся сверхчеловеческим. Все это вдохновило композитора на создание пятичастного цикла со следующими названиями частей: «Единство», «Небесная дуэль»,

²⁸ Hantz, E. An introduction to the organ music of William Albright / Eugene Hantz // The Diapason. – 1973. – No. 64. – P. 4.

«Троицына соната», «Источники», «Завещание», обрамленные интродукцией и кодой. Для исполнения этого цикла требуются два ассистента, один из которых в части «Троицына соната» канонически имитирует материал темы, так называемой, «Небесной ткани».

Пьеса «То чувство погружения» («That Sinking Feeling», 1982, издана в 1989) была заказана для Международного органного конкурса в рамках Двадцать второй ежегодной конференции по органной музыке в Мичиганском университете. Уже в названии сочинения отражена идея погружения, что получило выражение в общих контурах мелодического движения. Исполнительские ремарки часто таковы: *«магически мерцательно, как ночной ландшафт»*, *«в стиле джаза»*. Крайние разделы трехчастной формы охарактеризованы медленным рапсодичным движением, а середина — хоровым складом.

Балет для органа — «Полеты воображения» («Flights of Fancy», 1992) был заказан Американской гильдией органистов по случаю Национальной органной конвенции. Премьера состоялась в театре Фокс в Атланте в 1992, органист — Гектор Оливера (Hector Olivera). Уже названия частей вызывают массу ассоциаций: «Подъемник занавеса», «Грустный вальс», «Фантастическое танго», «Па-де-де», «Колыбельная рэгтайм», «Шимми»,²⁹ «Гимн» и «Alla Marcia — гимн Американской гильдии органистов».

Органное сочинения Д. Лигети, У. Болкома и У. Олбрайта, написанные в самых разнообразных стилях и композиторских техниках, представляют различные виды интерпретации органной сонорике и имеют доминирующее значение для органной музыки XX века. Особые приёмы звукоизвлечения и новые формы нотации сонорике порождены пересмотром перспектив органного звучания. Они стали творческим импульсом для дальнейшего развития органной музыки.

²⁹ Разновидность танца «Цыганочка».

В заключении обобщаются итоги развития органной сонорной композиции в XX веке, что было обусловлено факторами, связанными как с эволюцией музыкального искусства в целом, так и с расширением границ познаваемого мира. Эволюция органостроения стала не только стимулом развития современного исполнительства, но и во многом была порождена тенденциями современного музыкального искусства в целом. Уникальные технические и художественные открытия ушедшего века перевернули все прежние представления о музыке для органа, формах её записи и трактовки, а также непосредственно концепции инструмента.

Технический прогресс и стремление к новым художественным идеям, новой выразительности, попытка детализировать эмоции — все это способствовало возникновению новых инструментов. Так одним из первых появился электронный орган Л. Хаммонда (1934, США). Однако созданию новой сонорной красочности способствовало и использование «старых» инструментов, которое возможно двумя способами: путем их различных сочетаний (без модификации) и с привлечением нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования и микрофонного усиления.

Модернизация выразительных средств органного звучания была связана с нетрадиционными приёмами игры и звукоизвлечения, реализующими новые тембро-сонорные идеи композиции. Применение цифровых систем управления, а также Миди позволило усовершенствовать принцип действия в традиционных инструментах, открывая возможности использования новых тембровых комбинаций, включая неорганические «тембры», а также компьютерного тембрового программирования.

Широкая жанрово-стилистическая панорама и разноплановый подход к претворению всевозможных композиторских принципов обнаруживает индивидуальное, авторское понимание органной специфики и сонорики, существенно расширившей колористическую палитру подхода к органной музыке и инструментарию.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. Готсдинер, Е.М. Органная сонорика Дьёрдя Лигети // Музыкальная академия. 2011. – № 2. – С. 149–153. [0,9 п.л.].
2. Готсдинер, Е.М. Теория рядов в музыке Уильяма Олбрайта // Музыкальная академия. 2012. – № 2. – С. 130–133. [0,6 п.л.].
3. Готсдинер, Е.М. Сонорика Уильяма Болкома и его «Черный треугольник» // Музыкальная жизнь. 2012. – № 5 – С. 90–93. [0,5 п.л.].
- 4.

Публикации в других изданиях:

5. Готсдинер, Е.М. Американская гильдия органистов. 100-летие отделения в Сан-Франциско // Орган. 2011. – № 3 [11]. – С.35 – 38.
6. Готсдинер, Е.М. Органное образование в США // Орган. 2010. – № 2 [6]. – С. 39–43.
7. Готсдинер, Е.М. В сонорном пространстве современной композиции: дипломная работа: защищена 20.05.2006 / Готсдинер Екатерина Михайловна. – Москва: МГК, 2006. – 189 с.
8. Готсдинер, Е.М. Каким же должен быть современный орган? //Орган. 2012. – № 2. – С. 41–43.