

# ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

---

УДК 781.6

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>

**ЖАРКОВ О. М.**

**Жарков Олександр Миколайович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>

[oleksandr0902@vivaldi.net](mailto:oleksandr0902@vivaldi.net)

© Жарков О. М., 2021

## ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ ЯК МОВНИЙ МЕХАНІЗМ: ВІД ПРАВИЛА ДО ЗВУЧАННЯ

Розглянуто особливості функціонування техніки композиції як мовного механізму. Вони виявляються в тому, що техніка композиції в аспекті творчого процесу функціонує між мовою і текстом, конкретизуючись на рівні композиторського мислення. Дослідження техніки в мовному аспекті прояснює її специфіку: системний та інтерсуб'єктивний характер (типові прийоми добору елементів мови і їх подальшого розвитку), високий рівень конвенційності, прийоми і методи техніки стають правилами, що існують як відповідні технологічні інтенції для композитора. Кожний прийом у техніці завдяки повторності стає правилом, яке пропонує варіанти свого втілення. Підкреслено, що типізація прийомів є дуже важливою для техніки композиції. Створення технікою композиції для композитора (для твору) відповідних умов не стільки обмежує автора, скільки забезпечує підґрунтя для втілення унікального художнього задуму. Техніка композиції багато в чому постає як провідні принципи, що утворюють систему добору мовних елементів і передумови для об'єднання цих елементів у цілісність. Розвиток певної техніки композиції актуалізує питання традиції. Сьогодні всі основні *усталені* техніки композиції ХХ століття ми знаємо як правила. Це створює умови для їх різноманітного втілення в різних стилях. Техніка композиції в тексті музичного твору завдяки унікальному стилю композитора, його стилістичним ознакам збагачується новими якостями, і таким чином розвивається й поширюється. Аналіз найбільш усталених технік (серійної / серіальної, сонорної і алеаторики) підтверджує ці теоретичні положення.

**Ключові слова:** техніка композиції, музична мова, композитор, музичний твір, прийом.

**Постановка проблеми.** Музичну культуру ХХ — початку ХХІ століть неможливо уявити без явища (процесу), яке в музикознавстві відоме як поняття «техніка композиції». Їх розмаїття в композиторській практиці ХХ століття зумовлює необхідність їх музикознавчого осмислення. Кожна з усталених технік (серійна, серіальна, сонорна, алеаторика, мінімалізм) достатньо досліджена в літературі здебільшого у творчості композиторів емпірично, на конкретних творах, показових щодо певної техніки.

Дослідники акцентують увагу переважно на специфіці кожної техніки, її дефініції та основних технологічних процесах. Але стрімкий розвиток кожної з технік і процеси синтезу й інтеграцій технік впродовж ХХ століття спонукають осмислити на новому етапі їх природу, споріднені моменти функціонування і спільні ознаки. Дослідження технік композиції в аспекті мови, їх функціонування в мовно-мовленнєвих процесах становить актуальне завдання і має ключове значення для подальшого усвідомлення складних явищ, показових для нинішнього етапу розвитку академічної музичної творчості.

**Аналіз останніх досліджень.** Наукові праці, у яких висвітлено специфіку функціонування техніки композиції в аспекті музичної мови, наразі автору невідомі. Для дослідження технік композиції ХХ століття методологічним підґрунтям є книга Цтирада Когоутека<sup>1</sup>, праці Олександра Маклигіна<sup>2</sup>, Юрія Холопова<sup>3</sup>, Олександра Соколова<sup>4</sup> та колективна монографія «Теорія сучасної композиції»<sup>5</sup>. З останніх робіт варто відзначити монографії Марини Переверзевої<sup>6</sup> і Тетяни Кюрегян<sup>7</sup>.

У статті вперше в українському музикознавстві розглянуто функціонування техніки композиції як мовного механізму, що надалі може надати змогу аналізувати складні процеси взаємодії мови і мовлення, а також розкрити загальні і спільні ознаки між окремими техніками композиції.

**Мета статті** — окреслити специфіку техніки композиції як мовного механізму, особливості її функціонування у творчому процесі в мовному аспекті, проаналізувати типові прийоми в усталених техніках як відповідні правила втілення і розвитку матеріалу.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні вже зрозуміло, що дослідження технік композиції стало окремою галуззю теоретичного музикознавства. Багато вчених відзначають цей момент, тому що без їх розуміння неможливо аналізувати сучасну музику (ХХ–ХХІ століть).

Проблеми техніки композиції завжди актуальні для всіх учасників творчого процесу: для композитора — як момент відбору і методу створення; для виконавця — як процес відтворення композиторського задуму; для музикознавця — як рух «углиб», тому що момент «як зроблено», завжди актуалізує рівень смислу, художньої концепції і семіотики. Однак на поточний момент склалась парадоксальна ситуація: величезна кількість літератури, присвячена окремим технікам композиції ХХ століття, і лише окремі наукові розвідки про саме поняття «техніка композиції». Навіть у колективній монографії «Теорія сучасної композиції»<sup>8</sup> міститься одне визначення Тетяни Кюрегян.

Композиторська практика і музикознавче осмислення сьогодні впевнено свідчать про те, що будь-який твір неможливо написати (і проаналізувати) без розуміння і використання техніки композиції. Так було і в попередні періоди, але універсальність класико-романтичної гармонії і форми створила універсальність композиторських

---

<sup>1</sup> Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1984. 301 с.

<sup>2</sup> Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С.129–137.

<sup>3</sup> Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Москва : Сов. композитор, 1984. 319 с.; Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. С. 317.

<sup>4</sup> Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992. 230 с.

<sup>5</sup> Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.

<sup>6</sup> Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции / Московская гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. Москва, 2014. 569 с.

<sup>7</sup> Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Сфера, 1998. 344 с.

<sup>8</sup> Теория современной композиции. Музыка, 2005. 624 с.

методів роботи і, відповідно, універсальність методів їх осмислення в музикознавстві. Різноманітність технік у XX–XXI століттях, тенденція до створення індивідуальних проектів, мутація понять «композиція», і навіть «твір», надзвичайно актуалізують проблеми технік композиції.

Цікавим і недослідженим лишається й *історичний* аспект виникнення технік. Як правило, розвиток техніки відбувається так: спочатку з'являється *прийом*, який переростає в *техніку*, а далі техніка може розвиватися і розширюватися і стати *естетикою*<sup>1</sup>. Це проявляє три рівня вживання терміна «техніка композиції» — як прийому, саме як техніки і на рівні естетики. Таке багаторівневе вживання поняття ускладнює його розуміння, а часом вносить термінологічну плутанину в його використанні. Так, наприклад, сьогодні використання термінів «сонорна музика», «сонорика» іноді далеко виходить за межі сонорної техніки, являючи радше естетичні настанови, ніж конкретні композиторські прийоми і сонорне звучання. Але таке переростання техніки в естетику цілком природне, бо сама композиторська практика розширює явища і процеси. А також це маркує традицію, що вкрай важливо для розуміння сучасних інтеграційних процесів у художній (музичній) творчості. Водночас тут може проявитись небезпечна тенденція, коли поняття розширюється настільки, що починає втрачати свою специфіку. Однак ігнорування «розширеного» розуміння також, здається, звужує трактування особливостей техніки і принципів її розвитку. Виникає парадокс: звучання, яке «виросло» з сонорної техніки, але не є сонорикою, краще все ж таки віднести до сонорної музики, щоб не втратити специфіки створення музичного матеріалу, і, відповідно, його розвитку.

Питання техніки композиції безпосередньо пов'язані з такими поняттями як «матеріал», «фактура», «форма» і «композиція». Обрана техніка і композиторський задум взаємозумовлюють звучання (матеріал і фактура), його синтаксис, форму і кінцевий результат — всю композицію твору. Костянтин Зенкін підкреслює: «Однак, говорячи про техніку, як правило, мають на увазі не тільки матеріал, а й спосіб зв'язку його елементів, спосіб побудови: техніка композиції неодмінно містить у собі потенцію структурності, організації»<sup>2</sup>.

Тетяна Дугіна в дисертації пропонує два рівні поняття «техніка», де другий рівень — «конкретний спосіб досягнення композиційної художньо-природної мети»<sup>3</sup>.

Тетяна Кюрегян визначає: «Техніка композиції — це той чи інший метод організації (звернений до різних аспектів твору), від впливом якого звукова матерія формується в музичний матеріал, переходячи таким чином із сфери нехудожнього («сирої дійсності») в художню»<sup>4</sup>.

У статті не передбачений аналіз різних підходів до поняття «техніка композиції». Відзначимо, що техніка композиції створює правила і цим пропонує композитору типізовані й апробовані процедури відбору і вибудовування елементів музичної мови в цілісність конкретного тексту. Така специфіка техніки композиції ускладнює її визначення. Якщо поняття «техніка композиції» набуває звуженого розуміння, то

<sup>1</sup> Названий аспект не є завданням цієї статті і потребує окремого наукового розгляду.

<sup>2</sup> Зенкін К. В. Композиторская техника как знак: между порядком и Хаосом // Израиль-XXI. 2010. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29041005&> (дата обращения: 15.08.2021).

<sup>3</sup> Дугіна Т. Е. Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Е. Станковича) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 170 с.

<sup>4</sup> Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 277.

руйнується її процесуальний характер<sup>1</sup>. Розширене розуміння приводить до злиття з поняттям «стиль». Щодо стилю, техніка композиції постає як метод<sup>2</sup>. В аспекті стилю техніка композиції є надзвичайно близькою до поняття *стилістики*, яка акцентує в системі стилю саме специфіку використання мовленнєвих засобів, тобто акцентує з точки зору унікального й неповторного. А техніка композиції певного композитора (композиторська техніка) саме це (використання мовленнєвих засобів) обґрунтовує з точки зору типізованого методу.

Техніка композиції — провідні принципи, що утворюють систему не тільки відбору мовних елементів, а найголовніше, створюють передумови для поєднання цих елементів у цілісність, а також визначають у загальній формі їх природний рух-розвиток у музичному творі. Техніка композиції багато в чому вибудовує простір музичного твору, створює його координати і «підтримує» кордони. Цей момент видається важливим для розуміння цього поняття.

Умберто Еко дуже влучно зауважує: «Завдання зводиться до створення світу. Слова придуть самі собою ... Потрібно сковувати себе обмеженнями (курсив мій. — О. Ж.) — тоді можна вільно вигадувати. У поезії обмеження задаються стропою, рядком, римою ... У прозі обмеження диктуються створеним нами світом»<sup>3</sup>. Таке враження, що Еко описує поняття техніки композиції, а не говорить про свій роман як космологічну структуру. Едисон Денисов підкреслює: «На першому етапі — це вибір об'єктів, з якими композитору доведеться оперувати, на наступних етапах — вибір комбінацій вже обраних об'єктів та їх взаєморозподіл ... Обираючи, ми завжди створюємо певні *правила вибору*»<sup>4</sup>.

Створення для твору правил, «правил гри» не стільки обмежує композитора, скільки надає відповідні можливості втілити унікальний художній задум. Така подвійна природа техніки композиції подібна до природи функціонування жанру, у якому типове і повторюване продукує творчу парадигму для створення індивідуального неповторного музичного твору. Для виконавця техніка композиції дає первинний поштовх «як зроблено», завдяки асоціації в відомими техніками — первинну об'єктивну інформацію про композиторську ідею твору.

Щодо аналітичних процедур, техніка композиції акцентує, що у композитора є (має бути) відповідна музична ідея, інтонаційна ідея, яку він втілює у творі, тобто акцент не на «Що», а на «Як», акцент на конструктивному, структурному, інтонаційному. А «Як» відсилає нас до мови: до фонології, морфології і синтаксису.

У сучасному музикознавстві вироблене розуміння того, що важливим процесом у техніці композиції є відбір певних елементів у системі музичної мови, а також відповідні правила komponування і розвитку цих елементів (музичного матеріалу), у яких виявляється вплив на синтаксис і форму-структуру.

Представимо відповідне місце технік композиції в композиторському процесі у вигляді можливої схеми (схема 1).

---

<sup>1</sup> Жарков А. Н. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7 : Музикознавство: з XX у XXI століття. Київ, 2000. С. 101–107.

<sup>2</sup> Про сучасне розуміння поняття «метод» див. статтю: Шип С. В. Методологія музикознавства. Постановка проблеми і основні поняття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 9–25.

<sup>3</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя Розы. Москва : Книжная палата, 1989. С. 429.

<sup>4</sup> Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 16.

Схема 1.



Наведена схема актуалізує кілька моментів:

1. Техніка композиції має «загальний» та інтерсуб'єктивний характер. Костянтин Зенкін акцентує: «Стиль, матеріал, техніка — при всій різнорівневості цих понять вони подібні в одному: *у певній абстрагованості від конкретного твору* (курсив мій. — О. Ж.)»<sup>1</sup>.

2. Техніка композиції, в аспекті творчого процесу композитора, перебуває МІЖ мовою і текстом. Таке положення техніки у творчому процесі зумовлює її різновекторну спрямованість — і певний диктат загального, типового, художньо-перевіреного, «зручного», і умови для втілення унікального, художньо-неповторного, індивідуально-композиторського.

3. Опосередкування через композиторський стиль актуалізує питання конвенційності в техніці композиції, яке є надзвичайно важливим. Це *погодження* актуальне завжди, але особливого характеру набуває в сучасній музиці, коли змінюються всі координати елементів музичної мови, аж до суттєвих, наприклад, оперування *нестандартними* звуками в *музичному* творі.

Саме момент правил і функціональної взаємозалежності елементів визначає *системний* характер кожної техніки. Саме це, видається, відрізняє техніку від «простого» набору елементів і прийомів. Наприклад, дуже часто використовують словосполучення «чвертьтонова техніка», але, здається, це лише фіксація застосування чвертьтонів. Тобто, фіксація лише звуковисотних елементів. І зазвичай це один з елементів якоїсь техніки композиції, дуже часто сонорної техніки. Тобто «чвертьтонова техніка» не є технікою композиції в повному сенсі. Це ще раз свідчить про різні розуміння терміна «техніка».

Техніка композиції постає як набір правил. Техніка як *правило* є *мовним механізмом* і виступає як певний *рівень систематизації* елементів музичної мови. Окремий прийом стає саме прийомом техніки композиції, якщо він повторюється в різних творах різних композиторів, як правило, виконуючи різні художні завдання. Так створюється техніка, так створюються її правила. Дослідження процесу *переходу музичної мови через техніку в музичне мовлення* дозволило б не лише далі аналізувати техніки композиції, а й прояснити складну взаємодію музичної мови і музичного мовлення в музичній культурі ХХ–ХХІ століть.

<sup>1</sup> Зенкін К. В. Композиторская техника как знак: между порядком и Хаосом // Израиль-XXI. 2010. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29041005&> (дата обращения: 15.08.2021).

Механізм функціонування техніки композиції гіпотетично можна представити так. Перший етап характерний тим, що сама конкретна техніка створює власне обмеження елементів музичної мови (на всіх рівнях прояву). Цей етап умовно можна назвати фонологічним. На другому етапі створюється поле можливостей, яке стає підґрунтям для подальшої диференціації окремих елементів і їх поєднання композитором у майбутню нову художню цілісність. Це етап вибору матеріалу і первинної роботи з ним — умовно морфологічний. Наприклад, у додекафонії — створення серії. Третій етап — синтаксичний, етап поєднання окремих елементів у цілісність, яка вже створює неповторний музичний матеріал. Саме на цьому рівні починає виявлятися вплив стилістики композитора. І останній, найбільш масштабний етап — умовно композиційний, на якому техніка пропонує композитору різні методи розвитку матеріалу, свої правила на рівні формотворення і створення цілісної композиції. Завдяки упізнаванню і в нотному тексті, і на слух виявляються принципи і методи (правила) кожної техніки. Саме таким шляхом вона та її елементи й ідентифікуються<sup>1</sup>. Саме так техніка композиції виявляє себе як *традиція*, що надзвичайно важливо, особливо в сучасній музиці.

Загально відомо, що ХХ століття народжує велику кількість технік композиції. Необхідність створення нової функціональності (замість ладо-тональної) спонукає до пошуку як нових елементів мови, так і нових принципів їх поєднання і розвитку. Це стає підґрунтям для вироблення нових систем, якими багато в чому і стають техніки композиції.

В іншому ракурсі можна висловити припущення, що техніки композиції ХХ століття могли з'явитися саме у ХХ столітті, тому що їх складність і багатомірність (порівняно з тональною технікою<sup>2</sup>) є результатом тривалого історичного розвитку «писання музики». І справа не тільки в умиранні тональності, а в поступовому ускладненні техніки і правил у європейській академічній традиції.

Сьогодні всі основні *усталені* техніки композиції ХХ століття ми «чуємо на слух» і «бачимо» в нотному тексті. У них всі можливі «локації» — вже є організованими й розміченими, починаючи від серійної техніки до алеаторики й мінімалізму. Метафорично можна сказати, що техніки композиції ХХ століття стали як «бригадний» підручник з гармонії — усталеними правилами в сучасній музиці. Ми знаємо техніки як *правила*. Тобто сьогодні і композитор, і музикознавець, і виконавець знають у техніках композиції:

- як побудована серія та її пермутації;
- як утворюється алеаторний блок;
- як зробити сонорний пласт;
- як організувати мікрополіфонію;
- як створити і поєднати патерни тощо.

Стисло окреслимо основні «правила» на прикладах окремих усталених технік.

**Серійна** (додекафонна) і **серіальна** техніки, у цьому аспекті, найбільш зрозумілі й досліджені<sup>3</sup>. Серійна і серіальна техніки «жорсткі» за правилами<sup>4</sup>. «Головний принцип додекафонії — безперервне проведення серійних додекарядів одним за одним ... має загальний характер ... Додекафонія є композиційно-технічний метод, який

---

<sup>1</sup> При поєднанні елементів різних технік в одному творі.

<sup>2</sup> У чомусь не менш складною.

<sup>3</sup> Основні положення цієї техніки детально проаналізовані: Кюрегян Т. С. Форма в музиці XVII–XX століть. Москва : Сфера, 1998. 344 с.

<sup>4</sup> Ці правила досліджені в багатьох роботах Ц. Когоутека.

застосовується в рамках різних концепцій образного змісту»<sup>1</sup>. Правила роботи з серією детально проаналізовані у значній кількості праць, тому окреслимо найпоказовіші в обраному аспекті.

Зазначимо, що серійна і серіальна техніки породжують численні прийоми роботи з ритмом, які потім використовуються в різних техніках<sup>2</sup>. Узагалі, у техніках є природна тенденція, коли окремі прийоми більш «ранніх» технік органічно влітаються у наступні техніки, створюючи своєрідні інтегративні процеси<sup>3</sup>. Наприклад, є серія<sup>4</sup> (приклад 1).

Приклад 1.

#### Серія Б. Шаффера

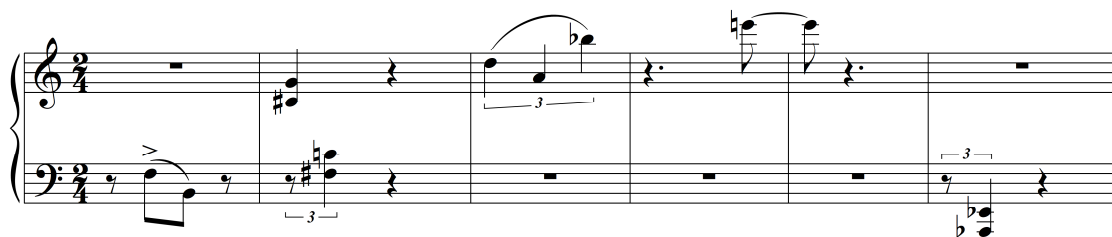


Якщо ми знаємо правила фактурного оформлення серійного матеріалу, то можемо здійснити багато варіантів його викладу. Наприклад, такі два:

— перший, відносно простий у ритмічному плані (лише вісімки, чвертки і їх тріолі; приклад 2).

Приклад 2.

#### Перше фактурне оформлення



— другий, більш ритмічно і фактурно розвинений (приклад 3).

Приклад 3.

#### Друге фактурне оформлення



<sup>1</sup> Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 317.

<sup>2</sup> Прийоми роботи з ритмом прекрасно представлені в роботі Богуслава Шаффера (Schäffer В. Wstęp do kompozycji. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1979. 714 p.).

<sup>3</sup> Інтегративним процесам в сучасних техніках композиції присвячена дисертація М. Шурдак (Шурдак М. Г. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 17 с.).

<sup>4</sup> Ці три приклади наведені у підручнику Богуслава Шеффера «Вступ до композиції» (Schäffer В. Wstęp do kompozycji. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1979. 714 p.).

Таких варіантів фактурного оформлення наведеної серії безліч. Далі можна аналізувати ці приклади, говорити про їх майстерність, але використання техніки (у цьому випадку серійної) створює певні умови для викладу матеріалу і його розвитку.

Щодо оркестровки, треба зауважити, що *Klangfarbenmelodie*, яку ввів Арнольд Шенберг і яка опосередковано пов'язана з серійною технікою, вперше акцентувала на тембровій лінії, але не в традиційному розумінні (будь яка — традиційна — оркестрова фактура складається з оркестрових ліній), а в новій якості — як мелодичний рух тембру. Тобто, проявляється акцент не на мелодичному, а на тембровому русі. У цьому аспекті *Klangfarbenmelodie* — значний злам у музиці ХХ століття.

Безумовно, використання техніки композиції саме по собі не гарантує художнього, однак, маючи опосередкований вплив на синтаксис і форму, техніка «вбирає» в себе деякі елементи художнього смислу, але на високих рівнях художнього узагальнення. Саме тому серійну техніку застосовують такі стильово різні композитори, як А. Шенберг, А. Веберн, Л. Ноно, І. Стравінський, Е. Денісов, Л. Грабовський, О. Щетинський і багато інших.

Для **сонорної** музики в аспекті звуковисотності координатами стали унісон і кластер як два функціональні полюси, а в плані фактури — точка, пляма, лінія, пласт<sup>1</sup>, які організують матеріал по вертикалі і горизонталі. Поєднання вертикального і горизонтального рухів дає характерну сонорну діагональ<sup>2</sup>. Така фактурна діагональ стала також відповідним атрибутом- маркером сонорної техніки. Поступовий набір звуків (поступове фактурне ущільнення) кластера, лінії, пласта став багато в чому *фактурною* ознакою сонорної техніки. Векторна сторона сонорного пласта надзвичайно суттєва. Постійні «включення» і «виключення» тембрів і пов'язані з цим безперервні зміни структури тканини забезпечують процесуальність розвитку. Унісон часто трактується як виток з уже закладеною потенціальністю макротону<sup>3</sup>.

У тембровому аспекті (як відомо, на початку сонорну музику називали «музикою тембрів») опозиція унісон-кластер, характерна для вертикалі в сонорній музиці, набуває відображення у протиставленні тембрової щільності і тембрової прозорості. Унісон, як правило, буде максимально щільним темброво, а кластер, навпаки, темброво досить прозорий. Тобто, унісон — мінімальне гармонічне напруження і максимальна темброва щільність, а кластер, навпаки, — максимальне гармонічне напруження і мінімальна темброва щільність. Ці моменти утворюють ті основні координати, правила застосування, які й називаються «сонорна техніка». Це не означає, що в кожному сонорному творі мають бути і унісон, і кластер, і пляма, і пласт, але саме вони створюють правила експонування і розвитку матеріалу, а сума цих правил — поняття «сонорна техніка».

Наприклад, якщо доручити скрипкам сонорний пласт на основі малосекундового кластеру в діапазоні тритону, то він буде добре звучати, бо звуки поєднані за малими секундами і об'єднані однаковим тембром, тобто правильно, з точки зору сонорної техніки (приклад 4).

---

<sup>1</sup> Тут необхідно пояснити, що сонорна лінія і сонорний пласт дуже близькі за замістом терміни. Пласт більш щільний і об'ємний, ніж лінія, він також, на відміну від лінії, може формуватися (починатися) сонорною діагоналлю. Тому зрозуміло, що ці два терміни не тавтологічні за своєю природою. Аналогічна ситуація з точкою і плямою: точка скоріше маркує унісон, а пляма — рухомий сонорний кластер.

<sup>2</sup> Здається, що саме з сонорної діагоналі потім народжується мікрополіфонія, її основний прийом — багатоголосний канон з мінімальною відстанню між пропостою і респостою.

<sup>3</sup> Наприклад, початок Сонати для віолончелі з оркестром К. Пендерецького, де початкове *d* у першого альту починає розширяться іншими альтами, темброво близькими віолончелями і контрабасами, зростає до кластеру, від якого потім відокремлюється новий унісон, інша звукова барва, інший виток — унісон контрабасів і двох віолончелей.



## Приклад малосекундового кластеру

Знаючи основні положення (правила) будь-якої техніки, нотний текст твору стає як надзвичайно інформативний. Наприклад, у партитурі Першого фортепіанного концерту Ігоря Щербакова є такий фрагмент<sup>1</sup> (приклад 5).

Виявлення техніки композиції в нотному тексті показує, що це сонорна техніка, творче продовження польської традиції (від Вітольда Лютославського і Кшиштофа Пендерецького), тобто Що і Звідки. Відповідно, є розуміння і прийому, і його первинного семантичного наповнення.

**Алеаторика**<sup>2</sup> привнесла в музичне мистецтво нове відчуття часу. Створення композицій, у яких конкретне музичне звучання не до кінця «зроблене» композитором і має відповідний вигляд у нотному тексті, докорінно змінило музичне мислення, уявлення про музичну тканину, фактуру і вигляд нотного тексту. «Обмежена дія випадку» в музичному творі стала новою філософією для композиторів ХХ століття. Алеаторика, як нова естетика, розширила багато параметрів музичного твору. Найважливішим в алеаториці є відчуття звучання як блоку. Дискретність алеаторних блоків об'єднується новим відчуттям пласта. Принципи формотворення трансформуються в алеаторно-фактурні співвідношення. Алеаторний блок, характеристичне звучання якого визначається інтонаційними і мікроінтонаційними співвідношеннями між звуками, стає за певних умов, універсальною фактурною моделлю, а чергування блоків — надійною системою руху музичної тканини. Це і є основним правилом для алеаторної техніки, яке багато в чому підпорядковує собі інші компоненти музичного матеріалу.

В оркестровому аспекті алеаторика окремих блоків і алеаторика матеріалу створюють *варіантність* тембрових з'єднань між блоками. Це демонструє принципово нове розуміння у формотворенні, фактурі й осмисленні нових можливостей в інструментальній драматургії.

<sup>1</sup> У прикладі наведено лише пласт скрипок.

<sup>2</sup> У цьому випадку будемо мати на увазі лише контрольовану алеаторику.

## I. Щербakov. Перший фортепіанний концерт, перша частина, фрагмент

Техніка композиції має «загальний» характер, але в тексті музичного твору завдяки унікальному розумінню композитора, його стильовим особливостям збагачується новими якостями й ознаками і таким чином розвивається й поширюється далі. Кожен композитор хоче написати щось несхоже, тому постійно перебуває в пошуку, зокрема у техніках композиції. Звісно, що композитор у конкретний момент здійснює це по-різному, але все одно це сприймається як *прийом* саме певної техніки. Прийом як момент загального, притаманного значній кількості проявів цієї техніки, *типового* для неї, стає основною «системною одиницею» будь-якої техніки композиції.

У такому «пізнаванні», з іншого боку, є небезпека, адже будь-який прийом, який легко пізнається, сприяє тиражуванню, що може призвести лише до формального використання, до штампу. Хоч у середині ХХ століття питання «техніка заради техніки», здається, було актуальним, але сьогодні формальне використання прийомів певної техніки загрожує тиражуванням цих прийомів, що не може не вплинути на музичний смисл.

Сьогодні, на жаль, трапляються партитури, особливо молодих композиторів, у яких яскраво і надзвичайно наочно, «правильно» прописана якась техніка композиції чи поєднання технік, але її звучання художньо не відповідає рівню цієї техніки. Тобто композитор здійснює спробу «сховатися» за техніку. Формальне використання елементів не дає відповідного художнього результату, водночас, «чисте» художнє не можливе без техніки. Це, у принципі, новий аспект старої діалектики форми і змісту. Ця проблема, здається, потребує і композиторського, і музикознавчого осмислення.

Якоюсь мірою взаємодія техніка композиції — зміст подібна до вічної опозиції форма — зміст. Доречно навести думку Сергія Аверинцева, який зауважує про взаємодію форми і змісту: «Так звана форма існує не для того, щоб вміщати так званий зміст, як посудина вміщує вміст, і не для того, щоб відобразити його, як дзеркало відображає предмет. “Форма” контрапунктично сперечається зі “змістом”, дає йому противагу, у самому своєму принципі змістовний; бо “зміст” — це щоразу людське життя, а “форма” — нагадування про “все”, про “універсум”, про “Божий світ”; “Зміст” — це людський голос, а “форма” — весь час наявний органний фон для цього голосу, “музика сфер”»<sup>1</sup>. Техніка композиції у певному творі завдяки музичному матеріалу (відібрані елементи музичної мови і їх поєднання) так само пов’язана зі змістом, як і форма. Зникнення універсальності, різноманіття технік і еволюція форми аж до «відкритої

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Ритм как теодицея // Новый мир. 2001. № 2. С. 203–205.

форми» посилюють взаємодію техніка — художній смисл у сучасних творах в умовах певної технократизації і, у багатьох випадках, «антипрограмності» композиторських задумів<sup>1</sup>. І все ж таки головним критерієм музичного твору лишається звук, звучання і композиторське відношення до звука. При всій важливості технік композиції.

Загально відомо, що у ХХ столітті в музичній культурі з'явилося дуже багато різноманітних підходів, технік і вдалих експериментів. Пошуки композиторів спрямовані на переосмислення звуку і звучання. Девіз століття можна сформулювати як «у пошуках нового звуку і тембру». Самодостатність звуку, *sound for sound*, стають однією з основних інтенцій композиторського мислення. Ірина Тукова влучно зауважує: «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»<sup>2</sup>. Створення новаторського, вкрай експериментального за засобами втілення твору приводить до такої ситуації, яку аналізує Юрій Лотман. Він пише: «... чим більш індивідуальною є художня мова, тим більше місця займає авторська рефлексія, яка спрямована на мову і включена до її ж структури. Текст свідомо перетворюється на урок мови»<sup>3</sup>. Все мистецтво, що вписується в сучасну академічну парадигму, стає уроком мови, грою з мовою (грою в мову), вправою у мові. За аналогією техніка композиції стає грою з технікою в техніку, стає уроком техніки. І всі уроки (і мови, і техніки) спрямовані на звук і звучання, на унікальне художнє втілення композиторської ідеї. У цьому процесі техніка композиції відіграє роль методу, який допомагає композитору в складних умовах великого розмаїття естетик, підходів, стильових трансформацій, а також еволюції самої мови, отримати надійний інструмент для створення унікального художнього твору, для неповторного втілення звуку-звучання.

**Висновки.** Дослідження техніки композиції в аспекті музичної мови дає змогу оновити розуміння її специфіки. Момент відбору елементів і правила подальшого їх поєднання акцентують «загальний» характер техніки композиції. Знаходячись між мовою і текстом, техніка функціонує як мовний механізм, із всього різноманіття величезної кількості елементів мови, обираючи лише «свою» кількість, обмежує і конкретизує можливе поєднання цих елементів. Системний характер техніки композиції обумовлює функціональність елементів кожної техніки. При всій різниці усталених технік саме функціональність елементів виявляє подібну природу і подібність процесів кожної техніки.

Прийом у техніці за рахунок повторності і «знайомості» стає правилом, яке пропонує варіанти свого втілення. Типізація прийомів є дуже важливою для техніки

<sup>1</sup> Більш детально про це: Жарков А. Н. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 101–107.

<sup>2</sup> Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 3 (44). С. 58.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. Москва : Языки русской культуры, 1996. С. 19.

композиції. Одночасно, кожне нове втілення певної техніки оновлює і розвиває її. У типізованості елементів і, одночасно, постійному оновленні проявляється розуміння техніки композиції як традиції, що, видається, важливо для розуміння розвитку музики ХХ — початку ХХІ століть. Аналіз техніки композиції проявляє її участь у процесі переходу мови в мовлення в момент створення певного твору. Цей складний процес потребує своїх подальших наукових розвідок.

Розгляд основних функціональних зав'язків в усталених техніках підтверджує їх системний характер і мовну специфіку процесів, що також потребує свого подальшого дослідження і уточнення.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Ритм как теодицея // Новый мир. 2001. № 2. С. 203–205.
2. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. 207 с.
3. Дугина Т. Е. Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Е. Станковича) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 170 с.
4. Жарков А. Н. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне ХХІ века и парадигматический характер техники композиции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 101–107.
5. Зенкин К. В. Композиторская техника как знак: между порядком и Хаосом // Израиль-ХХІ. 2010. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29041005&> (дата обращения: 15.08.2021).
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1984. 301 с.
7. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Сфера, 1998. 344 с.
8. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
9. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137.
10. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции / Московская гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. Москва, 2014. 569 с.
11. Соколов А. С. Музыкальная композиция ХХ века. Диалектика творчества. Москва : Московская консерватория ; Музыка, 1992. 230 с.
12. Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
13. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 56–69.
14. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Москва : Сов. композитор, 1984. 319 с.
15. Шип С. В. Методологія музикознавства. Постановка проблеми і основні поняття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 9–25.
16. Шурдак М. Г. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 17 с.
17. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя Розы. Москва : Книжная палата, 1989. С. 427–467.
18. Schäffer В. Wstęp do kompozycji. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1979. 714 p.

## REFERENCES

1. Averincev, S. (2001). Rhythm as theodicy [Ritm kak teodiceja]. In: *New world [Novyj Mir]*, 2, pp. 203–205. [in Russian].
2. Denisov, E. (1986). *Contemporary art music and the problems of the evolution of composing technique [Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniki]*. Moscow: Sovetskij kompozitor, 207 p. [in Russian].
3. Dugina, T. (1994). *Harmony's aspects of contemporary compositional technique (on the example of symphonic works by E. Stankovich) [Garmonicheskie aspekty sovremennoj kompozitorskoj tehniki (na primere simfonicheskikh proizvedenij E. Stankovicha)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 170 p. [in Russian].
4. Zharkov, A. (2000). Some integrative trends in art on the eve of the 21 century and the paradigmatic nature of the composition technique [Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции]. In: *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy]*. Issue 7: *Musicology: from the XX to the XXI century [Muzykoznavstvo: z XX u XXI stolittia]*. Kyiv, pp. 101–107 [in Russian].
5. Zenkin, K. (2010). Composition technique as a sign: between order and Chaos [Kompozitorskaja tehnika kak znak: mezhdru porjadkom i Haosom]. In: *Israel 21 [Izrail' 21]*. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29041005&> (accessing: 15.08.2021) [in Russian].
6. Kogoutek, C. (1984). *Composition technique in 20<sup>th</sup> century music [Tehnika kompozicii v muzyke XX veka]*. Moscow: Muzyka, 301 p. [in Russian].
7. Kjuregjan, T. (1998). *Form in music of the 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries [Forma v muzyke XVII–XX vekov]*. Moscow: Sfera, 344 p. [in Russian].
8. Lotman, Yu. (1996). *Inside thinking worlds. Man — text — semiosphere — history [Vnutri mysljashhiv mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istorija]*. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury, 464 p. [in Russian].
9. Maklygin, A. (1992). Texture forms of sonor music [Fakturnye formy sonornoj muzyki]. In: *Laudamus*. Moscow: Kompozitor, pp. 129–137 [in Russian].
10. Pereverzeva, M. (2014). *Aleatorica as a principle of composition [Aleatorika kak princip kompozicii]*. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 569 p. [in Russian].
11. Sokolov, A. (1992). Musical composition of the 20<sup>th</sup> century: Dialectics of creativity [Muzykal'naja kompozicija 20 veka: Dialektika tvorchestva]. Moscow, 230 p. [in Russian].
12. Tsenova, V. (ed.) (2007). *Theory of modern composition [Teorija sovremennoj kompozicii]*. Textbook. Moscow: Muzyka, 624 p. [in Russian].
13. Tukova, I. (2019). Sound Search Tendency in Composer's Practice of the Second Part of 20th — Beginning 21<sup>st</sup> Century [Zvukoposhukova tendentsiia u kompozytorskii praktytisii druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia]. In: *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*, Issue 3 (44), pp. 56–69 [in Ukrainian].
14. Kholopova, V. and Kholopov, Yu. (1984). *Anton Webern [Anton Webern]*. Moscow: Sovetskii kompozitor, 319 p. [in Russian].
15. Shyp, S. (2020). Methodology of musicology. Problem statement and basic concepts [Metodolohiia muzykoznavstva. Postanovka problemy i osnovni poniattia]. In: *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy]*. Issue 129, pp. 9–25. [in Ukrainian].
16. Shurdak, M. (2017). *György Ligeti's chamber instrumental work: the interaction of composition and form techniques [Kamerno-instrumentalna tvorchist Dordia Ligeti: vzaiemodiia tekhniki kompozytsii ta formotvorennia]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of

the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].

17. Eco, U. (1989). Notes on the margins of “Name of the Rose” [Zametki na poljah «Imeni rozy»]. *Name of the Rose [Imja Rozy]*. Moscow: Knizhnaja palata, pp. 427–467. [in Russian].

18. Schäffer, B. (1979). *Introduction to the composition [Wstęp do kompozycji]*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 714 p. [in Polish].

## **ЖАРКОВ А. Н.**

**Жарков Александр Николаевич** — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>

[oleksandr0902@vivaldi.net](mailto:oleksandr0902@vivaldi.net)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>

### **ТЕХНИКА КОМПОЗИЦИИ КАК ЯЗЫКОВОЙ МЕХАНИЗМ: ОТ ПРАВИЛА К ЗВУЧАНИЮ**

**Актуальность исследования.** статьи заключается в дальнейшем исследовании понятия «техника композиции», выявлении ее специфика как языкового механизма. Техника композиции функционирует между языком и текстом и находит свою конкретизацию на уровне композитора, его мышления и стиля. В типологическом сходстве элементов каждой техники и, одновременно, в постоянном обновлении проявляется понимание техники композиции как традиции, что, представляется существенным для понимания развития музыки XX — начала XXI веков. Анализ техники проявляет ее участие в процессе перехода языка в речь в момент создания определенного произведения, что также представляется крайне важным в современной музыкальной культуре.

**Научная новизна.** Впервые в отечественном музыковедении техники композиции проанализированы в аспекте языка, исследовано функционирование техники как языкового механизма.

**Цель статьи** — проанализировать специфику техники композиции как языкового механизма, особенности ее функционирования в творческом процессе в языковом аспекте, рассмотреть типовые приемы в известных устоявшихся техниках как соответствующие правила воплощения и развития материала.

**Методология** исследования включает использование системного и функционального методов.

**Основные результаты и выводы.** Исследование техники композиции в аспекте музыкального языка позволяет обновить понимание его специфики. Момент отбора частей и правила дальнейшего их сочетания акцентируют «общий» характер техники композиции. Находясь между языком и текстом, техника функционирует как языковой механизм, из всего разнообразия огромного количества элементов языка, выбирая только «свое» количество, ограничивает и конкретизирует возможное сочетание этих элементов. Системный характер техники композиции обуславливает функциональность частей каждой техники. При всей разности устоявшихся техник именно функциональность элементов обнаруживает общую природу и сходство процессов в каждой техники.

Приём в технике за счет повторности и узнаваемости становится правилом, предлагающим варианты своего воплощения. Типизация приемов очень важна для техники композиции. Одновременно каждое новое воплощение данной техники обновляет и развивает её.

**Ключевые слова:** техника композиции, музыкальный язык, композитор, музыкальное произведение, приём.

**OLEKSANDR ZHARKOV**

**Zharkov, Oleksandr** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Theory of Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>  
oleksandr0902@vivaldi.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>

**COMPOSITIONAL TECHNIQUE AS A LANGUAGE MECHANISM:  
FROM RULE TO SOUND**

**Relevance of the study.** lies in study of the concept of “compositional technique”, identifying its specificity as a linguistic mechanism. The technique of composition is functioning between language and text and thereby finds its concretization at the level of the composer, his thinking and style. In the typological similarity of the elements of each technique and, at the same time, in constant renewal, the understanding of the composition technique as a tradition is manifested, which seems essential for understanding the development of music in the 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> centuries. The analysis of technique reveals its participation in the process of transition of language into speech at the moment of creating a certain work, which is also extremely important in modern musical culture.

**Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology composition techniques have been analyzed in the aspect of language and the functioning of technology as a linguistic mechanism has been investigated.

**The purpose of the study** is to analyze the specifics of the composition technique as a linguistic mechanism, the peculiarities of its functioning in the creative process in the linguistic aspect, to consider typical techniques in well-known established techniques as the corresponding rules for the embodiment and development of the material.

**Methods.** The research is based on systemic and functional methods.

**The results and conclusions.** The study of the composition technique in the aspect of the musical language allows us to renew our understanding of its specifics. The moment of selection of parts and the rules for their further combination emphasize the “general” nature of the composition technique. Being between language and text, technology functions as a linguistic mechanism, out of all the variety of a huge number of elements of the language, choosing only “its own” number, limits and concretizes the possible combination of these elements. The systemic nature of the compositional technique determines the functionality of the parts of each technique. With all the difference in established techniques, it is the functionality of the elements that reveals the general nature and similarity of processes in each technique.

**Significance** of these results consists in the statement of the fact that reception in technology due to repetition and recognizability becomes the rule, offering options for its embodiment. The typing of techniques is very important for the composition technique. Simultaneously, each new incarnation of this technique renews and develops it.

**Keywords:** compositional technique, musical language, composer, musical work, method.