

УДК 78.036:781.22]”195/201”

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630)

**ТУКОВА І. Г.**

**Тукова Ірина Геннадіївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4786-0484>

## **ЗВУКОПОШУКОВА ТЕНДЕНЦІЯ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Розглянуто академічну музичну практику ХХ — початку ХХІ століття крізь призму звукопошукової тенденції. Вона пов'язана з експериментами зі звуком і якостями звучання інструментів (або голосів), що досягаються завдяки різноманітним тембровим мікстам, створенню нових способів звуковидобування й артикуляції або нетиповій трактовці вже наявних. Наголошено на нетрадиційних інструментальних і вокальних техніках, препаратії та ампліфікації інструментів і людських голосів тощо. Традиційні музичні звуки мають рівні права, а часто й поступаються різноманітним шумам. Ця тенденція, характерна для музичного мистецтва досліджуваного періоду, сформувалась на початку ХХ століття. Аналіз музичної практики надає можливість упорядкувати за певним принципом різноманітні композиторські техніки, звукові ідеї, способи організації звучання. Це один зі способів крізь усе їх багатство й індивідуальну своєрідність побачити конкретний напрям руху, який розпочався у ХХ і стабілізувався у ХХІ столітті. Серед прийомів композиторського письма, характерних для звукопошукової тенденції, — нові інструментальні й вокальні техніки; нетипове використання й оригінальне комбінування нормативних інструментальних і вокальних технік; поєднання нормативних, нових інструментальних технік і препаратії інструментів (у різних комбінаціях); введення або винайдення нових / нетрадиційних інструментів; створення нових тембрових комплексів завдяки використанню немусичних за своєю природою звуків, роботі з електроакустичним матеріалом, міксту електроакустичних і акустичних звучань тощо. Продемонстровано використання цих прийомів у Першому Квартеті для струнних (із «Шести коротких квартетів») Сальваторе Шарріно і «Lacrimosa, або 13 магічних пісень» для семи скрипок Максима Шалигіна.

**Ключові слова:** академічна музика ХХ — початку ХХІ століття, звукопошукова тенденція, нові інструментальні техніки, творчість Сальваторе Шарріно та Максима Шалигіна.

**Постановка проблеми.** Академічне музичне мистецтво ХХ століття вражало сучасників і вражає сьогодні багатством звукових ідей, утілених завдяки різноманітним композиторським технікам, новаціям на рівні інструментарію і принципів звуковидобування, розвитку технічних засобів. Кожен твір розкривав невідомий до того світ звука, його властивостей і виражальних можливостей. Багатство й максимальна індивідуалізація — так, мабуть, можна охарактеризувати пошуки композиторів, яких вважали модерністами, авангардистами, новаторами. Ю. Холопов визначав цю ознаку епохи як гіперіндивідуалізм, зауважуючи, що «митець прагне створити свій

---

© Тукова І. Г., 2019

світ, аж до того, що самі звукові елементи, звуки він хоче отримувати індивідуально для кожного твору (а не спільні для всіх)»<sup>1</sup>.

Історична відстань від ХХ століття дає можливість бачити певні провідні напрями, загальні тенденції, що проступають крізь різноманітність мистецьких пошуків у сфері музичної мови. Саме у наш час вони зазнають стабілізації. Однією з них є ставлення до звука, відмова від обов'язкового використання власне музичних звуків у музичному творі. Поштовх до розвитку цієї тенденції був закладений уже на початку ХХ століття. Вона виявлялась у творчості композиторів різних ідейних і естетичних течій, а в наш час сформувались її характерні ознаки, що надаються узагальненню. Цю тенденцію можна визначити як звукопошукову, розуміючи під цим прагнення композиторів розробляти оригінальні акустичні утворення. Відповідно, актуальність і практичне значення статті полягає у виявленні однієї з об'єднуючих концепцій, яка дає уявлення про розвиток музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ століття як цілеспрямованого процесу: зародження ідеї — її становлення — стабілізація.

**Мета статті** — у межах звукопошукової тенденції визначити типові способи роботи зі звуковим матеріалом, що стабілізувались у наш час і набули поширення в сучасній композиторській творчості.

**Аналіз останніх публікацій.** Питання про необхідність нових підходів до створення звука і роботи з ним порушуються майже в усіх працях, присвячених академічній музичній практиці ХХ — початку ХХІ століття. Одним із перших еволюцію композиторської творчості з позиції нових звукових рішень розглянув Юзеф Хомінський<sup>2</sup>, увівши термін «сонористика». У навчальному посібнику «Музичні форми»<sup>3</sup> він увів поняття сонології і назвав усі відомі на той час способи утворення звука в композиторській практиці: нові способи звуковидобування й артикуляції на традиційних інструментах; електронні й електроакустичні звуки; перетворення матеріалу електронними пристроями; зіставлення традиційних та електронних інструментів; робота з комбінованим акустичним і електронним матеріалом<sup>4</sup>. У цій типології Ю. Хомінський на початку 1980-х років виокремив і узагальнив новації, показові не тільки для композиторської творчості ХХ століття (особливого його другої половини), вони стали абеткою нашого часу. Серед інших розвідок, присвячених новим розробкам у галузі звука, варто назвати розділ у колективному навчальному посібнику «Теорія сучасної композиції». Автор цього розділу Маргарита Катунян<sup>5</sup> систематизувала звуки за походженням, способами утворення тощо. Івона Ліндштед (Iwona Lindstedt) здійснила огляд історії входження нових звучань у композиторську практику<sup>6</sup>. У збірці статей «Звук і партитура» з різних позицій досліджується специфіка нових звучань та їх графічне втілення<sup>7</sup>. Окремий

<sup>1</sup> Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн библиотека Ю. Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 08.11.2018).

<sup>2</sup> Chomiński J. M. Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku // Muzyka. 1956. № 3. S. 23-48.

<sup>3</sup> Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne : w 5 t. Kraków : PWM, 1983.

<sup>4</sup> Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne : w 5 t. Tom 1 : Teoria formy. Małe formy instrumentalne. Kraków : PWM, 1983. S. 126.

<sup>5</sup> Катунян М. И. Новый звук и нотация // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. С. 50–70.

<sup>6</sup> Lindstedt I. Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Warszawa : WUW, 2010. 486 s.

<sup>7</sup> Sound & Score. Essays on sound, score and notation / ed. P. De Assis, W. Brooks, K. Coessens. Leuven : Leuven University Press, 2013. 232 p.

блок становлять праці, автори яких розглядають, як нові інструментальні й вокальні техніки втілюються в композиторській і виконавській творчості (Микола Хруст<sup>1</sup>, Шарон Мабрі / Sharon Mabry<sup>2</sup>, Люк Ваес / Luk Vaes<sup>3</sup>).

Безперечно, називаємо лише окремі розвідки, бо згадати всі дослідження з проблем звука в музиці ХХ століття неможливо. Та навіть наведені джерела свідчать про важливість і актуальність розгляду академічної музичної практики останніх ста років щодо зміни трактовки звука і способів його втілення у творчості композиторів.

**Виклад основного матеріалу.** Якщо стисло, то звукова революція тривала протягом усього ХХ століття. Упродовж перших сорока років були закладені всі ті новації, які набули активного розвитку пізніше. По-перше, шумовий звук вводиться в музичний твір як повноцінна складова. У цьому контексті необхідно згадати Луїджі Русоло, який сконструював шумові інструменти (*Intonarumori*). По-друге, починають з'являтися нетрадиційні способи гри на інструментах, тобто виконавські техніки, спрямовані на досягнення нових звукових ефектів. Загальновідомий приклад — творчість Генрі Кауелла (Henry Cowell), який запропонував видобувати звуки безпосередньо зі струн роялю (без використання клавішного механізму). По-третє, до академічного складу інструментарію додаються нетрадиційні інструменти, залучаються звукоутворюючі прилади, які ніколи не використовувались в академічному мистецтві. Показовим є доробок Едгара Вареза, який вводить у склад оркестру спортивні сирени («Америки» / «Amériques», «Іонізація» / «Ionisation»). По-четверте, з'являються нові звучання внаслідок створення електричних інструментів (Микола Обухов, Лев Термен, Моріс Мартено). По-п'яте, здійснюється preparatoція інструмента (Джон Кейдж).

Усі названі винаходи першої половини ХХ століття з часом набувають значного поширення: у період Другого (або Міжнародного) Авангарду й пізніше. Рішучим поштовхом до звукових експериментів стає бурхливий розвиток різноманітних технічних засобів, поява студій звукозапису тощо. Важливе не тільки виникнення принципово нової сфери — електронної музики, а й те, що композитори переносили свої дослідження зі штучного звука на природний. Показова, з цього погляду, творчість Дьордя Лігеті. Створенню його широковідомих опусів «Atmosphères» і «Apparitions», що ґрунтуються на роботі з тембро-фактурними масами, передували дослідження в студії електронної музики. Перші слухачі цих композицій вважали, що в них використані електронні засоби<sup>4</sup>.

Загалом захоплення композиторів нестандартними звучаннями і, як наслідок, використання інструментів, нетрадиційних для європейської академічної практики, або пошук нетипових способів звуковидобування, звукових мікстів поступово набували все більшого поширення. Провідниками цих концептуальних ідей протягом 1960–1980-х років були: Джачінто Шелсі з композиціями, побудованими на одному звуці; спектралісти (Жерар Грізе / Gérard Grisey, Трістан Мюраї / Tristan Murail); Хельмут Лахенман / Helmut Lachenmann (концепція «інструментальної конкретної музики»);

---

<sup>1</sup> Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 124–143.

<sup>2</sup> Mabry Sh. Exploring twenties-century vocal music. a practical guide to innovations in performance and repertoire. New York : Oxford University Press, 2002. XII, 192 p.

<sup>3</sup> Vaes L. Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice. PhD / Leiden University. Leiden, 2009. 1081 p.

<sup>4</sup> Крейнина Ю. Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. Москва : РИИ, 1993. С. 157.

Брайан Фернейхоу (Brian Ferneyhough), Майкл Фініссі (Michael Finnissy) та інші представники напряму «нова складність»; Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino) з його особливим підходом до складу оркестру і специфіки звуковидобування та ін.

Твори композиторів, доробок яких на цей час визнаний у світі та які формують тренди розвитку сучасної академічної музики (Біт Фуррер / Beat Furrer, Кайя Сааріахо / Kaija Anneli Saariaho, Жорж Апергіз / Georges Aperghis, Марк Андре / Mark Andre, Маттіас Пінчер / Matthias Pintscher, Хая Черновін / Chaya Czernowin та ін.), свідчать про постійний пошук нових підходів до звукового матеріалу, до використання унікальних тембрових мікстів, оригінальних виконавських технік, нестандартних виконавських складів тощо. Таке спрямування характерне для багатьох новостворених композицій, які звучать на фестивалях сучасної класичної музики в усьому світі, для опусів випускників провідних навчальних закладів Європи й Америки.

У цьому переконує і твір, визнаний переможцем на конкурсі «Gaudeamus» 2018 року (відібраний із 336 партитур)<sup>1</sup>. Опус **Себастьяна Хіллі** (Sebastian Hilli) має назву «Psycho Wood» (можливий варіант перекладу українською: «Психо деревина»). Його програмна основа — демонстрація станів, які переживають ті, хто приймає наркотики LCD (їх опис наведено в книзі Тімоті Лірі / Timothy Leary, до якої звертався композитор). Звуковий ряд твору містить два шари. Перший — електронний, у якому змішані фрагменти пісень «Бітлз», Джімі Хендрікса (Jimi Hendrix) тощо; звуки органа й електрогітари; специфічні прийоми tape-music. Другий шар — акустичний, він ілюструє нове ставлення до звукового вирішення музичного твору, відкрите у ХХ столітті. Усі інструменти (більшість із них виготовив чи знайшов сам композитор), відповідно до назви твору, дерев'яні: палички, різні за розміром і фактурою дошки і дощечки, кора і листя дерев, папір тощо. Виконавці стукають по них паличками або руками. Деякі інструменти спеціально ламаються у процесі розгортання композиції<sup>2</sup>. Однак звучання твору не викликає відчуття хаосу. Усі предмети-інструменти, зібрані й розташовані у певному порядку, видають дуже специфічні, тихі звуки, відтворюючи програму опусу. Не будемо докладно аналізувати звуковий ряд «Psycho wood» С. Хіллі. Цей приклад наведено для того, щоб підкреслити значення, яке в сучасній академічній музичній практиці надається немюзичним, у цьому випадку — шумовим звукам, які видобуваються на інструментах, дуже далеких від традиційних.

Інший приклад — твір **Хай Черновін** (Chaya Czernowin) «Ayre: Towed through plumes, thicket, asphalt, sawdust and hazardous air I shall not forget the sound of», написаний для камерного ансамблю 2015 року (можливий варіант перекладу українською — «Арія: тягти крізь пір'я, хащі, асфальт, тирсу і небезпечне повітря. Я ніколи не забуду звук»)<sup>3</sup>. Хоча у складі виконавців є традиційні оркестрові інструменти (флейта, бас флейта, кларнет, бас кларнет, ударні, фортепіано, скрипка, альт, віолончель), але вони зазнають композиторських втручань: мають або скордатуру (скрипка, альт, віолончель), або препарацію (скрипка, фортепіано). У п'єсі переважають шумові звуки, які видобуваються всіма інструментами завдяки застосуванню «розширених» виконавських технік (різні типи вдування повітря, сильне натискування смичком на струни

<sup>1</sup> Nominees award // Gaudeamus. URL: <https://gaudeamus.nl/en/nieuws/nominees-award-2018/> (accessed: 05.07.2019).

<sup>2</sup> Ознайомитись як із самим твором, так і з авторськими коментарями до нього можна за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=EnjXYmKpWnw> (accessed: 05.07.2019).

<sup>3</sup> Ознайомитись із твором і партитурою можна за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=wAjnnPVxsXQ> (accessed: 14.07.2019).

тощо). Такі ж звуки, які можна класифікувати як музичні, видобуваються переважно прийомом глісандо з додатковими шумовими ефектами (власне висота звука має становити 50–70 відсотків), не даючи можливості протиставити музичні й шумові звуки.

Розглянуто лише два приклади, хоча в музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття аналогічних опусів безліч. Твори С. Хіллі і Х. Черновін зовсім різні за формальними характеристиками: електроакустична й акустична композиції, використання індивідуального і традиційного інструментарію, способів звуковидобування. Однак їх об'єднують важливі ознаки: переважання шумових звуків над музичними і пошук нових звучань, спрямованих на втілення програми, закладеної у назві.

Отже, в академічній музиці перших двадцяти років ХХІ століття відбувалася певна типізація і стабілізація тих ідей щодо роботи з новим звуком, які з'явилися на початку ХХ століття, набули розвитку в його другій половині й тепер перебувають на стадії стабілізації. Цю тенденцію пропонуємо визначити як *звукопошукову*. Вона виявляє себе у способах творення звукового матеріалу і роботи з ним. Основна увага композиторів зосереджується на експериментах зі звуком і над якістю звучання інструментів (чи голосів) завдяки різним тембровим мікстам, новим способам звуковидобування й артикуляції або нетиповій трактовці вже відомих. Наголошується на нетрадиційних інструментальних і вокальних техніках, препаарації і ампліфікації інструментів та людських голосів тощо. Традиційні музичні звуки використовуються на рівних правах з різноманітними шумами, а часто й поступаються їм.

Аналіз методів роботи композиторів у межах звукопошукової тенденції вимагає одного термінологічного коментаря. В українському музикознавстві вже набув поширення термін «розширені техніки» або «розширені виконавські техніки» як нетипові, порівняно з класичними, методи звуковидобування. Ця дефініція є калькою з англійської «*extended techniques*». Зрозуміло, що англійська музикознавча термінологія принципово відрізняється від україномовної. Відповідно, «*extended techniques*» логічно походять від «*musical technique*», яку розуміють і як виконавську техніку. Однак в українській термінології словосполучення «музична техніка» і «виконавська техніка» не синонімічні. Видається, що більш логічно для визначення нових («розширених») виконавських технік застосовувати термін, який запропонував М. Хруст, — «нові інструментальні техніки». Композитор і музикознавець пояснює його зміст так: «...“Нормативна” інструментальна техніка — це та техніка гри, з розрахунку на яку цей інструмент від початку створювався. <...> нові інструментальні техніки — це техніки гри, які від початку не передбачались при розробці конструкції інструментів, але їх пізніше винайшли композитори й виконавці на вже сконструйованих інструментах»<sup>1</sup>. Праця М. Хруста присвячена виключно музичним інструментам, тому його визначення стосується лише їх. Очевидно, слід говорити як про нові інструментальні, так і про нові вокальні техніки<sup>2</sup>, охоплюючи весь арсенал засобів,

---

<sup>1</sup> Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 126.

<sup>2</sup> Про нові вокальні техніки див., наприклад: Иготти Е. Ю. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 24 с.; Приходько О. В. Хорова музика *a cappella* другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.; Mabry Sh. Exploring twenties-century vocal music. a practical guide to innovations in performance and repertoire. New York : Oxford University Press, 2002. XII, 192 p.

над розробкою якого працювали і працюють композитори. Далі у статті застосовуємо дефініцію, яку запропонував М. Хруст.

Отже, звукопошукова тенденція спрямована на розробку оригінальних акустичних утворень. Серед різноманітних способів досягнення унікального звучання конкретного опусу найбільш поширеними на цей момент є:

- нові інструментальні й вокальні техніки;
- препарція інструментів;
- нетипове використання й оригінальне комбінування нормативних інструментальних і вокальних технік;
- поєднання нормативних, нових інструментальних технік і препарції інструментів (у різних комбінаціях);
- введення або винайдення нових / нетрадиційних інструментів;
- створення нових тембрових комплексів завдяки використанню немусичних за своєю природою звуків, роботі з електроакустичним матеріалом, міксту електроакустичних і акустичних звучань тощо.

Результатом такої роботи частіш за все є оригінальний виражальний ефект, увиразнення ідеї твору. Зазначені позиції дуже близько стикаються з новими формами звука, на які звертав увагу Ю. Хомінський. Це підкреслює не тільки нерозривний зв'язок звукових пошуків у XX і XXI століттях, а й думку про загальне поширення тих методів композиторської роботи, які ще п'ятдесят років тому вважались новачними й унікальними.

Опус, які належать до звукопошукової тенденції, створюють композитори різних генерацій, шкіл, традицій. Демонструючи специфіку утворених нових звучань, зосередимось на двох творах. Характерним прикладом утілення особливостей звукопошукової тенденції є опус класика академічної музики XX–XXI століття **Сальваторе Шарріно**, ознакою композиторської техніки якого є витончена робота з тембрами і новими прийомами інструментального й вокального звуковидобування<sup>1</sup>. Цю характеристику можна застосувати і до «Sei Quartetti Brevi» для струнних («Шести коротких квартетів»)<sup>2</sup>, написаних між 1967 і 1992 роками.

Усі квартети одночастинні, дуже короткі за тривалістю звучання (так, Другий у виконанні «Ардітті квартету» звучить одну хвилину і 15 секунд<sup>3</sup>). У кожному з них С. Шарріно експериментує зі способами звуковидобування, артикуляції, створюючи звуки, які можна охарактеризувати лише метафорично під кутом зору асоціацій дослідника або слухача (свист, щебет, дзюрчання тощо)<sup>4</sup>. Особливо складною для аналізу таких партитур є розбіжність між звуковими уявленнями, які можуть виникнути при читанні партитури внутрішнім слухом, та її реальним звуковим втіленням.

<sup>1</sup> Про необхідність формування нового інструментарію для аналізу музики С. Шарріно пише зокрема Р. Тоскано: Toscano R. ...Towards a multidimensional-timbral analytic (via the music of Sciarrino). URL: [https://www.academia.edu/12399467/\\_Towards\\_a\\_Multidimensional-Timbral\\_Analytic\\_via\\_the\\_music\\_of\\_Sciarrino\\_](https://www.academia.edu/12399467/_Towards_a_Multidimensional-Timbral_Analytic_via_the_music_of_Sciarrino_) (accessed: 15.08.2019).

<sup>2</sup> Sciarrino S. Sei Quartetti Brevi per archi. Milano: CASA RICORDI Editore, 1997. 38 p.

<sup>3</sup> Аудіозапис можна знайти за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=hta08g69Mzw> (accessed: 16.08.2019).

<sup>4</sup> Варіант аналізу Квартетів див., наприклад: Bunch J. D. A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: dis. for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016. VI, 502 p. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/90482> (accessed: 15.08.2019).

Нотний текст початку Першого квартету (тт. 1–4) виглядає так (приклад 1):

Приклад 1.

С. Шарріно. Перший квартет (тт. 1–4)

The musical score is for the beginning of the first quartet by S. Scarpino. It is written for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score starts with a 4/4 time signature and changes to 7/8, 8/8, and 5/4. The score includes various performance instructions such as 'soffio legno', 'T.', 'ppp', 'mp', 'gliss.', and 'Ord. (accel.) Tasto (decel.)'. The dynamics range from ppp to mp.

З одного боку, у ньому чітко зафіксований звуковисотний матеріал: центральним тоном є *соль-дієз*, який оспівується прилеглими до нього *фа*, *соль*, *фа-дієз*, *ля*, *мі*, *сі-бемоль*, *до-дієз*. Опорність *соль-дієз* можна визначити за його тривалістю і частотою появи у наведеному фрагменті. Решта звуків, що з'являються, поступово заповнюють низхідний і висхідний хроматичний простір навколо опорного тону. Безперечно, тут можна продовжувати розмову про формування певної звукової системи, якби не реальний акустичний результат, закладений у партитурі.

Для її коректного розуміння мало визначити звуковисотність, яка має в цьому тексті найменше значення. Найважливішим є спосіб звукоутворення кожної синтаксичної одиниці. Так, початковий мотив у віолончелі, яка визвучує *соль-дієз*, має виконуватись деревком смичка. У нотатках до нотного тексту С. Шарріно зазначає, що *soffio legno* (можна перекласти як «дихання дерева» або «дихання деревом») — це рух смичка вздовж струни, цього разу — від звичного місця звуковиобування до грифа (позначка *T[asto]* в партитурі) і назад. Таким прийомом виконання повністю нівелюється звуковисотність, формується специфічний легкий металевий звук, який, глісандуючи, змінює свою висотність від, умовно, більш низької до більш високої та у зворотному порядку. У другому такті довгий глісандуючий мотив повторюється в партії альту, одночасно контрапунктом йому звучить, у тих же умовах звуковидобування, короткий мотив у віолончелі, що відрізняється від першого тривалістю звучання й активністю (рух *ordinare* — *sul tasto* — *ordinare* має бути відтворений за одну вісімку). Той самий прийом повторюється в третьому такті, у якому довгому мотиву контрапунктують уже два коротких. У четвертому такті завершується експонування першого синтаксичного блоку варіюванням першого мотиву: змінюється спосіб звуковидобування (з деревка смичка на волосінь), звук не перебуває на одній висоті, а глісандо сходиться на півтон, змінюючи темброву барву.

Розглядаючи початкову побудову Першого квартету С. Шарріно, бачимо, що на перший план у цьому й аналогічних творах виходять фактори звуковидобування, тембру, часу розгортання сегмента, артикуляції. У цьому конкретному випадку впорядкування звучання відбувається завдяки зіставленню способів звуковидобування

(древко смичка або волосінь) і тривалості звучання однакових за артикуляцією (глісандуючий рух струною: *ordinare–tasto–ordinare*) мотивів (у другому такті довгий звук триває  $6/16+4/8$ , а короткий —  $1/8$ , завдяки чому і протиставляються ці два мотиви). У цьому Квартеті, як і в усіх інших, С. Шарріно прагне віднайти не типове, не характерне для струнного квартету звучання, що досягається переважно завдяки новим інструментальним технікам.

Другий твір, на прикладі якого можна продемонструвати різноманітну комбінацію традиційних і нових технік, — цикл «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*» («*Lacrimosa* або 13 магічних пісень») для семи скрипок (2017) **Максима Шалигіна**. Він складається із 13 мініатюр, розміщених одна за одною *attacca*. Тривалість опусу, зазначена в партитурі, близько 68 хвилин<sup>1</sup>. У буклеті до CD М. Шалигін формулює основну ідею композиції: «“*Lacrimosa* або 13 магічних пісень” є плачем, останньою молитвою людини перед Страшним Судом. Ця молитва одразу може бути різкою і показувати різні стани: радість, каяття, страх, жаль, вірність...»<sup>2</sup>.

Усі частини циклу мають програмні назви: «Світло», «Труби», «Повітря», «Комахи», «Веселка», «Колискова», «Потік», «Дощ», «Божевілля», «Меланхолія», «Сирени», «Молитви», «Хоровод». Відповідно до заданої програми, кожна з них презентує один образ, можна сказати — афект. Підхід М. Шалигіна до втілення окремого афекту полягає в тому, що за ним закріплюється певний набір способів звуковидобування або артикуляції, які розвиваються протягом номера, але не змінюють своєї природи (тобто піцкато не стає легато, а глісандо не перетворюється на трель тощо). Показовий для частини звуковий комплекс охоплює: спосіб звуковидобування або артикуляційний принцип; кількість звуків, які одночасно грає один інструмент (один, два, інтервал між ними); тип викладу матеріалу (*Klangfarbenmelodie*, мелодичний або ритмічний контрапункт); динаміку. Кожен комплекс стає звуковою ідеєю номера, що в подальшому розвивається переважно шляхом нашарування голосів, розширення діапазону, ускладнення звукової та ритмічної структур. Більшість частин побудовані у формі динамічного крещендо або хвилі зі стадіями піднесення і спаду. Звуковими ідеями є:

- «Повітря» — накладання довгих тривалостей із прийомом звуковидобування від безвіратного до вібрато на остинатну пульсацію вісімок;
- «Веселки» — *flautando* і пропорційний канон;
- «Потоку» — октавне дублювання основного звука і *Klangfarbenmelodie*;
- «Дощу» — піцкато і ритмічний контрапункт;
- «Сирен» — глісандо...

Характеристику частин можна продовжувати. Однак спосіб звуковидобування або артикуляційний принцип, що змінюється від номера до номера, є дуже важливою складовою його звукової ідеї. Більш конкретно зупинимось на четвертій частині — «Комахи». Звукова ідея мініатюри: спосіб звуковидобування — флажолет і артикуляційний принцип — глісандо. Презентує цю частину низхідний малосекундовий мотив, звуки якого виконуються квартовим флажолетом і об'єднуються глісандо. Так створюється звук, чимось подібний до свисту (приклад 2).

<sup>1</sup> Shalygin M. *Lacrimosa or 13 Magic Songs for 7 violins*. Rijswijk : Stichting Donemus Beheer, 2017. 100 p.

<sup>2</sup> *Lacrimosa or 13 Magic Songs*. CD booklet. trptk. P. 4.



М. Шалигін. «Lacrimosa», четверта частина (тт. 1–7)

♩ = 90

Violin 1  
Violin 2  
Violin 3  
Violin 4  
Violin 5  
Violin 6  
Violin 7

Цей звук експонується у другій — шостій скрипок спочатку в часовому розрізненні, далі чергування мотивів пришвидшується, спричиняючи безперервне коливання вісімок (тт. 18–24). Другий розділ (від т. 26) побудований за аналогічним принципом часового пришвидшення чергування мотивів (приклад 3).

М. Шалигін. «Lacrimosa», четверта частина (тт. 15–29)

15  
Vln. 2  
Vln. 4  
Vln. 6

23  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vln. 3  
Vln. 4  
Vln. 5  
Vln. 6  
Vln. 7

У ньому матеріал варіюється, участь беруть уже всі сім скрипок. Третій — найбільш масштабний розділ (від т. 43), результатом його ритмічного, звуковисотного і фактурного розвитку стає своєрідний пропорційний канон (від т. 66). Початковий малосекундовий мотив звучить:

- перша скрипка — висота ля-дієз-сі, вісімки триолі;
- друга і третя скрипки — висота до-ре-бемоль, октавне дублювання, шістнадцяті;
- четверта скрипка — висота фа-дієз-соль, вісімки дуолі;
- п'ята скрипка — висота фа-мі, шістнадцяті;
- шоста скрипка — висота фа-мі, вісімки дуолі;
- сьома скрипка — висота ре-мі-бемоль, вісімки триолі.

Це десятитактове звукове коливання рухається в межах динаміки *pppp–tr–pppp* і створює своєрідний ефект, який кожен слухач може трактувати за власними асоціаціями (приклад 4).

Приклад 4.

М. Шалигін. «Lacrimosa», четверта частина (тт. 67–69)

The image displays a musical score for seven violins, labeled Vln. 1 through Vln. 7. The score is written in treble clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets and pairs. The dynamics are marked with *pppp* and *tr* (trills). The notation includes various articulations such as accents and slurs, and the overall texture is dense and intricate.

Отже, «Lacrimosa» для семи скрипок М. Шалигіна показова для сучасної академічної творчості, у цьому опусі композитор працює в межах звукопошукової тенденції, запроваджуючи різні способи звуковидобування й артикуляції. У творі використано:

- нові інструментальні техніки (натискування смичком на струни для утворення ефекту «білого шуму»);
- традиційні способи звуковидобування й артикуляції (різноманітні типи глісандо, поступова зміна положення смичка: *sul tasto* — *ordinario* — *sul pontichelo*, досягання ефекту трелі за допомогою поступового руху від безвібратного звуковидобування до вібрато);
- комбінування нормативних і нових технік (звичайне флукуаційне звуковидобування і швидке вібрато на перетиснутих смичком струнах).

**Висновки.** Узагальнюючи, можна сформулювати підсумкове запитання: що дає виокремлення звукопошукової тенденції для розуміння розвитку академічної музичної творчості ХХ — початку ХХІ століття? Воно має два аспекти відповіді. Перший пов'язаний з тим, що погляд на музичну практику крізь призму розвитку конкретної тенденції в роботі з музичним матеріалом дає можливість упорядкувати за певним

принципом усі різноманітні композиторські техніки, звукові ідеї, способи організації звучання. Це один зі способів побачити крізь усю множинність та індивідуальність конкретний напрям руху, «порядок з хаосу» (Ілля Пригожин), усвідомити етапи його зародження, становлення й розвитку. Другий аспект, практичний, пов'язаний з визначенням конкретних засобів, показових для музичної практики початку ХХІ століття, їх систематизацією і віднайденням адекватної матеріалу методики аналізу матеріалу.

На завершення зазначимо: в академічній музиці ХХІ століття поступово систематизуються всі знахідки, здійснені протягом останніх більше ніж ста років, з одного боку — завдяки певній їх регламентації, з іншого, — відновлюючи комунікативний зв'язок між твором і слухачем, який перебуває на межі між очікуванням від звучання і отриманим результатом. Незважаючи на те, що композитори постійно пропонують унікальні тембри та їх комплекси, слухач уже налаштований сприймати саме таке звучання, водночас оригінальне і типове. У цій відповідності слухового очікування результату і виявляє себе новий період у розвитку музичного мистецтва, коли у свій спосіб стабілізується і впорядковується вся сукупність новацій попереднього етапу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Иготти Е. Ю. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 24 с.
2. Катунян М. И. Новый звук и нотация // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. С. 50–70.
3. Крейнина Ю. В. Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Крейнина Ю. В. Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. Москва : РИИ, 1993. С. 147–166.
4. Приходько О. В. Хорова музыка *a cappella* другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
5. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века // Онлайн библиотека Ю. Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 08.11.2018).
6. Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 124–143.
7. Bunch J. D. A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: dis. for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016. VI, 502 p. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/90482> (accessed: 15.08.2019).
8. Chomiński J. M. Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku // Muzyka. 1956. № 3. S. 23–48.
9. Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne : w 5 t. Kraków : PWM, 1983. T. 1 : Teoria formy. Małe formy instrumentalne. 574 s.
10. Lacrimosa or 13 Magic Songs. CD booklet. trptk. 19 p.
11. Lindstedt I. Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Warszawa : WUW, 2010. 486 s.
12. Mabry Sh. Exploring twenties-century vocal music. a practical guide to innovations in performance and repertoire. New York : Oxford University Press, 2002. XII, 192 p.
13. Nominees award // Gaudeamus. URL: <https://gaudeamus.nl/en/nieuws/nominees-award-2018/> Available at: 05.07.2019).

14. Sound & Score. Essays on sound, score and notation / ed. P. de Assis, W. Brooks, K. Coessens. Leuven University Press, 2013. 232 p.
15. Toscano R. ... Towards a multidimensional-timbral analytic (via the music of Sciarrino). URL: [https://www.academia.edu/12399467/\\_Towards\\_a\\_Multidimensional-Timbral\\_Analytic\\_via\\_the\\_music\\_of\\_Sciarrino\\_](https://www.academia.edu/12399467/_Towards_a_Multidimensional-Timbral_Analytic_via_the_music_of_Sciarrino_) (accessed: 15.08.2019).
16. Vaes L. Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice. PhD. Leiden University, 2009. 1081 p.

## REFERENCES

1. Igotti, E. (2011). *Theory and practice of intonation in modern vocal music [Teorija i praktika intonirovanija v sovremennoj vokal'noj muzyke]*: the dissertation author's abstract for gaining degree of the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Herzen State Pedagogical University of Russia. Saint Petersburg, 24 p. [in Russian].
2. Katunjan, M. (2007). New sound and notation [Novyj zvuk i notacija]. *Theory of modern composition: textbook [Teorija sovremennoj kompozicii: uchebn. posobie]*. Moscow: Muzyka, pp. 50–70 [in Russian].
3. Krejnina, Ju. (1993). Ligety in the mirror of his judgments about music [Ligeti v zerkale svoih suzhenij o muzyke]. *Krejnina, Ju. György Ligeti. Personality and Creativity [D'jord' Ligeti. Lichnost' i tvorcestvo]*. Moscow: Rossijskij institut iskusstvoznaniya, pp. 147–166 [in Russian].
4. Prykhodko, O. (2017). *Choral music a cappella of the second half of the 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> centuries: theoretical understanding and performing approaches [Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX — pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 255 p. [in Ukrainian].
5. Kholopov, Yu. (2003). New paradigms of musical aesthetics of the 20<sup>th</sup> century [Novye paradigmy muzykal'noj jestetiki XX veka]. *Online library of Yu. N. Kholopov [Onlajn biblioteka Ju. N. Holopova]*. Available at: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (accessed: 08.11.2018) [in Russian].
6. Khrust, N. (2016). New instrumental techniques. Classification Experience [Novye instrumental'nye tehniky. Opyt klassifikacii]. *Journal of Moscow Conservatory [Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii]*, 1 (24), pp. 124–143 [in Russian].
7. Bunch, J. D. (2016). *A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino*: disertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana-Champaign, VI+502 p. Available at: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/90482> (accessed: 15.08.2019).
8. Chomiński, J. M. (1956). On the issues of 20<sup>th</sup> century composing technique [Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku]. *Music [Muzyka]*, 3, pp. 23–48 [in Polish].
9. Chomiński, J. M. & Wilkowska-Chomińska, K. (1983). *Musical forms [Formy muzyczne]*, in 5 vols. Vol. I: *Theory of form. Small instrumental forms [Teoria formy. Małe formy instrumentalne]*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 574 p. [in Polish].
10. Shalygin, M. (2017). *Lacrimosa or 13 Magic Songs*. CD booklet. trptk. 19 p.
11. Lindstedt, I. (2010). *Sonoristics in the work of 20<sup>th</sup> century Polish composers [Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku]*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 486 p. [in Polish].
12. Mabry, Sh. (2002). *Exploring Twenties-Century Vocal Music. A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. New York: Oxford University Press, XII+192 p.
13. Nominees award. *Gaudeamus*. Available at: <https://gaudeamus.nl/en/nieuws/nominees-award-2018> (accessed: 05.07.2019).

14. Assis, P. de, Brooks, W. and Coessens, K. (ed.) (2013). *Sound & Score. Essays on sound, score and notation*. Leuven University Press, 232 p.

15. Toscano, R. ...*Towards a multidimensional-timbral analytic (via the music of Sciarrino)*. Available at: [https://www.academia.edu/12399467/\\_Towards\\_a\\_Multidimensional-Timbral\\_Analytic\\_via\\_the\\_music\\_of\\_Sciarrino\\_](https://www.academia.edu/12399467/_Towards_a_Multidimensional-Timbral_Analytic_via_the_music_of_Sciarrino_) (accessed: 15.08.2019).

16. Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice: Doctoral thesis*. PhD. Leiden University. Leiden, 1081 p.

**Тукова И. Г. Звукопоисковая тенденция в композиторской практике второй половины XX — начала XXI столетия.** Рассмотрена академическая музыкальная практика XX — начала XXI столетия сквозь призму звукопоисковой тенденции. Для неё характерны экспериментирование со звуком и качествами звучания инструментов (или голосов), достигаемое путём разнообразных тембровых микстов, создания новых способов звукоизвлечения и артикуляции или нетиповой трактовки уже существующих. Акцент делается на нетрадиционных инструментальных и вокальных техниках, препарации и амплификации инструментов и человеческих голосов и т. д. Традиционные музыкальные звуки существуют на равных правах с разнообразными шумами, а часто и уступают им. Отмечено, что данная тенденция является показательной для музыкального искусства исследуемого периода, формируясь в начале XX века. Взгляд на музыкальную практику сквозь призму звукопоисковой тенденции даёт возможность упорядочить по определённому принципу все разнообразные композиторские техники, звуковые идеи, способы организации звучания. Это одна из возможностей увидеть сквозь всю множественность и индивидуальность конкретное направление движения, начавшееся в XX и стабилизировавшееся в XXI столетии. Среди приёмов композиторского письма, характеризующих звукопоисковую тенденцию, выделяются: новые инструментальные и вокальные техники; нетипичное использование и оригинальное комбинирование нормативных инструментальных и вокальных техник; объединение нормативных, новых инструментальных техник и препарации инструментов (в различных комбинациях); введение или изобретение новых / нетрадиционных инструментов; создание новых тембровых комплексов благодаря использованию немusical по своей природе звуков, работе с электроакустическим материалом, миксту электроакустических и акустических звучаний и т. п. Рассмотрено использование данных приёмов на примере Первого квартета для струнных (из «Шести коротких квартетов») С. Шаррино и «Lacrimosa или 13 магических песен» для семи скрипок М. Шалыгина.

**Ключевые слова:** академическая музыка XX — начала XXI столетия, звукопоисковая тенденция, новые инструментальные техники, творчество Сальваторе Шаррино и Максима Шалыгина.

## **TUKOVA IRYNA**

**Iryna Tukova** — Doctor of Philosophy (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4786-0484>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630)

## **SOUND SEARCH TENDENCY IN COMPOSER'S PRACTICE OF THE SECOND PART OF 20<sup>th</sup> — BEGINNING 21<sup>st</sup> CENTURY**

**Relevance of the study** of this article is an attempt to consider the art music of second part of the 20<sup>th</sup>— beginning of the 21<sup>st</sup> centuries as a purposeful process inherent for the development of some sounds ideas. One of them concerns some changes at the level of sound material that I propose to define as sound search tendency.

**The main objective of the study** is definition in boundaries of sound search tendency of typical tools of the composer's work with sound material. In our time these tools have been stabilized and have been widely spread in modern composer's creativity.

**Scientific novelty** of this article is a proposition of the sound search tendency definition as one of the main ideas that has appeared at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, has been developed in the second part of the 20<sup>th</sup> century and has the stage of stabilization now. This tendency is demonstrated itself by the sound material research in the process of its creating and working with it. The main attention of composers is focused on experiments with sound and music instruments (or voices) that are produced by means of different timbre mixes, extended techniques and non-typical interpretation of traditional musical techniques. Extended techniques, preparation and amplification of instruments and voices have been emphasized. Traditional music sounds are being used now on equal terms and often even more rarely than different noises.

**The methodology.** In the article the methods of historical, linguistic and structural analysis are used.

**Results and conclusions.** The sound search tendency is directed to creating original acoustic objects. From diversity of methods the most common at the moment are:

- extended techniques;
- preparation of instruments;
- non typical using and original combining of traditional musical techniques;
- combination of traditional musical techniques, extended techniques and preparation of instruments (in different methods);
- introduction or making new or non-typical musical instruments;
- creation of new timbre complexes with aid of using non-musical by their nature sounds, working with electro acoustic material, mixing electro acoustic and acoustic sounds etc.

Often result of such work is an original expressive effect that demonstrates main idea of composition. Methods described above are demonstrated by examples of First String Quartet (from "Sei Quartetti Brevi", 1967–1992) by Salvatore Sciarrino and "Lacrimosa or 13 Magic Songs" for seven violins (2017) by Maxim Shalygin.

Understanding the role of sound search tendency in the art music of the 20<sup>th</sup>–beginning 21<sup>st</sup> century gives possibility to put in order according certain principle whole variety of composer's techniques, sound ideas, methods of sound organizing that was created at art music during this time.

**Keywords:** art music of the 20<sup>th</sup> — beginning of the 21<sup>st</sup> century, sound search tendency, extended techniques, Salvatore Sciarrino's and Maxim Shalygin's creation.