

предназначенная для пения. В качестве особого средства, помогающего при восприятии осознать пропетое слово не как элемент музыкального языка, а как речевую характеристику конкретного персонажа, композитор использовал речеслуховой тип оперного синтеза на основе кодирования в языковых единицах целого комплекса воздействующих при восприятии сигналов – слуховых, кинетических и др.* При этом найденный им тип вокальной мелодики («воплощенный речитатив в мелодии») определяет не характеристику музыкального тематизма, а тип пения как акустической данности, его звуковой формы. Осмысленная таким образом мелодия оправдана характером персонажа, проявляемого через речь [2, с. 70].

В оперном творчестве Мусоргского понятие «действенное пение» получает конкретную реализацию, а точность музыкальных характеристик такова, что музыкальный язык в отдельных моментах становится почти зримым, мимика и жесты невольно «навязываются» исполнителям и слушателям (И. Лапшин). Таким образом, синкретический художественный прообраз композиторского текста, его перспективная синестетическая модель, видимая и объемно воспринимаемая «внутренним взором» Мусоргского, получили свое воплощение в музыкальной партитуре оперы без значительных потерь.

Литература

1. Арановский М.Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества : сб. тр. Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 130. С. 56–77.
2. Березовчук Л.Н. Опера как синтетический жанр // Музыкальный театр. СПб., 1991. С. 36–91.
3. Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л. : Музыка, 1974.
4. Вайман С.Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. М. : Наука, 1991. С. 3–31.
5. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005.
6. Лапшин И.И. Художественное творчество. Петроград : Мысль, 1923.
7. Найко Н.М. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX – первой половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2003.

* В этом мы разделяем исследовательскую позицию Л. Березовчук [2].

8. Степанова И.В. Философско-эстетические и психологические предпосылки музыкального мышления Мусоргского // Проблемы стилевого обновления в русской классической и советской музыке. М. : МГК, 1983. С. 3–19.

Considering the issue of formation of the idea of synthetic artistic text in opera composer's creative process

There is considered the ability of composer's artistic mind for sensitive associations as the most important condition of formation of opera's idea. Based on the example of M. Musorgsky's creative process there is shown that the main creative task of an opera composer in creating score is in preserving a polymodal complex of visual, auditory, pictorial, plastic ideas in non-verbal author's thinking.

Key words: *opera, composer, psychology of composer's creative work, synesthesia, intermodal synthesis.*

Г.А. СИДОРОВА
(Москва)

ЭЛЕКТРОННЫЕ СРЕДСТВА В МУЗЫКЕ КАЙИ СААРЬЯХО. «PRÈS»

Рассматривается совокупность электронных средств как часть композиционного процесса в творчестве финского композитора Кайи Саарьяхо. В качестве примера выступает сочинение «Près» для виолончели и электроники, где взаимодействие столь различных параметров на музыкальном уровне приводит к единому воплощению художественного замысла.

Ключевые слова: *электроника, музыкальная композиция, «жест» инструмента, эффект, звук.*

Существующие в современной композиции направления нередко основываются на использовании электронных музыкальных инструментов и современных компьютерных технологий, что выразилось в появлении широкого спектра названий в музыкальной композиции XX в.: конкретная музыка, акустическая, электроакустическая, собственно электронная, стохастическая, компьютерная, мультимедийная, интерактивная и т.д. Мир элек-

троакустических звуков притягивал к себе множество композиторов современности. И в этом мире существуют свои области, связанные как с массовой популярной (киномузыка, музыка к компьютерным играм), так и с современной классической музыкой, в частности направлением *contemporary classic music*, в котором работает Кайя Саарьяхо. Это мир серьезного интеллектуального искусства, требующий от композитора не только профессиональной музыкальной подготовки, но и способности ориентироваться в сфере технических и технологических возможностей.

Современные композиторы обеспечены неограниченными ресурсами производства, записи и обработки звуков. Они освоили не только весь природный звуковой мир, но и воображаемый. Используя возможности преобразования и анализа, генерации, реверберации, фильтрации, интерполяции звуков, они углубились в самую суть звука в макро- и микромасштабе, трансформируя его по собственному желанию.

Использование электронных средств стало неотъемлемой частью композиционного процесса Саарьяхо: она производит мельчайший анализ звуков, которые ей интересны (особенно у струнных инструментов), и затем использует полученные данные для гармонического материала произведений. Во многом эстетика и художественные вкусы композитора в отношении звуковой краски были определены сильным влиянием этих процедур. Процесс создания новых музыкальных sonorov с широкой градацией от шума до звука, а также работа над рождением сложных звуковых комплексов лежат в самом сердце музыки композитора.

Сегодня в мире исполняется множество сочинений электроакустической музыки с применением «живой» электроники, допускающей живое обращение с музыкальным материалом. Обработка в реальном времени исполняемой музыки – частое явление в сочинениях Саарьяхо. Многие сочинения для магнитофонной ленты и с использованием электронной обработки в реальном времени были написаны Саарьяхо в 1980–1990-х гг. – в период, когда она только переехала во Францию и тесно сотрудничала со многими звукоинженерами в недрах парижского института ИРКАМ. В это время она активно использовала разные компьютерные программы, например *Mosaic* (переименованную позднее в *Modalys*). В основном ее работа производилась на ком-

пьютерах *Macintosh* с программным модулем *Max patch*, содержащим параметры звучания определенного звука, а также различные дополнительные звуковые эффекты. Наиболее яркими ее сочинениями в этой области являются «*Laconisme de l'aile*» («Лаконизм крыла», 1982), «*Verblendungen*» («Ослепления», 1982–1984), «*Lichtbogen*» («Световая дуга», 1985–1986), «*Io*» («Ио», 1986–1987), «*Nymphaea*» («Водяная лилия», 1987), «*Petals*» («Лепестки», 1988), «*Amers*» («Береговые ориентиры», 1992), «*Près*» («Вблизи», 1992–1994), «*Six Japanese Gardens*» («Шесть японских садов», 1993–1995) и др. Ее интерес к электронике не исчез и в XXI в.: «*Tag des Jahrs*» («День года», 2006) для 6 голосов и электроники, «*Vent nocturne*» («Ночной ветер», 2006) для альта и электроники, инсталляция «*Nox Borealis*» (2008).

Среди широкого спектра возможностей композитора больше всего привлекают усиление акустического звука, расширение его в континууме, контроль над пространством, а также использование интерполяции, гармонизаторов и реверберации. Как правило, электронные эффекты усиливают музыку в целом: дополняют и изменяют акустическое звучание, расширяя возможности сольного инструмента. Сочетание игры исполнителя и электроники создает новый звуковой мир, который не был бы возможен при игре одного солиста.

Примером использования электронных средств может служить пьеса «Вблизи» для виолончели и электроники, посвященная виолончелисту Ансси Карттунену, с которым Саарьяхо сотрудничала при ее написании. Карттунен впервые исполнил это сочинение в Страсбурге, 11 ноября 1992 г. Произведение отчасти вдохновлено картиной Поля Гогена «*Fata te miti*» («На берегу моря») и отражает ощущения от моря, волн и их различных ритмов и звуков, что отразилось на гармоническом материале, форме, ритмических фигурациях и тембре произведения.

Как говорит сама автор, сочинение «Вблизи» появилось в то же время, когда и концерт «Береговые ориентиры» для виолончели, инструментального ансамбля и электроники. Музыкальный материал в двух произведениях в значительной мере одинаков, но используется по-разному; с точки зрения формы и драматической структуры пьесы сильно отличаются. Есть лишь несколько идентичных элементов в некоторых сольных эпизодах и электронном материале. Оба сочинения были созданы во время работы в ИРКАМе. Программирова-

ние сочинения «Вблизи» было осуществлено Ксавье Шабо и Жан-Батист Барьером.

Пьеса состоит из трех частей, каждая из которых использует расширенные методы игры на виолончели в сочетании с электроникой. Если в «Ориентирах» электронные функции выступают в качестве связи между виолончелью и другими инструментами, то в пьесе «Вблизи» электронная партия является продолжением виолончели в отношении звуковой краски. В целом электронная составляющая включает синтезированные звуки, звуки виолончели, обработанные на компьютере, и электронную обработку звука в режиме реального времени, осуществленную с помощью резонансных фильтров и различных видов эха (реверберация) [4, с. 68]. Усиление звуков виолончели происходит посредством микрофона, размещенного довольно близко к инструменту. Степень усиления зависит от концертного помещения: она может быть довольно сильной, однако не должна перекрывать естественную акустику инструмента. Композитор также использует эффекты программы SPX1000. Это предварительно записанный аудиоматериал, который запускается инструментом при нажатии на педаль. Смена педалей обозначена цифрами в партитуре.

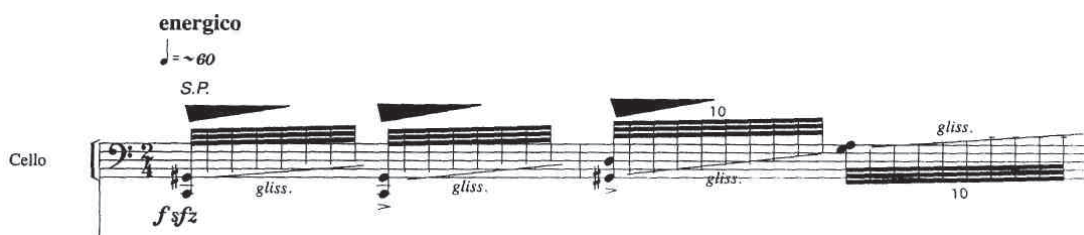
Первая часть пьесы *Misterioso* представляет собой довольно статичный музыкальный материал и «концентрируется на линейном изложении, в котором виолончельная партия иногда сливается с синтезированными звуками» [2]. Виолончелист играет порой с избыточным давлением смычка на струны, преобразуя звук в шум. В первой части сочинения используется специальный эффект реверберации в программах Lexicon LXP-15 или РСМ80. Это программы, в которых время реверберации меняется в зависимости от амплитуды входного сигнала. Общая идея состоит в следующем: чем тише звук, тем больше реверберация. «Усиление виолончельного зву-

ка должно хорошо сочетаться со звуками реверберации, но, тем не менее, оставаться четко на переднем плане. Этот эффект используется в первой части произведения и в самом конце третьей части» [2]. Применение электронных средств в первой части служит для создания особой призрачной атмосферы, потустороннего мира. Это не реалистичная картина, а скорее сказочная, фантастическая. В дополнении композитор использует звуки морской стихии – шума волн, что еще больше погружает слушателя в состояние грез и мечтаний.

Во второй части *Agitato* в партии виолончели преобладают повторяющиеся пассажи и появляется дополнительный подвижный ритмический рисунок. Музыка более взволнованная, чем в первой части. Третья часть *Energico* – наиболее динамичная, объединяющая звуковой материал, представленный в первых двух частях.

Использование различных способов звукоизвлечения часто служит материалом к музыкальным «жестам» инструмента. Так, интересны звуковые структуры в партии виолончелиста, получаемые при игре смычком от *sul tasto* к *sul ponticello* (часть I, такты 1–5), или, например, когда виолончелист играет тремоло, постепенно снижая его скорость, пока не будет замечен ритм между двумя нотами, который затем становится основным мотивом части (II, 4–7 и II, 9–10). Анализируя это сочинение, можно заметить одну важную вещь: мотив может быть построен только на звуковых эффектах, без использования «традиционных» нот (см. рис.) [1].

Применение электроники в сочетании с расширенными методами игры на инструменте приводит к усилению эффекта «жестов» виолончели. В такте 89 I части с пометкой *Poco meno mosso, ma intenso* напряженный «темный» колорит у солиста поддержан электронным созвучием с основанием на ми бемоль большой октавы, дублирующим виолончель-



Начало III части «Вблизи»

ную ноту. В такте 100 II части, где виолончель выполняет глissандо между двумя флажолетами, подключение электроники приводит к гораздо более агрессивному звучанию. «Свистящий» электронный эффект соответствует тремолирующему флажолету у виолончели на фа диэз в первой октаве в тактах 59–61 с пометкой *Dolce, dolente*.

Рассмотрим подробнее, как взаимодействуют электронные средства с инструментальными звуковыми объектами в этом сочинении. Иногда электроника используется в качестве аккомпанемента. Например, на длинных нотах виолончели: для поддержания трели (I, 15) и поддержания тремоло (I, 57), для создания резонирующего, пространственного фона (I, 17–22). Электроника может быть использована как прием «эхо» (I, 26–30) на высоких нотах виолончели, сыгранных глissандо, или призвана усилить, подчеркнуть кульминации звучащего объекта, как видно в тактах 92–96 I части, где она служит для большей яркости и увеличения напряжения. А в тактах 80–83 I части электроника призвана «растянуть» объект – продлить виолончельную трель [3].

Интересно использование реверберации. Если входной сигнал виолончели мягкий, то реверберация будет долго рассеиваться, когда же входной сигнал становится громче, рассеивание сокращается (III, 155–167).

Электроника у Саарьяхо также является формообразующим элементом. С ее помощью выстраиваются структура и форма композиции, хорошо уловимые на слух. Различные электронные эффекты используются для обозначения заключительных построений фраз, каденций, разделов и частей в композиции. В тактах 43–45 высокие электронные сигналы призваны обеспечить каденцию раздела. В кодовом разделе *Intenso, poco pesante* (I, 119) одна и та же фигура повторяется несколько раз. Виолончелист играет с использованием открытых струн: на звучащую струну D накладывается глissандо по струне А от звука си малой октавы до ми третьей. Этот богатый акустический прием создает впечатление наката большой волны, разбивающейся о берег, и поддерживается в партии электроники эффектом звучания моря и набегающих волн (I, 137–157) (созданных при помощи электронных средств, а не реально записанных).

Композитор также использует электронику в качестве комментария, который реагирует на исполнителя. Электроника взаимодействует с солистом, служит для объ-

единения фраз в более широкие построения. Смешиваясь с репликами виолончели в потоке звука, она делает музыку менее «блочной» и более непрерывной.

Подводя итоги, мы можем сказать, что Саарьяхо использует электронные средства в целях расширения инструментальной «вселенной» и обогащения гармонической структуры сочинения. Опираясь на электронные эффекты, композитор добивается «прорисовки» и усиления рельефности в музыкальной ткани, обозначает границы разделов, достигает формального развития пьесы, уплотнения звука посредством резонирующего, устойчивого фона, а также добавляет пространственное измерение к музыке. Два равноправных персонажа – виолончель соло и электроника, – взаимодействуя, приводят к созданию особенной фантастической атмосферы произведения, выразительных звуковых образов, которые так привлекают внимание слушателя. Сочинение «Вблизи» – яркий пример композиторского мастерства и художественного таланта Саарьяхо, характеризующий индивидуальность и уникальность ее музыкального языка.

Литература

1. Adrian. Kaija Saariaho – Pres (for cello and electronics). URL: <http://monashcomposers.wordpress.com/tag/pres/> (дата обращения: 02.10.2012).
2. Kaija Saariaho. Près. Composer's note. URL: http://www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2432&State_3041=2&workId_3041=11108 (дата обращения: 19.09.2012).
3. Paul Nelson. The Uses of Electronics in Three Works by Kaija Saariaho. URL: <http://www.pnelsoncomposer.com/writings/KaijaSaariahoAnalysis.html> (дата обращения: 10.10.2012).
4. Pirkko M. Kaija Saariaho. University of Illinois Press, 2009.

Electronic means in music by Kaija Saariaho. «Près»

There is considered the whole of electronic means as a part of composition process in the creative work by a Finnish composer Kaija Saariaho. As the example there is given the composition «Près» for violoncello and electronics, where interaction of such different parameters on the music level leads to united realization of the artistic idea.

Key words: *electronics, music composition, “gesture” of the instrument, effect, sound.*