

УДК 78.036:781.6-047.44

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>

ТУКОВА І. Г.

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

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

tukova@ukr.net

© Тукова І. Г., 2021

СОНОРИКА ЯК ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ: ДОСВІД КРИТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Здійснено аналіз поняття сонорика, що традиційно тлумачиться як одна з технік композиції. Це єдина з назв технік композиції, вживаних в українському музикознавстві, що не має прямого аналогу в англійській літературі. Зважаючи, що певна техніка композиції охоплює набір методів з опрацювання звукового матеріалу, визначено мету статті: з'ясувати за організацію якого параметру/параметрів матеріалу відповідає сонорика. Терміни «сонорика» і «сонорна техніка композиції» в час появи в радянському музикознавстві були вкрай актуальні. За їх допомогою було здійснено аналіз складних процесів в академічній музиці ХХ століття, а саме: зростання ролі тембру у формуванні й розгортанні твору. Запропоновані у працях дослідників (насамперед, Ю. Холопова і А. Маклігіна) дефініції дотепер активно вживаються в музикознавстві пострадянських країн. Однак із перебігом часу, з розширенням аналітичного досвіду, з поширенням концепцій європейських та американських музикознавців, стає зрозумілим, що сонорика як техніка композиції потребує переосмислення. Презентовано аналітичний погляд на сонорика як техніку композиції, проголошені нею постулати та способи аналізу музичного матеріалу. Продемонстровано, що її методологічний апарат спрямовано на формування набору суб'єктивних суджень-описів звукових утворень та не має чіткого технологічного підґрунтя, як необхідної основи для включення теорії в систему технік композиції.

Ключові слова: сонорика, техніка композиції, фактура, тембр, сучасна академічна музика.

Постановка проблеми. Поняття «техніка композиції», незважаючи на значне поширення і тривале застосування, дотепер не має чіткої загальноновизнаної дефініції, а самі техніки — несуперечливої систематизації. Рух до «гіперіндивідуалізму» (Ю. Холопов)¹, що безпосередньо виявився в композиторській творчості ХХ століття, є, на мою думку, головним чинником опору творчої практики різноманітним спробам дослідників вибудувати досконалу теорію технік композиції. Видається, що найточніше різноспрямованість у системі технік сформулювала Т. Кюрегян: «...нині прийнятий розподіл на техніки не має єдиного критерію — різні її види нерідко апелюють до різних аспектів музичної мови»². Дослідниця підтвердила цю тезу, нама-

¹ 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).

² Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. С. 277.

гаючись розподілити їх «за переважаючими (хоча й різними) ознаками»¹, зокрема таким як: звуковисотна організація, загальна організація, музичний матеріал, тип викладу, міра стабільності².

Однак основні техніки, які поступово формувались і входили в обіг протягом ХХ століття, загальноновизнані в українському, пострадянському, європейському й американському музикознавстві. Навчальні посібники, видані наприкінці ХХ — початку ХХІ століть, за певної розбіжності трактувань окремих явищ, містять характеристику серійності, серіалізму, алеаторики³, мінімалізму тощо⁴. Ці явища однаково розуміють і композитори, і дослідники в різних країнах. Водночас одна з цих дефініцій — сонорика — не має аналогів у європейській та американській науковій літературі⁵. В англомовних джерелах цей термін — у варіанті «соноризм» (sonorism) — як спеціальний застосовують лише до творчості польських композиторів кінця 1950–1960-х років («польський соноризм» К. Пендерецького, Х. Гурецького, В. Лютославського, К. Сероцького та ін.), чії опуси «акцентували барвисті та нові звучності (sonorities) і характеризувались різкими, майже кінематографічними змінами фактури»⁶.

Вважаю, що наведені факти спонукають до роздумів у кількох напрямках. Перший означаю як прагматичний, зважаючи на те, що українські музикознавці прагнуть бути відкритими для міжнародного наукового товариства: яку іншомовну, зокрема англійську, термінологію залучати як аналог до звичної для нас сонорики чи сонористики. Другий напрям іменую як історичний: чому в європейському, крім польського, та американському музикознавстві не існує такої техніки композиції як сонорика? Третій напрям — аналітичний: чи є сонорика, у її традиційному, пострадянському розумінні, технікою композиції? Актуалізуючи ці питання для наукового обговорення, маємо можливість надалі уникати термінологічної розбіжності між україно- та англомовними музикознавчими працями, а також бодай частково сприяти створенню досконалої теорії сучасних технік композиції. Зрозуміло, що в одній статті всебічно дослідити феномен сонорики неможливо, тому увагу зосередимо на одній складовій порушеної проблеми. **Мета статті** — виявити структурне ядро сонорики як техніки композиції, тобто той параметр (чи параметри) звукового матеріалу, за організацію якого вона відповідає.

Аналіз публікацій. Оскільки в такому аспекті цю проблему в українському музикознавстві ще не було розглянуто, то немає і наукових праць з її дослідження.

¹ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 277. С. 278.

² Там само. С. 278.

³ У версії американського музикознавства — indeterminacy.

⁴ Огляд цих технік вміщено у таких працях: Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. 624 с.; Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка ХХ века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. Москва : Московская консерватория, 2011. 440 с.; Cope D. Techniques of the Contemporary Composer. Belmont, CA : Schirmer Books; London : Prentice Hall International, 1997. XIII+250 p.; Kostka S. Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. 3 rd ed. New Jersey : Upper Saddle River, 2006. XVII+334 p.

⁵ Виняток — Польща, звідки й походить цей термін, запропонований у працях Ю. Хомінського. Докладніше див.: Lindstedt I. Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich ХХ wieku. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 486 s.; Невмержицький С. М. Сонористика — сонорика — звукова маса як техніка композиції: теоретичні аспекти : дипломна робота ... магістр муз. мистецтва / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 96 с.

⁶ The Cambridge History of Twentieth-Century Music / ed. N. Cook & A. Pople. Cambridge University Press, 2004. P. 456.

Окремі спроби критично осмислити явище сонорики здійснили Н. Хруст¹ і С. Невмержицький². Цим зумовлена **наукова новизна** статті. У подальших міркуваннях будемо спиратись на тексти А. Маклігіна³, який розробив теорію сонорної техніки композиції на основі ідеї свого вчителя Ю. Холопова, а також на найбільш поширені в Україні навчальні посібники, які її тиражують⁴. Такий добір джерел пов'язаний з тим, що сталого і нормативного вигляду теорія набуває із впровадженням у навчальний процес і, таким чином, визнанням її базовою.

Виклад основного матеріалу. Розпочинати міркування про сонорику як техніку композиції необхідно з усвідомлення, що саме розуміється під останньою, а саме — технікою композиції. Серед усіх наявних визначень найбільш аналітично і прозоро сформулювала думку Т. Кюрегян: «Техніка композиції — це той чи той метод організації (що звертається до різних аспектів твору), під дією якого звукова матерія оформлюється в музичний матеріал, переміщуючись у такий спосіб зі сфери позахудожнього (“сирої дійсності”) в художню»⁵. У цій дефініції найважливішим видається її суто констатуючий імпульс, тобто техніка композиції — це набір певних прийомів, методів роботи, згідно з якими можна опрацювати звуковий матеріал: окремий звук або горизонтальну послідовність чи вертикальну комбінацію звуків⁶. Відштовхуючись від цього тлумачення, можна сформулювати такі запитання: Які прийоми або методи роботи зі звуком чи звуками постулює сонорика? Який параметр (чи параметри) звукової організації вона регулює? Ще раз зазначу, надалі переважно буде аналізуватись матеріал розділу XI «Сонорика» (автор А. Маклігін) у відомому навчальному посібнику «Теорія сучасної композиції».

Отже, сонорика презентується в різних аспектах.

З одного боку, це певна якість співзвуч, домінантним компонентом яких є тембр. Найважливіша їх ознака — «часткова або навіть повна *недиференційованість* тонів на слух»⁷. Це положення зумовлює виокремлення трьох основних типів сонорики (колористику, сонорику, сонористику). З іншого, — сонорика розглядається як окрема техніка композиції, що «оперує тембровзвучностями як такими відповідно до їх специфічних іманентних закономірностей»⁸.

Уже таке початкове розширене трактування терміна провокує до певної метафоричності в його використанні, особливо в умовах академічного музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ століть, що пропонує велику кількість явищ, для аналізу яких необхідно створювати оригінальні підходи. Зважаючи на те, що тембр у музиці Новітнього часу справді є одним з головних об'єктів уваги композиторів, то поняттям сонорика можна

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

² Невмержицький С. М. Сонористика — сонорика — звукова маса як техніка композиції: теоретичні аспекти : дипломна робота ... магістр муз. мистецтва. Київ, 2019. 96 с.

³ Маклігін А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus* : сб. ст. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137; Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 382–411.

⁴ Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва : Московская консерватория, 2011. С. 177–196; Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Сфера, 1998. С. 230–231; Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. . Ч. 2 : Гармония XX века. Москва : Композитор, 2003. С. 524–543.

⁵ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 277.

⁶ Позиція Т. Кюрегян щодо відмінності між явищами звукової матерії та музичного матеріалу в цьому контексті не обговорюється.

⁷ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 383.

⁸ Там само.

характеризувати майже будь-яке звукове явище. Особливої складності й аналітичної невизначеності надає часто постульована основна ознака сонорів: міра диференційованості тонів, що їх складають, на слух. І хоча А. Маклігін пише про тонові й інтервальні показники, визначаючи міру прояву барвистого початку у співзвуччях (або основні типи сонорики), ця ознака видається й дуже суб'єктивною, і такою, що виводить досліджувані явища за межі впливу суто музичної теорії, переходячи у предметне коло психоакустики, музичних психології, когнітивістики тощо.

У музикознавстві другої половини ХХ століття постала справді складна методологічна проблема: як описувати явища, що не мають аналогів у музиці попередніх часів? Як визначати звуковий результат творів на кшталт «У віддаленні» («Lontano») Д. Лігеті або «Плач за жертвами Хіросіми» («Tren — Ofiarom Hiroszimy») К. Пендерецького? Саме для її вирішення й було впроваджено термін сонорика (і похідні від нього). Однак підхід, який запропонував А. Маклігін, є радше абстрактно-теоретичним, ніж аналітико-практичним. Як об'єктивно визначити міру диференційованості тонів на слух? Тим паче, що на якість цього показника (окрім критеріїв на рівні тонів, зон-октав, регістрів¹) будуть впливати ще додаткові фактори, починаючи від акустики приміщення і завершуючи специфічними фізіологічними даними слухача. На це звертає увагу й автор типології, зазначаючи: «Точні й жорсткі ознаки тут встановити неможливо, оскільки тут є фактор психоакустичної оцінки, слухачького аналізу. Тому й градації у класифікації сонорної музики мають дещо умовний характер»². Це висловлювання ще раз підтверджує думку, що віднесені до сонорики явища, спосіб їх вивчення виходять за межі теорії музики, їх варто досліджувати в інших науках або на перетині кількох наук, включаючи особливі методи психоакустики і музичної психології³.

Така, на мій погляд, не до кінця аргументована систематизація зумовила певну розмитість визначень і граничний суб'єктивізм дослідницького апарату, що описує сонорні явища. Наведу два конкретні приклади. Характеризуючи сонорну гармонію, А. Маклігін зазначає: «Основна властивість — безпосереднє відчуття барви при можливому прослуховуванні окремих тонів»⁴. Зрозуміти характерні ознаки цього явища можливо лише ретельно вслуховуючись у наведені музикознавцем приклади і то, видається, досить інтуїтивно і без упевненості у правильності отриманого результату. Однак, підкреслю, ніхто не може бути впевненим, що стовідсотково розрізняє, наприклад, сонорно забарвлену гармонію і сонорну гармонію. За А. Маклігінім, вони відрізняються між собою мірою прослуховування окремих тонів при зовнішніх показниках, що характеризуються такими визначеннями: більша чи менша частина.

Другий приклад стосується опису сонорних явищ. А. Маклігін зауважує, що при їх сприйнятті активуються синестетичні уявлення, різнотипні асоціації тощо. Музикознавчим результатом цього стає введення в аналітичний нарис усіх вільних метафор, які викликає прослуханий (чи проаналізований?) твір в уяві дослідника: «Найприйнятнішими в аналітичному описі сонорних творів стають такі асоціативні визначення, як “вогняні бризки”, “бляклі плями”, “мерехтливі звуки” тощо. Саме з таких, синестетичних за своєю основою метафор складається своєрідний термінологічний

¹ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 389–390.

² Там само. С. 390.

³ Такий підхід є розповсюдженим в англomовному музикознавстві. Див., наприклад: Douglas Ch., Noble J., Mcadams S. Auditory scene analysis and the perception of sound mass in Ligeti's Continuum // Music Perception. 2016. Vol. 33. Iss. 3. P. 287–305.

⁴ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 391.

“словник” сонорної музики»¹. На мій розсуд, такий «термінологічний словник» із суто аналітичного погляду коментувати досить складно. Можна висловити лише риторичне запитання: що робити, якщо у дослідників виникають різні асоціації чи вони по-різному описують їх? Як домагатися аналітичної точності і ясності визначень?

Цей метод презентації явищ показово ілюструє Ю. Холопов, аналізуючи початкові такти першої частини Симфонії «Пори року» Д. Смирнова: «Сонор... — ціла поетична звукова картина. Сплеск райдужних тембрів викликає до життя прозорий акорд-сонор струнних. Розміщений за натуральним звукорядом, він символізує голос природи, що пробуджується. Сонор починає квітнути ніжно мерехтливими вібраціями, які поступово охоплюють верхні 10 із 16 голосів смичкових. Поступово пожвавлюючись, “розхитування” переходять у тремтливие звучання трелей, у яких поступово згасає трепет вітерцю. Гармонічний сенс такої сонорики полягає в безпосередньому чуттєвому враженні від барви звучності»². Програмна назва цієї частини Симфонії — «До весни», зрозуміло, й викликала наведений захоплюючий і метафоричний опис. Однак ситуація була б іншою, якщо б іменувалася частина, наприклад, «До зими» або «Липень». Як відомо, композиторські словесні настанови безпосередньо впливають на образи, що виникають у свідомості слухачів. У цьому переконує, наприклад, опис І. Пясковським експерименту, під час якого реципієнтів просили оцінити музичний твір, надаючи при цьому різні вербальні настанови. Результати такого дослідження показали безпосередній вплив позамузичних факторів на сприйняття й оцінку звучання³.

Отже, охарактеризований аспект використання поняття сонорика аж ніяк не пов'язаний з явищем техніки композиції. Радше, він фіксує наявність звукової барви, яка певною мірою властива різним співзвуччям без чіткої фіксації параметрів, завдяки яким цієї барви досягнуто. У такому аспекті можна говорити про вихід дослідників у сферу психоакустики і теорії музичного сприйняття, але без залучення методів дослідження, притаманних цим наукам.

Говорячи загалом про соноріку як техніку композиції, А. Маклігін зауважує, що параметрами, на яких вона ґрунтується, є звуковисотність, тембрика, артикуляція, динаміка, метроритміка⁴. Відповідно, організація матеріалу, що може бути віднесений до цієї техніки композиції, залежить передусім від звуковисотності, а також від щільності інтервального складу комплексу, реєстрового розміщення, кількості одночасно залучених звуків, динаміки, часової організації (континуальні і дискретні або пульсуючі звучності⁵). Та переважна більшість наведених параметрів вказує на один із базових принципів координації звуків у музичному творі — на фактуру. Наприклад, Д. Коуп вважає її складовими висоту, тембр, тривалість, а показником — щільність⁶. Відповідно, можна припустити, що соноріку як техніку композиції можна звести до певних фактурних типів, що виникли, розвивались і стабілізувалися в академічній музиці Новітнього

¹ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 385.

² Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. Москва : Композитор, 2003. Ч. 2 : Гармония XX века. С. 73.

³ Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7 : Музикознавство: з XX у XXI століття. 2000. С. 46–56.

⁴ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 383.

⁵ Підкреслю, що безпосередньо не наводиться визначення ні континуальної, ні дискретної / пульсуючої звучності. Наприклад: «Найбільш високим рівень сонорності є при континуальній організації, коли зливою є не лише вертикаль, а й горизонталь». Далі лише наводиться посилання на приклад (Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 388).

⁶ Cope D. Techniques of the Contemporary Composer. Belmont, CA : Schirmer Books; London : Prentice Hall International, 1997. xiii+250 p.

часу. Цей висновок непрямо підтверджує й А. Маклігін, який окремо виділяє саме «фактурні форми сонорної музики»¹. У такому ж руслі розвивається й думка Т. Кюрегян, яка підкреслює значення цього принципу організації багатоголосної вертикалі для сонорики. Поділяючи матеріал на два типи (традиційний і нетрадиційний²), вона вказує: «у першому випадку для сонорного ефекту велике значення має конкретне розміщення звуків, тобто фактура»³. Відповідно, дослідниця вважає основними формами викладу сонор на базі кластеру і на базі мікрополіфонії (термін Д. Лігеті).

Отже, якщо дотримуватись зазначеної логіки, то сонорну техніку композиції можна розглядати як набір певних прийомів, що керують фактурною організацією звукового комплексу. Безперечно, багато уваги А. Маклігін надає ролі тембру, однак жодних конкретних методів роботи з ним, що було б природно для характеристики техніки композиції, не наводиться. Наприклад, він вказує на важливість використання спільного за тембром інструментарію для досягнення сонорного ефекту, але водночас зазначає: «Політембровий інструментарій, а також “поліартикуляція” менш прийнятні для злиття тонів... Однак сонорний результат можливий і при них...»⁴. Більш конкретних вказівок на техніку роботи з тембром А. Маклігін не надає.

Таким чином, найбільш чітко прописані саме фактурні прийоми роботи з матеріалом, типові для сонорної композиції. Але їх ретельний аналіз переконує, що ситуація з ними виявляється складнішою. Відомо, що А. Маклігін пропонує шість показових для сонорної техніки фактурних типів, які мають досить метафоричні назви: крапка, розсип, лінія, пляма, потік, смуга. Однак вони є оригінальними утвореннями або ґрунтуються на засадах, відомих на момент створення концепції сонорики фактурних форм? На мій погляд, позитивною є відповідь на другу половину запитання.

Фактурна «крапка» — один звук — безпосередньо походить від пуантилістичного письма⁵. Цей висновок, до речі, не заперечує позиції А. Маклігіна, який включає в «діапазон сонорних звучностей» і пуантилістичні, і надбагатоголосні (термін В. Холопової) утворення⁶. Відповідно, «розсип», залежно від способу її використання, пов'язана, знову ж таки, з пуантилізмом або з поліфонічним (контрастним чи імітаційним) викладом.

Інші форми — пляма, потік, смуга та їх різновиди, як і змішані варіанти (шурхоти, сонори-маси, сонори-дублювання) — ґрунтуються на техніці кластерів, поліфонічних або на мікрополіфонічних видах фактурної організації. У цьому контексті необхідно зауважити, що кластер розумію як співзвуччя секундової будови, відповідно до того, як його визначив Г. Кауелл⁷. Мікрополіфонія — нашарування множини неіндивідуалізованих мелодичних ліній, які, унаслідок щільності розташування одна до одної, ритмічної різноманітності, тембрової близькості, формують єдиний звуковий комплекс. На думку Д. Коупа, «мікрополіфонія нагадує кластери, але відрізняється

¹ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 393.

² «Сонорика оперує матеріалом двох видів: 1) традиційними тембрами і звуками визначеної висоти класичного інструментарію або людських голосів, 2) нетрадиційними тембрами і звуками невизначеної висоти, що видобуваються з класичного чи будь-якого іншого інструментарію або синтезованим електронним шляхом, або різного роду шумами» (Кюрегян Т. С. Форма в музиці XVII–XX веков. Москва : Сфера, 1998. С. 230).

³ Там само.

⁴ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 388.

⁵ Питання сутності пуантилізму, його розгляду як окремого фактурного виду або певної техніки композиції виходить за межі цієї статті.

⁶ Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 388.

⁷ Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва : Московская консерватория, 2009. С. 18.

від них використанням рухомих, а не статичних ліній»¹. Цей фактурний вид утворюється за допомогою імітаційної і контрастної поліфонічної техніки².

Мабуть, найважче складається ситуація з визначенням похідного варіанту «лінії», що становить одноголосся різного типу: звук, який тягнеться («нерухома лінія»), або глісандо («рухома лінія»). Видається, що назва цього фактурного типу походить із більш звичного словосполучення — «мелодична лінія». Загальновизнано, що мелодична лінія як явище загалом і як елемент фактури зокрема, в академічній музиці Новітнього часу зазнає кардинальних змін. Вона може бути організована відповідно до принципів різних технік композиції, мати тону або шумову основу, виокремлюватись або поглинатись фактурними шарами (як у мікрополіфонії) тощо. Сонорна ж лінія фіксує наявність нових прийомів роботи зі звуком при одноголоссі (не конкретизуючи певних методів) або поліфонічний чи мікрополіфонічний спосіб викладу матеріалу, де голоси рухаються не за окремим тонами, а глісандо (до речі, засіб, дуже поширений у музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століть). Отже, сонорна лінія поєднує принципово різні способи викладу звукових комплексів, стаючи замінником терміна «мелодична лінія».

Таким чином, сонорні фактурні форми не пропонують оригінальних методів організації матеріалу, а ґрунтуються на різних комбінаціях пуантилістичних, кластерних, поліфонічних, мікрополіфонічних прийомів. Цей висновок видається вкрай важливим, бо так формується розуміння того, що насправді сонористичні утворення технічно не самотутні, а створюються шляхом використання певного набору методів, типових для різних технік композиції. Це опосередковано підкреслює досить часто вживане поняття «соноалеаторичний комплекс» (термін А. Маклігіна) або сонорно-алеаторична композиція, інші варіанти³.

Свідченням правомірності такого висновку наведу аналітичний нарис початку першої частини — «Думки» («Pensées») — з «Трьох поем Анрі Мішо» («Trois poèmes d'Henri Michaux», 1963) В. Лютославського для хору і оркестру. Зверну увагу лише на початкове звучання партії хору (з 28"). Слід наголосити, що приклади з опусів В. Лютославського розглядаються в контексті не лише сонорної техніки композиції (Ю. Холопов, А. Маклігін), але й період його творчості 1950–1960-х років наводиться як показовий для «польського соноризму».

За типологією сонорних фактурних форм початковий фрагмент, імовірно, можна віднести до «потоків», що визначається як «пульсуюча звучність, утворена поліфонічним сплетінням кількох рухомих ліній»⁴. Причому до типу «нерухомого потоку», у якому зберігається «висотне поле звучання»⁵. У прикладі наведені лише партії сопрано й альтів (приклад 1).

Однак цей сонорний потік сформований за допомогою різних, але сталих композиторських технік.

¹ Cope D. *Techniques of the contemporary composer*. P. 101.

² Акопян Л. О. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*. Москва : Практика, 2010. С. 353; Cope D. *Techniques of the contemporary composer*. P. 103.

³ Майденберг-Тодорова К. І. *Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2014. 18 с.

⁴ *Теория современной композиции*. Москва : Музыка, 2007. С. 395.

⁵ Там само.

Приклад 1.

В. Лютославський. «Trois poèmes d'Henri Michaux»,
«Pensées», партії сопрано і альтів¹

28 (Tutti)
ca 1'' *)
ad lib. *)

I Pen ser, vi

II Pen ser, vi

S. III Pen ser, vi vre,

IV Pen ser, vi vre, mer

V Pen ser, vi vre, mer peu

p
ad lib.

I Pen ser, vi

II Pen ser, vi vre,

A. III Pen ser, vi vre, mer

IV Pen ser, vi vre, mer

V Pen ser, vi vre, mer peu

Хор включає чотири основні групи, поділений на п'ять партій. Разом це дає двадцять голосів, індивідуалізованих за матеріалом, які вступають одночасно, згідно з настановами неімітаційної мікрополіфонії. Усе звучання розташоване в діапазоні від *соль* до *соль-бемоль*¹, що з першої миті презентоване зіставленням двох кварт: *соль-до* (ця кварта звучить у партіях тенорів і басів, тому її немає в нотному прикладі), *ре-бемоль-соль-бемоль*, які одразу починають заповнюватися низхідним хроматичним рухом. Мелодична лінія в перших партіях сопрано і тенорів представлена серією з шести звуків, що рухаються за хроматичною гаммою (*соль-бемоль-фа-мі-мі-бемоль-ре-ре-бемоль* та *до-сі-сі-бемоль-ля-ля-бемоль-соль*, відповідно). У партіях перших альтів і басів застосовується прийом ротації: серія розпочинається останнім звуком. В інших партіях кожної групи кількість звуків серії зменшується від п'яти (друга партія

¹ Lutosławski W. Trois poèmes d'Henri Michaux pour chœur à 20 parties et orchestre : Partition de chœur. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969.

кожної групи) до двох (п'ята партія кожної групи). Часовий параметр зафіксовано методами пропорційної нотації.

Відповідно, якщо звести здійснений аналіз до конкретних технік, які використав В. Лютославський, то отримаємо такий результат: звуковисотна організація — серійна техніка; часова організація — алеаторика; фактурна організація — мікрополіфонія. І лише як про певний узагальнюючий, психоакустичний фактор, суб'єктивний момент сприйняття у цьому випадку можна говорити про соноріку загалом і «нерухомий потік», зокрема.

Висновки і перспективи дослідження. Терміни сонорика і сонорна техніка композиції на час своєї появи в радянському музикознавстві були дуже актуальними явищами. За їх допомогою було зроблено спробу здійснювати аналіз складних процесів в академічній музиці ХХ століття, а саме: збільшення значення тембру у формуванні й розгортанні твору. Запропоновані дослідниками (Ю. Холоповим і А. Маклігіним) дефініції активно використовують музикознавці пострадянських країн до нашого часу. Однак із перебігом часу, з розширенням аналітичного досвіду, поширенням концепцій європейських та американських музикознавців тлумачення соноріки як техніки композиції потребує переосмислення.

У статті проаналізовано соноріку як техніку композиції, її постулати і способи аналізу музичного матеріалу. Зазначено, що її методологія спрямована на формування набору суб'єктивних суджень-описів звукових утворень, які не мають чіткого технологічного обґрунтування як необхідної основи для включення теорії в систему технік композиції.

У подальшому необхідно розглянути технічні прийоми роботи з тембром і фактурою, поширені в англомовному музикознавстві, співвіднести їх з термінологією соноріки. Ймовірно, на перетині кількох музикознавчих шкіл може бути сформована теорія, яка надасть можливість досконало описувати явища, якими принципово відрізняється музичне мистецтво Новітнього часу від попередніх століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. Москва : Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва : Московская консерватория, 2009. 356 с.
4. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Сфера, 1998. 344 с.
5. Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 18 с.
6. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus* : сб. ст. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137.
7. Невмержицкий С. М. Сонористика — сонорика — звукова маса як техніка композиції: теоретичні аспекти : дипломна робота ... магістр муз. мистецтва / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 96 с.
8. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. 2000. С. 46–56.
9. Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. 624 с.

10. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. Москва : Композитор, 2003. Ч. 2 : Гармония XX века. 624 с.
11. 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).
12. Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории : науч. журн. 2016. № 1 (24). С. 124–143.
13. Cope D. *Techniques of the Contemporary Composer*. Belmont, CA : Schirmer Books; London : Prentice Hall International, 1997. xiii+250 p.
14. Douglas Ch., Noble J., Mcadams S. Auditory scene analysis and the perception of sound mass in Ligeti's *Continuum* // *Music Perception*. 2016. Vol. 33. Iss. 3. P. 287–305. DOI: 10.1525/MP.2016.33.03.287
15. Kostka S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. New Jersey : Upper Saddle River, 2006. xvii+334 p.
16. Lindstedt I. *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 486 s.
17. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* / ed. N. Cook & A. Pople. Cambridge University Press, 2004. 818 p.

REFERENCES

1. Hakobian, L. (2010). *Twentieth century music. Encyclopedic dictionary [Музыка 20 века. Jenciklopedicheskij slovar']*. Moscow: Praktika, 855 p. [in Russian].
2. Vysockaja, M. and Grigor'eva, G. (2011). *20th century music: from avant-garde to post-modern: textbook [Музыка 20 века : ot avangarda k postmodernu: uchebn. posobie]*. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 440 p. [in Russian].
3. Kjuregjan, T. and Tsenova, V. (ed.) (2009). *Composers about contemporary composition: [Kompozitory o sovremennoj kompozicii], chrestomaty*. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 356 p. [in Russian].
4. Kjuregjan, T. (1998). *Form in music of the 17th–20th centuries [Forma v muzyke XVII–XX vekov]*. Moscow: Sfera, 344 p. [in Russian].
5. Majdenberg-Todorova, K. (2014). *Aleatoric-sonoristic composition as an interpretive phenomenon in the context of contemporary musical poetics [Aleatorno-sonorystychna kompozytsiia yak interpretatyvnyi fenomen u konteksti suchasnoi muzychnoi poetyky]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. A. V. Nezhdanova Odessa National Academy of Music. Odessa, 18 p. [in Ukrainian].
6. Maklygin, A. (1992). Textured forms of sonor music [Fakturnye formy sonornoj muzyki]. In: *Laudamus*. Moscow: Kompozitor, pp. 129–137. [in Russian].
7. Nevmerzhytskyi, S. (2019). Sonoristics-sonorics-sound mass as a technique of composition: theoretical aspects [Sonorystyka–sonoryka–zvukova masa yak tekhnika kompozytsii: teoretychni aspekty]. Manuscript of Master work for gaining the degree of the Master of Art Criticism. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 96 p. [in Ukrainian].
8. Piaskovs'kyi, I. (2000). Phenomenology of musical thinking [Fenomenolohiia muzychnoho myslennia]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 7: Musicology: from the 20th to the 21st century [Muzykoznavstvo: z XX u XXI stolittia], pp. 46–56. [in Ukrainian].
9. Tsenova, V. (ed.) (2007). *Theory of modern composition [Teorija sovremennoj kompozicii]*, textbook. Moscow: Muzyka, 624 p. [in Russian].
10. Kholopov, Yu. (2003). *Harmony. Practical course [Harmoniya. Praktycheskyi kurs]*. Part 2. *Harmony of the 20th century [Harmoniya 20 veka]*. Moscow: Kompozitor, 624 p. [in Russian].
11. Kholopov, Yu. (2003). *New paradigms of musical aesthetics of the 20th century [Novye paradigmy muzykal'noj jestetiki XX veka]*. In: *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].

12. Khrust, N. (2016). New instrumental techniques. Classification Experience [Novye instrumental'nye tehniky. Opyt klassifikacii]. In: *Journal of Moscow Conservatory [Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii]*, 1 (24), pp. 124–143 [in Russian].
13. Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. Belmont, CA: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, xiii+250 p. [in English].
14. Douglas, Ch., Noble, J., Mcadams, S. (2016). Auditory scene analysis and the perception of sound mass in Ligeti's Continuum. In: *Music Perception*, Vol. 33. Iss. 3, pp. 287–305 [in English]. DOI: 10.1525/MP.2016.33.03.287
15. Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Upper Saddle River, XVII+334 p. [in English].
16. Lindstedt, I. (2010). *Sonoristics in the work of 20th century Polish composers [Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku]*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 486 p. [in Polish].
17. Cook, N., Pople, A. (ed.) (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, 818 p. [in English].

ТУКОВА И. Г.

Тукова Ирина Геннадиевна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4786-0484>
tukova@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>

СОНОРИКА КАК ТЕХНИКА КОМПОЗИЦИИ: ОПЫТ КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Актуальность исследования. Сонорика — понятие, распространённое в музыковедении постсоветских стран. Однако оно является единственным среди современных техник композиции, не имеющим англоязычного аналога. Это вызвало вопросы, связанные с этой техникой: какую английскую терминологию использовать как аналог сонорики или сонористики? Почему в европейской, кроме польской, и американской науке не существует такой техники композиции как сонорика? Является ли сонорика техникой композиции? Их актуализация даёт возможность решить как проблемы терминологии, так и частично приблизиться к созданию полной теории современных техник композиции.

Цель исследования — выявить структурное ядро сонорики как техники композиции, тот параметр (или параметры) звукового материала, за организацию которых она отвечает.

Методы. В статье использован метод системного анализа явлений, общетеоретические (анализ термина, его смысловых границ, корреляция с иными понятиями), а также музыковедческие методы анализа музыкального текста. **Итоги и выводы.** Авторы теории сонорной техники композиции (Ю. Холопов и А. Маклыгин) предполагают использовать её как в широком (определённое качество созвучий), так и в узком смысле (техника композиции, оперирующая тембровзвучностями). В критическом анализе концепции сонорики отмечено, что не существует точных критериев, позволяющих разграничивать описываемые сонорикой звуковые явления. Её методология основана на элементах психоакустики и теории восприятия (без привлечения методов этих наук), чем собственно теории музыки. Данный тезис доказан путём сравнения понятий сонорно окрашенной гармонии и сонорной гармонии. Постулируя опору на синестезию, сонорика предполагает использовать набор субъективных ассоциаций для описания звукового феномена с опорой на образные, а не технологические характеристики. Анализ фактурных типов сонорики показал, что точка, линия, пятно,

полоса и т. д. не являются оригинальными методами организации материала, а основаны на разных комбинациях пуантилистических, кластерных, полифонических, микрополифонических приёмов. В результате анализа формируется представление о том, что сонористические образования не являются технически самобытными, а создаются путём использования определённого набора методов, типичных для различных техник композиции.

Ключевые слова: сонорика, техника композиции, фактура, тембр, современная академическая музыка.

IRYNA TUKOVA

Tukova, Iryna — 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>

tukova@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>

SONORIC AS A COMPOSITIONAL TECHNIQUE: THE ATTEMPT OF CRITICAL ANALYSIS

Relevance of the study. Sonoric is a widespread definition in Post-Soviet countries musicology. However, it is the only one in the system of contemporary compositional techniques that does not have English analogue. This fact conditioned to a number of questions related to this technique: what English terminology should be used as an analogue of sonoric or sonoristic? Why is there no such compositional technique as sonoric in European (with the exception of Poland) and American musicology? Is sonoric a compositional technique? The actualization of these issues makes it possible to solve both terminological problems and partially approach to the creation of a complete theory of contemporary composition techniques.

The purpose of the study is to attempt to identify the structural core of sonoric as a compositional technique, the parameter (or parameters) of tone or noise material, for which organization it is responsible.

Methods. This article is based on the method of systemic analysis of phenomena, general methods of theoretical research (analysis of a term, its semantic boundaries, correlation with other concepts), as well as specific musicological methods of a musical text analyzing.

The results and conclusions. The authors of the theory of the sonoric compositional technique (Yu. Kholopov and A. Maklygin) suggest its use both in a general (a certain quality of concords) and in a narrow sense (a compositional technique that operates with timbre mass). In the process of a critical analysis of the concept of sonoric, it was noted that there are no precise criteria for distinguishing between the sound phenomena described by sonoric. Its methodological underpinning is based more on the elements of psychoacoustics and the theory of perception (without the direct use of the methods of these sciences) than on the theory of music. This thesis is proved by comparing the concepts of sonorically colored harmony and sonoric harmony. Postulating a reliance on synesthesia, the sonoric proposes to use a set of subjective associations to describe a sound phenomenon, relying on imaginative rather than technological characteristics. The analysis of sonoric texture types showed that point, line, spot, stripe, etc. are not original ways of tone and noise sounds organization, but are based on various combinations of pointillistic, cluster, polyphonic, micropolyphonic tools. Based on this conclusion, the idea that sonoric formations are not technically unique is formed. Such sonoric texture types are created by using a certain set of methods typical for various compositional techniques.

Keywords: sonoric, compositional technique, texture, timbre, contemporary art music.