

А. А. Касьянова

Сонорика в произведениях Ш. Шарифуллина

К 65-летию со дня рождения

Аннотация:

Предметом рассмотрения в данной статье является творчество композитора Шамиля Шарифуллина 1970—1980-х гг., доминирующим фактором мышления которого является сонорика. Освещаются особенности сонорного музыкального языка композитора — национальная основа сонорных звучностей и фактурных форм.

Ключевые слова: сонорика, татарские композиторы, композитор Шамиль Шарифуллин, пентатоника, фактура в сонорной музыке.

A. A. Kasianova

Sonorism in Shamil Sharifullin's works

Abstract:

The article examines works of Tatar composer Shamil Sharifullin created in 1970—1980s, the dominant factor of which is sonorism. The article highlights peculiarities of composer's music language enriched by sonorism: ethnic nature of sonority and texture forms.

Keywords: Sonorism, Tatar composers, composer Shamil Sharifullin, pentatonics, texture in sonorist music.

Творчество Шамиля Шарифуллина (1949—2007) — одна из значительных страниц в истории татарской композиторской музыки. Его имя прежде всего связано с возрождением и оригинальным претворением древнейших жанров татарского фольклора. Композитором были предприняты многочисленные экспедиции, результатом которых стали труды о фольклоре татарского народа. Одной из ключевых идей в работах Ш. Шарифуллина выступает возможность органичного соединения пентатоники с современными техниками письма. Важным этапом в эволюции творчества композитора, ознаменовавшим поворот в новое «творческое измерение», явился период конца 1970-х — начала 1980-х годов. В это время композитор обучался в ассистентуре-стажировке Московской консерватории и погружался в атмосферу музыкальной информации, приходившей из разных стран. Ш. Шарифуллин

изучал партитуры Л. Берио, А. Тертеряна, К. Штокхаузена. Особое влияние на него оказывали звуковые новации Д. Лигети и С. Губайдулиной. Шарифуллина интересовали главным образом те особенности современной техники письма, которые позволяли по-новому выразить самобытность татарской музыки. «Звуковыми откликами» композитора в этот период становятся крупные сочинения — Вторая симфония «Диалоги сфер» (1980), концерт «Джиен» для симфонического оркестра (1981), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1982). Начало «сонорному» периоду положили звуковые искания композитора в хоровом концерте «Мунаджаты» (1974), в его пятой части «Эфсен».

Доминирующим фактором композиторского мышления в этих произведениях является сонорика. Сонорика — музыкальное явление XX века, возникшее как следствие все более возрастающего интереса к звучанию, тембру, звуку как таковому. Термин «сонорика» (от лат. *sono* — звучать, звенеть) принадлежит Ю. Холопову¹.

В творчестве Ш. Шарифуллина сонорика предстает не как эпизодическая тембросочность, а как техника композиции, организующая музыкальный материал. Композитор представляет свою собственную разработку сонорного музыкального языка, которая, с одной стороны, примыкает к уже сложившейся в западноевропейской сонорной традиции, а с другой — является ретрансляцией собственных установок, основанных на национально-интонационном материале.

Беря за основу фольклорный материал, Ш. Шарифуллин работает с ним по двум направлениям: «соноризация» фольклорной темы и «погружение» ее в сонорный контекст.

I. Национальная характеристика сонорных звучностей

Соноризация фольклорной темы — это «модулирование» тонового фольклорного материала в звуковую область, подчиняющуюся законам сонорики, основанной на выявлении красочных, колористических качеств фольклорной темы. Средствами «модулирования»

могут служить регистровые, ритмические и тембровые языковые элементы. Так, например, во Второй симфонии «Диалоги сфер» вступительная пентатоновая мелодия путем сцепления и обыгрывания трихордовых попевок достигает высокого регистра (диапазон третьей октавы), который способствует вуалированию тоновой дифференцируемости. В результате пентатоновая мелодия трансформируется в сонорную, что происходит также благодаря тембровой раскраске (орган) и ритмическому оформлению — мелкие длительности орнаментальных украшений придают бисерность звучания (пример 1).

Фольклорный материал в сонорном контексте — наиболее часто используемый композитором тип работы. Он характеризуется погружением фольклорной темы в сонорно-звуковую фактуру. Образцом может служить раздел *Sostenuto* во второй части, «Каприччио», Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Мунаджатная по своей природе тема погружается в сонорную звучность, представленную звукоточками, рассредоточенными в пространстве, кластерными образованиями, хроматическими изгибами-орнаментами.

Следует заметить, что в данном разделе Шарифуллин использует оба приема работы с фольклорным материалом. Тоновый напев с самого начала подвергается сонорному воздействию звукового контекста, и посредством тембровых, регистровых переключений происходит его «соноризация»: первоначально напев дается в звучании виолончели в большой октаве, затем его ведет скрипка в третьей октаве, что способствует «тембровой перекраске» напева и его регистровому «высветлению».

Примечательно, что именно такой путь — погружение фольклорного материала в сонорную среду — Шарифуллин избирает в качестве решения кульминации Второй симфонии (ц. 23), в которой на фоне сонорного звучания появляется тема, стилистически близкая книжному интонированию.

В концерте «Джиен» (в букв. пер. — сходка, праздник) для симфонического оркестра дан-

1

Organ

Pedals

Harp

ный вид работы с фольклорным материалом особенно распространен. В основе Концерта лежат татарские народные мелодии, и именно на основе их интонационности выстраивается сонорная звучность. Например, шестой раздел концерта (ц. 36) основан на сонорной разработке песни «Куянкай» («Зайчонок»). Тема дается в звучании гобоя, который сам по себе несет специфический тембровый колорит. Сонорным фоном служат «пикообразные» линии-глиссандо арфы, переборы пентатоновых звукорядов челесты, глиссандо хроматических ступеней у кларнета, изображающих «смех» (ремарка Шарифуллина), хроматические ходы низких струнных, глиссандо медных инструментов.

Национальная характерность сонорных звучностей создается посредством ассимиляции внутри звуковой массы интонационности древнейших слоев фольклора, таких как мунаджаты, книжное пение.

Национальная характерность сонорных звучностей заключается также в том, что основой их построения служит пентатоника как главный выразитель ладового своеобразия татарской мелодики. В «сонорных» сочинениях 1970—1980-х гг. пентатоника, а шире — звукоряды, образованные от пентатоники посредством квартовых транспозиций, является «генетическим кодом», звукорядом-ключом ко всему произведению. Их действие сказыва-

ется как на уровне построения мелодических линий, так и на уровне построения всей сонорной музыкальной ткани. Наиболее показательным в этом смысле является внутреннее устройство Второй симфонии «Диалоги сфер».

Звукорядом-ключом Второй симфонии является пентатоновый звукоряд c-d-e-g-a. Он служит структурным звеном построения сонорного музыкального целого как в своем полном виде, так и в виде сегментарных ячеек. В результате вертикализации «пентатонового кода» образуются своеобразные сонорные структуры — **пентасоноры** (пример 2).

Приведем схему, в которой указаны формирующиеся ангемитоновые лады (преимущественно пентатоновые) в партии каждого оркестрового голоса (см. схему 1). Как видно из схемы, в линиях каждого инструмента формируются ангемитоновые лады — трихорды, тетракорды, пентакорды. Общий звуковой состав образуемой ладами массы представляет собой десятизвучие — h-c-cis-d-dis-f-fis-g-gis-b, в то время как у органа звучит девятизвучный кластер. Ангемитоновые структуры, прославивая каждый оркестровый голос-линию, образуют национально-окрашенные звучности, «пентатонически» звучащие соноры — пентасоноры.

Таким образом, национальная характерность сонорных звучностей базируется на строгой приверженности Шарифуллина анге-

Схема 1.

Инструмент	Лад
Picc.	h-cis-dis-fis-gis
Fl.	des-es-f-as
Alto	as-b-des
Ob.1	b-des-es-ges-as
Ob.2	es-f-as
Corno ingl.	c-es-f-as-b
Cl.1	b-c-d-f-g
Cl.2	dis-f-g-b-c
Cl. basso	c-es-f-g-b
Fag.1	h-cis-dis-fis-gis
Fag.2	gis-h-cis-dis-fis
Organo	es-f-fis-gis-b-h(ces)-cis-des-dis

митоновым ладовым структурам и, собственно, пентатонике, на рассредоточении их интонационности по «сонорно-звучностному полю».

II. Основные фактурные формы в сонорных сочинениях

В сонорной музыке важной категорией выразительности и красочности звучания становится фактура. Стремление отобразить красочный звуковой мир вызывает к жизни новые фактурные «обличия» сонорных произведений. В данной работе основные терминологические обозначения опираются на классификацию фактурных форм сонорной музыки, предложенную А. Л. Маклыгиным².

В области фактурных форм сонорной музыки Ш. Шарифуллин создает систему своих предпочтений. Из всего многообразия фактурных форм сонорных произведений композитора следует выделить следующие:

1. Сонорное одноголосие — сонорная линия.
2. Сонорное многоголосие — сонорный бурдон, сонорная гетерофония, «пятно», сонорные узоры-орнаменты.

Выбор определенных типов фактур обуславливается целым комплексом предпосылок, многие из которых находятся в области национального фольклора. Композитор применяет фактурные формы, имеющие генезис в фольклоре, обладающие, кроме того, сонорным потенциалом (моноподически-красочные линии, бурдон, гетерофония). Менее предпоч-

тительными оказываются типично сонорные фактуры «пятно» и «полоса», статический характер которых противоречит темброкрасочной эстетике композитора.

Сонорная линия служит выражением сущности звука как многомерного, внутренне вибрирующего микромира, заключающего в себе множество «звуковых тайн». Данный тип фактуры отличает простота звуковых линий-узоров, значимость фактурно-красочных свойств каждого звука, длительное вслушивание в его сонорнику. Непосредственной формой этой фактуры может служить, например, глissандирующая линия «расслаивающегося» на мелкие составляющие тона посредством его поочередного полутонового повышения и понижения в начале второго раздела Второй симфонии Шарифуллина (пример 3).

Подобным же образом очерчивается сонорно-глissандирующая линия виолончели в третьей части Трио, «Арии». Траектория ее движения словно очерчивает траекторию «движения» ветра (пример 4).

Также сонорная линия может служить фактурным выражением соноризации и сонорной обработки фольклорного материала, описанных выше.

Сонорный бурдон. Бурдон — одна из древнейших форм воплощения музыкальной идеи в восточной музыке. Особенно полно явление бурдона представлено в исполнительской культуре Индии, где существует специальный струнный инструмент тампур, использующийся исключительно в качестве бурдонизирующего. С одной стороны, бурдон выполняет конструктивную функцию, являясь определенным типом структурирования музыкальной ткани, с другой стороны, бурдон заключает в себе и эстетическую функцию, его задача усилить выразительность мелодии.

Бурдонная фактура заключает в себе сонорные потенциалы. Бурдон — континуальный звук — уже сам по себе притягивает внимание, завораживает, погружая в глубины звука, создавая тем самым определенную сонорную краску. Это можно объяснить и исследованиями в области

2

Piccolo

Flute *a2* *f*

Alto *f*

Oboe *f*

Cor Anglais *f*

Clarinet in B \flat *f*

Basso *f*

Fagot *f*

Organ *5*

Pedals

психофизиологии слуха. В работе А. Володи-на «Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука» мы находим следующую характеристику: «Особо низкие звуки в музыке выполняют скорее колористическую функцию, чем непосредственно ладогармоническую», «зона низких частот сравнительно со средним диапазоном весьма уплотнена. Чувствительность слуха здесь сильно понижена»³.

У Шарифуллина сонорный бурдон используется в пятой части «Эфсен» хорового концерта «Мунаджаты». В первом разделе бурдонная фактура служит основой сонорной краски «утолщенного унисона» (В. Екимовский) (пример 5).

Функцию бурдонирующего голоса выполняет тон *f*, который можно было бы обозначить как «тамыр-тон» (в переводе с татарского означает «корневой тон») всей части. Вновь проявляется

3

tr. = 104

Timpani *pppp* *pp*

Flauti I

Flauti II *ppp* *p*

Alto III *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Sonagli *pp*

Tubi i bamby

Timpani *pppp* *pp*

4

p

p

особенность сонорного мышления Шарифуллина — функцию раскрашивающего голоса выполняет напев коранической речитации.

Сонорная гетерофония. Как известно, гетерофония — это одновременное звучание вариантов одной мелодии без функционального

различия голосов. В гетерофонии, также как и в бурдонной фактуре, на наш взгляд, заключен потенциал сонорности. Он выражается в том, что варианты мелодии периодически сливаются в звучании: звук как бы «раздувается» на отдельные слои и снова сливается в один «макрозвук».

5

Tranquillo $\text{♩} = 63-66$

V. 1

V. 2 *pp*
 Ә-гү-зү бил ләһ - и ми-нәш шәй-тан ир-ра - жим. Бис- мил ләһ
misterioso quazi sotto voce

V. 3

Практически вся композиция «Эфсен» может служить примером сонорной гетерофонии. Например, ее первый раздел (пример 6).

Варианты основной мелодии, функцию которой выполняет напев коранической речитации, проходят в трех хоровых партиях. Развитие их идет в пределах начального малообъемного звукоряда (f-g-a).

Ассоциативный диапазон в восприятии сонорной музыки необычайно широк. Он включает, в частности, художественные впечатления, связанные с живописным, декоративным искусством. В данном случае непосредствен-

ное влияние на сонорные установки композитора оказали художественные черты ислама, его стремление к декоративности, орнаменту.

Сонорные узоры-орнаменты — тип фактурной формы, который используется Шарифуллин для организации разработочных разделов формы сонорных произведений. В определении данного типа фактуры большое значение принадлежит визуальному аспекту восприятия сонорной музыки, когда графика фактуры уподобляется контурам национальных орнаментов. Так, например, в среднем разделе второй части фортепианно-

6

V. 1 *p*
 О. Тән - зи-и-ләл га-зи - зир рә- хим.

V. 2 *p*
 ир-рах ман ир - рә- хим. Йә син үел Курь аан ил хә

V. 3 *p*
 О. Йә- син

V. 4
 Ли-тун - зи - ра ка - у - мам мә.

V. 5
 киим. Ин - на - кә лә-ми - и-нәл мур - са - ли - ин.

үел Курь- аан - ил хә- киим. Ин - на

го трио, «Каприччио» (ц. 2), композитор «рисует» расслаивающийся на мелкие частицы тон *d* за счет «кружащих» вокруг него хроматизмов, своими абрисами проецирующих орнаменты. Звучности свойственно все большее «утолщение» тона *d*. В результате такого движения звуковая масса преобразуется в некий подвижный узор. Необходимо заметить, что существенную роль в образовании сонорных узоров-орнаментов играет изысканная, тонко

сконструированная ритмическая отделка сонорных композиций.

Примером служит кульминация Второй симфонии (ц. 24), в которой организация партий арфы и фортепиано своим очертанием «вторит» графической волнообразной записи партии органа (пример 7).

«Пятно» — специфический термин, действующий в области сонорной музыки, в которой данная фактурная форма являет-

7

The musical score consists of seven staves, each labeled with an instrument:

- Xylophone:** A single melodic line with a few notes and rests.
- Vibraphone:** A melodic line with some chromatic movement.
- Celesta:** A melodic line with a similar chromatic character to the vibraphone.
- Harp:** A complex melodic line with many notes, including some triplets and slurs.
- Piano:** A complex melodic line with many notes, including some triplets and slurs.
- Organ:** A staff containing a prominent, continuous wavy line that oscillates across the staff.
- Pedals:** A single staff with a few notes.

ся наиболее типичной. Выражением «пятна» в сонорной музыке зачастую служит кластер либо сонорно окрашенное созвучие.

Данный тип фактурной организации сонорного материала Шарифуллин, как правило, применяет в кульминационных зонах своих сочинений. Непосредственными формами выражения «пятна» у Шарифуллина предстают кластерные образования (кульминация «Эфсен»), а также контрапунктические наложения пентатоновых звукорядов (ведущий принцип организации сонорных звучностей во Второй симфонии «Диалоги сфер»). Самым ярким примером использования «пятна» может служить восьмой раздел симфонии (ц. 26—27), в котором путем диагонального включения голосов в контрапункт вступают 25 (!) голосов струнных инструментов (композитор использует прием *divisi in 5*). Основой партии каждого из них является пентатоника. Принцип развития в пяти партиях каждого видового инструмента — двойной канон.

Интервал вступления внутри каждого видового инструмента струнной группы составляет чистую кварту. «Открывает» кварттовую цепочку контрабас I, который вступает с тона *c* и проводит основной звукоряд, звукоряд-ключ всей симфонии *c-d-e-g-a*. Линии вступающих затем контрабасов II, III, IV, V представляют собой кварттовые транспозиции основного вида звукоряда *c-d-e-g-a*. Линии вступающих далее виолончелей (т. 6) представляют собой кварттовые транспозиции первого обращения «основного» звукоряда — *d-e-g-a-c*. Линии альтов (т. 7) и вторых скрипок (т. 10) строятся на основе второго и четвертого обращения основного звукоряда соответственно — *e-g-a-c-d* и *a-c-d-e-g*. Линии первых скрипок (т. 13) вновь провозглашают «генетический код» симфонии. Также следует заметить, что каждый первый вступающий голос внутри видового инструмента «отмечает» в своей линии тон основного звукоряда: контрабас I — *c*, виолончель V — *d*, альт V — *e*, вторые скрипки V — *a*, первые скрипки V — *c*. В следующей схеме показан порядок вступления голосов и формирующиеся пентатоновые лады в каждой партии:

Схема 2

Инструменты	Такты	Пентатоника
V-ni I	I	<i>as-b-c-es-f</i>
	II	<i>es-f-g-b-c</i>
	III	<i>b-c-d-f-g</i>
	IV	<i>f-g-a-c-d</i>
	V	<i>c-d-e-g-a</i>
V-ni II	I	<i>f-as-b-c-es</i>
	II	<i>c-es-f-g-b</i>
	III	<i>g-b-c-d-f</i>
	IV	<i>d-f-g-a-c</i>
	V	<i>a-c-d-e-g</i>
V-le	I	<i>c-es-f/as-b</i>
	II	<i>g-b-c/es-f</i>
	III	<i>d-f-g/b-c</i>
	IV	<i>a-c-d/f-g</i>
	V	<i>e-g-a/c-d</i>
V-c	I	<i>b-c-es/f/as</i>
	II	<i>f-g-b-c/es</i>
	III	<i>c-d-f-g/b</i>
	IV	<i>g-a-c-d/f</i>
	V	<i>d-e-g-a/c</i>
C-b	I	<i>c-d-e/g-a</i>
	II	<i>f-g-a/c-d</i>
	III	<i>b-c-d/f-g</i>
	IV	<i>es-f-g/b-c</i>
	V	<i>as-b-c/es-f</i>
Такты	1-5 6 7-9 10-12 13-14	

Если собрать воедино все звуки, структурирующие сонорно-звуковую ткань, то получится следующий звукоряд — *c-d-es-e-f-g-as-a-b* (он дается в виде девятизвучия в самом начале восьмого раздела симфонии в звучании органа). Образование данного созвучия по существу есть ретрансляция теоретических воззрений Шарифуллина. Они заключаются в том, что в развитии ангемитонной звуковой системы большое значение принадлежит принципу квартвости. Сонорное пространство рассматриваемого нами раздела выстраивается на основе кварттовых цепочек. Именно квартвость позволяет пентатонике выйти за пределы бесполутоновых звукоотношений. Об этом позднее он напишет в статье «Система ангемитонной пентатоники (Константные и мобильные свойства)»: «Развитие пентатонной звуковой системы становится возможным благодаря кварттовым транспозициям пентатонных комплексов, выводящим пентатонику в бесконечный космос хроматики»⁴. Так, посредством полифонической работы с пентатоновыми зву-

корядами формируется типично сонорная фактурная форма «пятно».

В своем творчестве 1970—1980-х гг. Ш. Шарифуллин сформировал индивидуальную систему сонорной техники композиции, имеющей в основе своей национальный музыкальный словарь. Его сонорные новации — самобытное явление не только в татарской музыке, но и в эволюции сонорики вообще.

В последующем творчестве Ш. Шарифуллина сонорика теряет свою силу ведущего компонента музыкальной композиции. Композитор идет в сторону простоты, ясности интонационного и гармонического языка. Однако сонорность — качество звучания, выдвигающее на первый план красочность, — остается важнейшим компонентом его музыкального языка. Это проявляется в звуковой эстетике таких произведений, как хоровой концерт «Сары сандугачлар» («Желтые соловьи») (1982), «Легенда» для органа (1985), оратория-балет «Песнь о цветке» (1987) на стихи индейцев

кечуа и майя, обработки народных тем для скрипки, виолончели и фортепиано «Булгарские мелодии» в двух тетрадах (1987), сборник пьес для фортепиано «Старинные народные мелодии» (1988).

Примечания

1. См.: *Холопов Ю.* Соноризм // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. Стлб. 208.
2. См.: *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки // LAUDAMUS. М., 1992. С. 129—137.
3. См.: *Володин А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. М., 1970. Вып. 1. С. 11—38.
4. См.: *Шарифуллин Ш.* Система ангеми-tonной пентатоники (Константные и мобильные свойства) // Пентатоника в контексте мировой культуры: Материалы межресп. науч. конф. Казань, 1995. С. 29—39.