

*Ключевые слова:* интерпретология, сравнительный анализ, метод, методология.

**ТИМОФЕЄВА К. МЕТОД ЯК КАТЕГОРІЯ МУЗИКОЗНАВСТВА.** *Надано систему основних підходів до аналізу феноменів виконавського мистецтва в їх методологічній функції та історичній спадкоємності.*

*Ключові слова:* інтерпретологія, порівняльний аналіз, метод, методологія.

**TIMOFEEVA K. METHOD AS A CATEGORY OF MUSICOLOGY.** *A system of basic approaches to the analysis of performing arts phenomena in their methodological functions and historical continuity is represented.*

*Key words:* interpretology, comparative analysis, method, methodology.

УДК 781. 22 : 78.036 «19»

**Виктор Мужчиль**

## **МОДИФИКАЦИЯ ПАРАМЕТРОВ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XX ст.**

XX столетие – эпоха радикальных и стремительных перемен не только в социальной, политической, экономической и других сферах общественной жизни, но и в искусстве, в частности, музыкальном. Прежде классическое сознание художника стало терять твердую почву традиционной преемственности. Разнообразие образов повлекло множество музыкальных техник и направлений: сериализм, алеаторика, сонористика, полифония пластов, минимализм и т. д. Однако ни в теории музыки, ни в акустике на сегодняшний день нет работ, посвященных проблеме музыкального звучания в его связи с параметрами звукообразования.

**Цель** статьи – установить фактор мобильности параметров инструментального звукообразования в музыке XX века.

Новая эстетическая парадигма второй половины XX века, по мысли Ю. Холопова, характеризуется тем, что «материал музыки – звукоотношения не *используется* (что предполагает его наличие в готовом виде), а *создается* композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности» [15, с. 139–140]. Это связано с возрастающим интересом к сонорике, где, как пишет Ю. Холопов, «умалется»

роль кантиленой мелодии и гармонии (в традиционном смысле – аккордовых последований; также – полифонии) благодаря выдвиганию на первый план восприятия явления звучности как таковой (непосредственно чувственного звукового аффекта), оперированию нетрадиционным звуком» [14, с. 413].

Наступившая эпоха взрыва перевернула взгляды не только на звуковую сторону музыкального искусства, но и на процесс сотворчества в системе «композитор – исполнитель», свидетельством чему может служить раскрепощающий исполнителя инструментальный театр, или новый тип соавторства «композитор – исполнитель» в неконтролируемой алеаторике. Как отмечает К. Штокхаузен, «... с 1951 года по настоящее время, то есть в течение вот уже сорока лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951 году произошла революция, которую я называю “революцией параметров”» [11, с. 266].

Интенсивное звуковотворчество, появление неординарных средств выразительности привело не только к выходу за пределы традиционного мира музыкальных звуков (в электронной или конкретной музыке), но и кардинальному *пересмотру веками сложившихся представлений о традиционных музыкальных инструментах, правилах игры и их звуковых возможностях*. Как справедливо отмечал Е. Назайкинский, «искусство реагирует на социальную атмосферу не только идеями, мыслями, чувствами, но и мутацией системы средств, принципов, техник» [8, с. 166]. Итак, во второй половине XX ст. общие усилия «композиторских исследований» реализовались двумя путями. *Первый* – так называемая техническая музыка [7, с. 195]. Результатом деятельности явились открытия в области тембровых звучаний электромузыкальных инструментов, электронной музыки, а впоследствии и компьютерных технологий.

Среди исследований, связанных с анализом новых явлений в сфере музыкального звука и исполнительских приёмов, нельзя обойти вниманием современные *компьютерные опыты*, с помощью которых в акустической лаборатории Московской государственной консерватории изучаются различные характеристики звуков, в том числе тембры певческих голосов, звучание акустических и электромузыкальных инструментов. В статье А. Харуто рассматриваются методы компьютерного анализа, ориентированные на задачи музыковедения и музыкальной педагогики в области классификации исполнительских

стилей, к исследованию т. н. «новой музыки», где «возникают задачи анализа тембра, т. е. того специфического звучания, которое может придаваться известному музыкальному инструменту» [13, с. 144]. Такого рода анализ применен в дипломной работе М. Переверзевой (2002; научный руководитель – проф. Ю. Н. Холопов) где, в частности, проведено точное измерение изменения высоты и обертонового состава звуков и призвуков пьесы Дж. Кейджа на специально подготовленном композитором фортепиано. Как замечает А. Харуто, «аналогичные задачи возникают при анализе произведений электронной музыки, часто использующих вариации тембра» [там же, с. 144].

Не отрицая важности компьютерных исследований подобного рода, отметим всё же некоторую абсолютизацию А. Харито собственно объективных физических методов. По мысли Е. Назайкинского, «слишком большое приближение к материальной и технической стороне произведения искусства неожиданно оборачивается удалением от него и притом таким, что музыканты не замечают самой сути, не слышат музыки, хотя в то же время прямо-таки непосредственно ощущают слухом, пальцами, зрением поверхность ее звукового тела» [9, с. 9].

*Другой путь* связан с поисками новых тембровых звучностей на традиционных музыкальных инструментах, которые достигаются с помощью необычных приёмов звукообразования. В основе приёмов лежит использование «не по назначению» тех акустических механизмов звукообразования, которые традиционно представлялись функционально незыблемыми. Речь идёт о 3-х необходимых, взаимно соподчиненных параметрах, различными «вкладами» которых рождается музыкальный звук – *артикуляторе, вибраторе и резонаторе*. По пути инноваций в данном направлении пошли многие новаторски мыслящие композиторы и исполнители 50–60-х годов прошлого столетия.

На сегодняшний день существует обширная литература, в которой обстоятельно освещены вопросы музыкального инструментария, принципы исполнительской техники игры на музыкальных инструментах, история возникновения отдельных исполнительских приёмов, особенности их использования в композиторской практике. Достаточно вспомнить авторов классических трудов по оркестровке и инструментоведению (Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, Дм. Роголь-Левицкого, С. Василенко, М. Чулаки, У. Пистона, Д. Клебанова, Г. Банщикова и др.). Однако в этих исследованиях речь идёт все же об оркестровой музыкальной практике до середины XX ст. Кроме того,

в них совершенно не затрагиваются акустические параметры звукообразования, которые способны стать твердым объективным аналитическим основанием данного направления звукотворчества.

Обратимся к многочисленным музыкальным примерам, упрямо свидетельствующих о факте глубинных инструментальных модификаций в музыке XX ст., ломающих устойчивую традиционную систему акустических параметров звукообразования. Установление данного факта составляет **предмет** данного исследования.

В связи с изменениями, наблюдаемыми в области музыкального инструментария, и сегодня остаются правомочными вопросы, поднятые в 1962 г. Бруно Бартолоцци [2, с. 5]. Исследователь указывает, что музыкантам необходимо *пересмотреть* взгляды, связанные с *традиционной* трактовкой технических и тембральных возможностей инструментов. Он убедительно доказывает, что монодический духовой деревянный инструмент при определённой технике исполнения способен издавать полнотонные аккордовые звучания. И это не фантастика! Композиторы Е. Станкович, Л. Колодуб, В. Рунчак, Э. Денисов, С. Губайдулина нередко в произведениях для духовых инструментов используют приёмы, связанные с тембральной переокраской одного или нескольких звуков, исполнением аккордовых созвучий и даже аккордовых трелей.

«Переоценка ценностей» в музыкальной культуре XX ст., традиционных технических исполнительских возможностей инструментов коснулась и других групп симфонического оркестра – медно-духовой, струнной, ударной, а также арфы и фортепиано. Со времени Второго авангарда (1946–1968) и до сегодняшнего дня наблюдаем симптоматичные процессы: музыканты-исполнители играют «не тем» и «не по тому»; приходят в движение веками незыблемые параметры звукообразования. Ничем не ограниченные фантазии новаторски мыслящих композиторов и исполнителей в поисках необычных тембровых звучностей посягнули на «святая святых» – конструктивную целостность инструмента: разделили (расчленили) его корпус – резонатор на составные части с несвойственными им прежде функциями. В группе *медных духовых инструментов* довольно часто используются приёмы, связанные с игрой на мундштуке (труба, валторна, туба), а на тромбоне – не только на мундштуке, но и на кулисе (например, в пьесе «*НОМО LUDENS VI, ПАРА АНЕКДОТІВ НА ВСІМ ВІДОМУ ТЕМУ*» В. Рунчака). Встречаются и еще более экстравагантные

исполнительские приемы, где происходит замена основного со-резонатора – мундштука на со-вибратор – мундштук другого видового инструмента (вместо традиционного мундштука – мундштук от тено-рового саксофона – в пьесе В. Шалонек для тубы соло «Piernikiana»).

Для достижения экстраординарного звучания при игре на *струн-ных инструментах* также используют «мелкую детализацию» кор-пуса – резонатора (верхнюю и нижнюю деки, обечайку, полугриф, колковый ящик и завиток, подставку, подбородник у ручных инстру-ментов, шпиль у ножных инструментов), части которого выполняют несвойственную им функцию вибратора. Такова игра смычком по деке в пьесе Р. Гринблата «Ноктюрн» для семнадцати струнных.

Эксперименты композиторов и исполнителей по «расчленению» корпуса, игре на отдельных, ранее не выделяемых частях инструмен-та с целью достижения определённого тембрового, нередко сонор-ного звучания характерны и для *деревянных духовых инструментов*. Достаточно указать на пьесу С. Низкодуба «Кларнетовые разборки».

Подобная же участь постигла и *рояль*, корпус которого музыканты стали использовать в качестве ударного инструмента, а струны – в качестве щипкового, что стало едва ли не рядовым явлением на фести-валях современной музыки. В качестве примера укажем на «Колорис-тическую фантазию» С. Слонимского (1980). Наряду с традиционной игрой на клавишах здесь почти постоянно осуществляется игра на струнах рояля (в том числе полифонически). Для достижения неор-динарного тембрового эффекта в финале пьесы автор использует звук замочной пружины, возникающий при нажатии крышки клавиатуры. Еще дальше по пути открытия новых звучностей пошел Д. Кейдж в пьесах для препарированного фортепианно.

Наряду с вышеуказанной тенденцией поисков экстраординарных звучностей, внимание композиторов все более устремляется в микроразличные строи. Несмотря на то, что А. Хаба, один из немно-гих, ещё в 30–40 годы прошлого столетия постоянно использовал в своих сочинениях микротоновую технику, в наше время нет компо-зителя, в творческом портфеле которого, хотя бы эпизодически, не по-явился бы фрагмент со звуковыми эффектами бихроматики. Большой вклад в развитие этого вида техники внесла Новая польская школа в лице таких всемирно известных композиторов, как В. Лютослав-ский, К. Пендерецкий, К. Сероцкий, Л. Ноно, Д. Лигети, С. Губайду-лина, Р. Щедрин, А. Шнитке, Э. Денисов, Е. Станкович, В. Сильве-

стров, М. Скорик, В. Зубицкий, В. Рунчак, С. Зажитько и др. Среди произведений с использованием четвертитоновой техники – Концерт для виолончели с оркестром В. Лютославского (1970), с. 66–68), Соната для виолончели и фортепиано Е. Денисова (1971, ч. I, с. 2, т. 4–5), *Sinfonia larga* Е. Станковича (1973, с. 20, т. 4).

Появление нетрадиционных приёмов игры на музыкальных инструментах, нового звукового материала музыки способствовало рождению современной нотной графики. В этой связи следует отметить фундаментальный труд Е. Дубинец «Знаки звуков. О современной музыкальной нотации» [5], который является значительным подспорьем для изучения и расшифровки исполнительских приёмов, используемых в современных музыкальных произведениях. Нельзя также пройти мимо более ранней работы о современной нотографии Г. И. Супоневой, знакомящей с современными приёмами игры на музыкальных инструментах [12].

Значительный интерес представляет монография Н. К. Дроздецкой «Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни» о выдающемся американском композиторе – новаторе, творчество которого сфокусировало в себе основные тенденции поисков в области новых выразительных средств [4]. Представляет интерес с точки зрения не только истории возникновения современной нотной графики, способов систематизации, увлекательных экспериментов с нотацией, социальной обусловленности состояния музыкального искусства и пр., но и собственно исполнительских приёмов как того материала, который подвергается графической визуализацией. сборник научных статей Московской государственной консерватории «ARS NOTANDI. Нотация в меняющемся мире» (1997) [1].

Обратим внимание, что нотографические исследования не затрагивают главной сущности инновационных приёмов, открытых в музыке XX ст., что связана с *нарушением изначальной природы звукообразования*, неизбежности его акустических базовых параметров – возбuditеля колебаний, вибратора и резонансной системы. В качестве примера укажем фрагмент из струнного квартета Бронюса Кутавичюса (1971), где исполнители играют *пальцами по корпусу инструмента – деке* (часть II, *Vivace*).

Достижение радикально новых, недифференцированных по высоте тембровых звучностей связано с «разбалансировкой» акустических механизмов звукообразования. В «Трио» для скрипки, контрабаса

и фортепиано Л. Грабовского (1964–1975) вибрирующим телом традиционного tremolo является *не струна, но подставка* (ч. I, т. 68–72). Более сложный образец встречаем в струнном квартете К. Пендерецкого (1960), который никоим образом не укладывается в традиционные параметры звукообразования (с. 4, sec. 23–60). Достаточно привести авторский комментарий: «Колодочкой смычка или кончиками пальцев ударять *по верхней деке* инструмента» [10, с. 4].

Отметим значимость фундаментального труда Е. Назайкинского «Звуковой мир музыки», содержанием которого являются свойства музыкальных звуков, рассмотренные в контексте связи с акустическими механизмами. Заслугой Е. Назайкинского является четкое разделение акустических параметров звукообразования на музыкальных инструментах и введение их в сферу теории музыки. «Возбудитель колебаний, вибратор, резонансная система – каждый из этих трёх выделяемых акустикой компонентов вносит свой вклад в сложное по составу звучание музыкального инструмента» [8, с. 33]. Вместе с тем данная монография не является специальным исследованием новых явлений в сфере звукообразования.

Скрытая за «музыкальным действием» базовая акустическая структура «артикулятор, вибратор, резонатор», которая пришла в движение и потеряла свою стабильность в музыке XX века, неразрывно связана с *приёмами игры на инструменте*. Без анализа последних акустические механизмы звукообразования не могут быть увидены, опредмечены, раскрыты.

С точки зрения механизмов звукообразования все музыкальные инструменты представляют интерес и имеют право на всесторонний анализ в данном направлении. Вместе с тем, особый интерес представляют струнно-смычковые инструменты. Благодаря своей конструктивной особенности – прямому доступу к механизму звукоизвлечения – они оказались в эпицентре композиторского внимания. Именно эти инструменты наиболее *наглядно* демонстрируют функциональные изменения параметров (акустических механизмов) звукообразования в их непосредственной связи с инновационными приёмами игры в музыке XX ст. Не в меньшей степени здесь сказались и исторически сложившиеся эстетические предпочтения музыкантов группы струнно-смычковых как основной в симфоническом оркестре.

Поток вновь изобретенных исполнительских приёмов поражает эффектами пальцевой и штриховой техники, экстравагантностью,

неслыханной дерзостью тембровых находок, порой шокирующих антиэстетизмом. Так, с необычным приёмом мы встречаемся в пьесе С. Зажитько «Эпитафия Маркизу де Саду» для двух виолончелей (1996): вместо традиционного горизонтального движения смычка по струнам исполнитель добивается звучания путём движения *вертикального*; при этом ему необходимо ещё и заглушить вибрирующую струну. Для большей ясности предоставим слово композитору: «Вертикальное движение смычка вниз на указанной струне. Крестик сверху означает, что струну нужно заглушить так, чтобы не прослушивалась определенная нота (до). В этом случае можно держать смычок «не горизонтально (указана стрелка, направленная вниз), а под углом (в длину)» [6, с. 5].

Значительный интерес при изучении нетрадиционных приёмов игры представляет статья Л. Гинзбурга [3, с. 68]. В частности, исследователем выделены, «темброво-акустические» исполнительские приёмы. К ним «относятся различные виды флажолетов, *ponticello*, игра на грифе, *pizzicato*, *con legno*, постукивание о деку инструмента, *glissando* и *quasi glissando*, игра за струнной подставкой, скордатура и т. д.» [3, с. 91]. Внимательный взгляд на приведенный перечень с позиций акустических параметров звукообразования позволяет вывести следующие умозаключения. В общую классификацию Л. Гинзбургом включены приёмы с участием вибрирующих тел (вибраторов), *выходящих за пределы традиционных* (имеется в виду резонирующий корпус инструмента и его части, кроме играющей поверхности струн между грифом и подставкой) а, значит, *изначально к данной функции не предназначенных*, не приспособленных. Такова, например, роль *деки* инструмента, на которой играют путём постукивания. Однако в приведенном перечне приёмов игры (в группе «темброво-акустической») внимание к исполнительскому действию затмевает собственно акустическую структуру параметров звукообразования, а точнее, просто не замечает ее. Мы имеем в виду возможность и необходимость при анализе современных приёмов игры на инструменте включать аспект звукообразования, пронаблюдать инструментальные параметры: возбудитель звучания, вибратор, резонансная система в их различных функциях и взаимодействиях (в сравнении с традиционной классической моделью).

Объединение Л. Гинзбургом разнородных участников звукообразования в один класс «темброво-акустический» (разных артикуляторов – смычка, руки; разных вибраторов – струны, деки) с точки

зрения инновационной природы звукообразования на сегодняшний день является недостаточным. Традиционный, достаточно «размытый» взгляд на механизмы звукообразования во многом является причиной, не позволяющей понять природу радикальной новизны звукообразования в музыке второй половины XX ст. Однако не только Л. Гинзбург, но и теория исполнительства в целом упорно проходит мимо вопросов, связанных с параметрами звукообразования, сосредотачиваясь по большей части на узкопрофессиональных технических задачах (среди работ назовём Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», И. Браудо «Артикуляция», К. Флеша «Искусство скрипичной игры» и др.). Это не случайно!

**ВЫВОДЫ.** На протяжении веков параметры звукообразования демонстрировали *стабильность функций «трёх китов»*: **артикулятора**, как возбудителя звука, способа звукоизвлечения (1); **вибрирующего тела** – будь то струна, столб воздуха, пластина, мембрана (2); **резонатора**, то есть корпуса инструмента (3). Однако эта *стабильность пришла сегодня в движение, превратилась в мобильный фактор композиционного процесса*.

Для современного музыкознания очевидной становится актуальность собственно акустических исследований, связанных с природой и механизмами современного звукообразования (с одной стороны) и теоретических исследований в области музыкальной фонетики, сонорики, словом, «звукового мира» музыки (с другой).

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. «ARS NOTANDI». Нотация в меняющемся мире. Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – Вып. 17. – 124 с.
2. Бартолоцци Б. Нові звучання на дерев'яних духових музичних інструментах. [Переклад з англ. С. Р. Носирева ; переклад на укр., ред. та упоряд. нотних прикладів Л. М. Колодуба]. – 1962. – Рукопис.
3. Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (на примере современной музыки для смычковых инструментов) / Л. Гинзбург // Музыкальное исполнительство : сб. ст. – М. : Музыка, 1983. – Вып. II. – С. 69–100.
4. Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. – М. : МП «Петит», 1993. – С. 75–111.
5. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. – К. : Гамаюн, 1999. – 313 с., илл., нот.
6. Зажитко С. «Эпитафия Маркизу де Саду» для двух виолончелей. – 1996. Рукопись.

7. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М. : Музыка, 1976. – 268 с.

8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988, 254 с.

9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

10. К. Пендерецкий. Струнный квартет. – Краков : PWM, 1960. – 15 с.

11. Просняков М. Космическая музыка Штокхаузена / М. Просняков // Корневище, 2000. Книга неклассической эстетики. – М. : ИФ РАН, 2000. – С. 251–272.

12. Супонева Г. Проблемы нотации в музыке XX века / Г. Супонева. – М. : МП «Петит», 1993. – С. 1–71.

13. Харуто А. Компьютерный анализ музыкального звука и стиля исполнения / А. Харуто // Музыка в информационном мире. – Ростов-на/Д. : Издательство Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 142–163.

14. Холопов Ю. Сонорика / Ю. Холопов // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [под общ. ред. В. В. Бычкова]. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 413–417.

15. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов // Эстетика на переломе культурных традиций. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 132–147.

**МУЖЧИЛЬ В. МОДИФИКАЦИЯ ПАРАМЕТРОВ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XX ст.** Рассматривается фактор мобильности параметров инструментального звукообразования в музыке XX века.

**Ключевые слова:** музыка XX ст., музыкальная акустика, звукообразование, артикулятор, вибратор, резонатор, приемы игры, композитор, исполнитель.

**МУЖЧИЛЬ В.С. МОДИФІКАЦІЯ ПАРАМЕТРІВ ЗВУКОУТВОРЕННЯ В МУЗИЦІ XX ст.** Розглядається фактор мобільності параметрів інструментального звукоутворення у музиці XX ст.

**Ключові слова:** музика XX ст., музична акустика, звукоутворення, артикулятор, вібратор, резонатор, способи гри, композитор, виконавець.

**MUZCHIL V. CHARACTERISTIC MODIFICATION OF MUSICAL FORMATION IN MUSIC OF XX CENTURY.** In this article is considered the mobility factor of characteristic of instrumental musical formation in music of XX century.

**Keywords:** music of XX century, musical acoustics, musical formation, articulator, vibrator, resonator, playing technique, composer, performer.