

УДК 781

И. Година

**ТИПОЛОГИЯ СОНОРНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ:
В ПОИСКАХ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОГО
ЕДИНСТВА СОНОРНОЙ МУЗЫКИ
(на примере творчества В. Рунчака и К. Цепколенко)**

Предлагаемая автором статьи типология сонорного интонирования подтверждается анализом произведений современных украинских композиторов В. Рунчака и К. Цепколенко.

Ключевые слова: интонирование, интонация, сонорное интонирование, сонорная музыка.

Цель, поставленная в данной статье, — изучение различных типов сонорного интонирования, сложившихся в связи с появлением сонорной музыки, сонорной техники, сонорного интонирования. Решение этой задачи представляется невозможным в отрыве от изучения природы типов интонирования в сонористике и выявления их взаимодействия с образно-смысловым содержанием музыки. Не менее важным является и тот факт, что в качестве аналитического материала нами привлечены произведения украинских авторов — В. Рунчака и К. Цепколенко, — в которых, на наш взгляд, отражены основные специфические особенности современного (западноевропейского и отечественного) музыкального интонирования.

Принято считать, что XX век — сложнейшая эпоха в развитии музыкального искусства, столетие контрастов, частых перемен, но, несмотря на порой глубочайшие различия, все авангардистские направления сходились в одном — в отношении к звуку. Постепенно кристаллизовалась совершенно иная, по сравнению с традиционной, концепция музыкального звука — не как средства для выражения чего-то отдельного от него и связанного с психическими реакциями человека на окружающий его мир, не как репрезентанта иных сущностей, а как самостоятельной, даже самодовлеющей, ценности, как достойного объекта эстетического созерцания. Сонорный звук создает собственный мир прекрасного, эстетически ценного. Он является источником красоты, поражающей воображение необычностью и новизной звуковых красок. Одновременно стоит отметить, что в сонорной музыке нет никаких эстетических стереотипов, так как каждый автор свободен в выборе и сам создает свою систему

ценностей, исходя из собственных представлений о внутреннем и внешнем мире.

Весь звуковой мир делится для человека на две сферы: *тоны*, то есть звуки, обладающие ясной выраженной высотой, и *шумы*. При этом Л. Мазель в своей работе «О путях развития языка современной музыки» противопоставляет тон как начала положительного, приятного, успокаивающего, даже исцеляющего — шуму как явлению отрицательно-му, неприятному, раздражающему, вредному [7, с. 22]. Творческими *источниками* сонорного интонирования, по сути, являются звукоизобразительность, звукоподражательность, сигнальность, шумоподражание, темброподражание, в сферу которых можно ввести подражание «вещественности» обыденных явлений человеческого выражения (крик, стон, плач), проявлений природы (пение птиц, шум ветра и воды) и т. п.

Если к вопросу музыкального интонирования обращались многие авторы, то особенности сонорного типа интонирования, а тем более типов сонорного интонирования в отечественной музыковедческой литературе практически не освещены.

Упоминает в монографии, посвященной теории артикуляции, о возможном существовании (с точки зрения сонорных интонационных построений артикуляции) смешанных типов интонирования А. Сокол. Он предлагает в произношение сонорных интонационных построений артикуляции редуцировать структуры «звона», «стука», «крика», «грохота», «треска», «завывания» и т. д., при которых редукция будет чаще всего «антимелодической» и «антимоторной». Тут же автор указывает на возможные смешанные типы сонорного интонирования: сонорно-речевого, сонорно-моторного, сонорно-мелодического [12, с. 24, 25].

В диссертационном исследовании Н. Александровой «Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке» автором выделены три типа музыкального интонирования (=три типа музыкальной интонации, единицы музыкальной речи), определяемые как тембро-сонорные, мелодические и ритмо-моторные. В данной типологии нас интересует тембро-сонорная интонация, по определению Александровой, «тип музыкального выражения, основанный на колористически-шумовом оформлении элементов организованной временной структуры» [1, с. 5]. В качестве специфики развития данного типа музыкального выражения здесь выступает сонорный принцип, то есть красочное сопоставление звуковых пластов.

Ю. Грибиненко в статье, посвященной сонорно-сонористическим аспектам фортепианных сонат Бориса Тищенко, на основе сонорности как следствия композиционно обусловленной трактовки каждого отдельного звука приходит к выводу об использовании здесь пространственно-координирующего типа сонорности, созданию которого способствует, прежде всего, серийная техника письма, обособленность звуковысотных «точек» большим расстоянием и отделение звуков (паузирование) [4, с. 84]. Анализируя сонаты Тищенко, исследовательница делает акцент на особой значимости каждого звука, которую ему придает «бревис». Здесь следует добавить, что *пуантилизм* (одна из техник сериального письма) основан на точно очерченных высотами звуках, которые являются тонами общего интонационного развития. Поэтому рассматриваемый в статье Ю. Грибиненко тип сонорного интонирования можно обозначить как *сонорно-звуковысотно-пространственный*.

Однако работы А. Сокола, Н. Александровой и Ю. Грибиненко являются лишь вехами на пути выявления и создания типологии сонорного интонирования.

Так как сонорное интонирование осуществляется при помощи таких средств выразительности, как тембр, динамика, ритмика, артикуляция (А. Сокол), его типологию и образные сферы мы будем осуществлять путем дифференциации сонорных интоном.

Неординарностью замыслов, богатством колористических красок, новаторским подходом к традиционному интонированию отличается творчество композитора В. Рунчака.

Образная сфера его «Музики про життя» — **спроби самоаналізу, quasi-сонаты № 2** для баяна связана с областью интимных чувств и переживаний человека.

Прежде всего, стоит обратить внимание на определение жанра самим композитором: «quasi-соната», т. е. намек на жанр, некая идея жанра. В данном случае для В. Рунчака идея сонатности является общим принципом сквозного развития музыкального материала [8, с. 89]. Именно ритмическое развертывание становится стержнем сквозного развития всей сонаты и одной из самых ярких характеристик сонорного тематизма. Автор использует множество репрезентантов образной сферы — кластеры, рикошеты мехом, глиссандирование, технику репетиций, максимальные возможности регистра.

Разделить на четыре части это произведение можно лишь условно. Первая часть построена на бесконечном повторении звука *des*. По-

стоянное звучание этого отдельно взятого звука можно трактовать как своего рода сонорное сосредоточие («сонорный тон») Из-за неизменной звуковысотной остинатности в высоком регистре создается ощущение смятения, неуверенности, хаотичности. Особое внимание обращает на себя разнообразие ритмической пульсации (чередование дуолей и триолей, с постоянным паузированием), частая смена метра (от $2/16$ до $29/16$), различные исполнительские эффекты возможностей инструмента (поочередная игра музыкального материала каждой рукой, мехом и пальцами). Таким образом, можно сказать, что в данном разделе произведения отсутствует мелодическое начало, наоборот, при помощи вышеуказанных приемов, музыкальный материал получает преимущественно метроритмическое развитие. Обозначим вышеуказанный комплекс выразительных средств как *сонорно-тоново-моторный* тип интонирования.

Следующая (вторая) часть — контрастный, медленный, полифонического развития эпизод, который написан в духе побочных партий. В отличие от первой части, здесь представлен музыкальный материал широкого мелодического диапазона, с опорой на двухголосие [8, с. 7]. Каждое построение, каждая музыкальная фраза заканчивается «звучащим» кластером. К концу части развитие нагнетается, приобретая мощностность звучания за счет «взлетов» и «падений» пассажей (нередко по хроматизмам) и появления ритмического остинато. Пожалуй, основным приемом этого раздела можно считать поочередное глissандирование в партии каждой руки — как отдельных звуков, так и аккордов в полутоновом диапазоне. Сочетание таких способов развития наводит на мысль об использовании *мелодико-моторно-сонорного* интонирования.

Моторно-сонорный тип интонирования присущ разработке, основанной на развитии главной партии с характерной для нее ритмической пульсацией. На фоне непрерывно повторяющегося сонорного тона звучат аккордовые созвучия. Постепенное расширение диапазона полутоновых восходящих и нисходящих интонаций, в пределах кварты или квинты не прекращающихся «звучащих» шестнадцатых, превращает общее развитие в ритмический «гул», подводя к кульминации. Постоянные аккордовые глissандирования создают впечатление нестабильности, неуверенности, неустойчивости, усиливающихся в момент кульминации с помощью токкатного развивающего заполнения шестнадцатыми длительностями.

Совсем иначе представлен финал сонаты, написанный в духе медитативной задумчивости. Об этом свидетельствует музыкальный

материал, имеющий сонорную природу. Звуки следуют друг за другом как бы неожиданно, на разные доли такта при постоянной смене метра (28/4, 21/4, 11/4, 22/4, 12/4, 9/4, 15/4 и т. д.). Подобные наслоения образуют «застывшие аккордовые образования», которые способствуют постепенному разрежению фактуры путем появления пауз поочередно в разных голосах.

Нечто подобное можно проследить и в «Украинской» сюите № 2 для баяна В. Рунчака, представляющую собой трехчастную форму. В качестве интонационного ядра (зерна) композитор использует также только одну ноту — *des* второй октавы, обогащаемого приемами звукоизвлечения: вибрато, релетитивностью. Отходя от традиционного понимания интонации, для которой требуется хотя бы два тона, этот одиночный звук (записанный целой длительностью) интонационно содержателен. Динамическое исполнение первоначальной интонации является основой непрерывности в развитии музыкальной мысли, которая может быть достигнута мастерским владением тонкостями различных граней звучности. Следует заметить, что при каждом последующем взятии тона *des* по окончании звучания длительности уровень звука снижается до тишины, что позволяет нам говорить о *сонорно-динамическом* типе интонирования.

Начиная с раздела *Andante, quasiimprovisato*, музыка пронизана интонациями, имитирующими наигрыши на различных украинских инструментах — сопилке, трембите, цимбалах и др. Так например, квинтовая интонация в 24 и 26 т.т. напоминает трембитное звучание, в 28–34 т.т. изысканный «легкий» ритм (дуолями и триолями), арпеджио, форшлагги характерны для исполнения на скрипке, сопилке. Кроме того, для показа национального колорита, В. Рунчак использует переключки, сигнальность, которые достигаются различными исполнительскими способами, штрихами. Следовательно, со звукоподражательной целью композитором, прежде всего, использованы *сонорно-темброво-мелодические* интонации, с преобладанием сонористических средств (звукоизобразительности) над мелодическим началом.

Жанровая модель **Мессы-Реквиема** для баяна Рунчака акцентирует внимание слушателя на доминирующей в реквиеме страдательной образной сфере.

Это произведение состоит из семи частей, исполняемых *attassa*. Повторность материала привносит в форму произведения черты рондальности. А. Сташевский в своем монографическом исследовании «Музыка про життя...», посвященном творчеству В. Рунчака, рассма-

триває форму произведения как трехчастный симфонический цикл. Он предлагает объединить части следующим образом: 1 и 2 части составляют первую медленную часть, 3, 4 и 5 — вторую быструю, динамическое скерцо, а 6 и 7 — как бы формируют арку к медленной 1 части. «Таким образом, как мы видим, автор реализовал в «Мессе» достаточно неординарный подход к формообразованию, что и привело к созданию максимально индивидуализированной композиционной структуры...»¹ [9, с. 75].

Тема первой части излагается в виде хорала, который постепенно разворачивается в кластер. Тональностью условно можно считать *cis-moll*. В основе темы лежит секундовая интонация, интонация «жалобы». При повторном проведении темы сонор-кластер достигает наивысшей точки своего развития с резким «падением» к самому низкому звуку инструмента. В первом случае динамика кластера достигает от *pp* до *ff*, во втором — от *pp* до *ffff*. Дальше, после экспозиционного проведения хоральной темы, следует определенная волна становления новой «интонационной мысли». В быстром темпе, мелкими длительностями, динамическом и интонационном нарастании (от унисона до плотного кластера в диапазоне уменьшенной квинты) появляется новая одноголосная тема, которая в конце части проводится имитационно в аккордовом изложении. В это же время в аккомпанементе продолжают свое развитие волнообразные пассажи.

Резким тематическим и динамическим контрастом начинается вторая часть мессы. Основные устои части соответствуют *moll*. Начальный мотив в партии левой руки основывается на попевке в пределах тонической терции — *e-fis-g*, которая выступает своеобразной интонационной микроформулой. В партии правой руки происходит имитационно-подголосочное развитие темы, схожей с основанной на секундовой интонации темой первой части. Следует отметить тематическую арку между частями. Следующий фрагмент, вслед за Сташевским, можно расценивать как речитатив, звучащий в условиях нестабильной метро-ритмики, который вызывает определенные аллюзии с Лакримозой литургического реквиема. Смысловой кульминацией части является декламация исполнителем стихотворения М. дэ Унамундо под аккомпанемент трихордовой интонации *e-fis-g*. Заканчивается часть возвращением первоначальной полифонической темы [13, с.72].

¹ Данная цитата приводится в нашем переводе. — И. Г.

В начале третьей части композитор использует мотив эстрадной песни «Малиновка», которая, по требованию автора, должна исполняться «специально грубо, как пример низкопробного «дешевого» антиискусства» [см. комментарий 4 к произведению]. Отчуждение жанра подчеркивает политональное звучание мелодии с аккомпанементом (g — cis).

В четвертой части возвращается тематизм 1 и 2 частей, как бы оттеняя собой нарастающий конфликт, вслед за которой пятая часть продолжает «злое» скерцо. Здесь «пляска» развивается в постоянной метрической переменности (отсюда частая смена акцентов), с постепенным уплотнением фактуры.

В качестве симметричной арки к четвертой части выступает шестая часть. В ней исполнитель декламирует вторую часть стихотворения. В сопровождении возвращается та же трихордовая попевка *e-fis-g*, которая без изменения звучит до конца произведения и воспринимается как некий фон происходящих событий, который постепенно превращается в *мелодико-сонорную* интонацию.

Седьмая часть выполняет функцию небольшой коды, построенной на материале первой части.

В итоге анализа произведения Месса-Реквием В. Рунчака мы приходим к следующим выводам:

- с помощью сонорных средств, сонорного интонирования композитор воплотил характерный для реквиема образ — жалобу, страдание. Этому послужили, прежде всего, секундовые интонации, перерастающие в «застывшие» кластеры;
- средства выразительности, исполнительские приемы не противоречат традиционному пониманию жанра, а наоборот, направлены на формирование усиливающих религиозную, одновременно, глубоко философскую образно-смысловую сферу новых тембро-сонорных «изобретений», которые помогают подчеркнуть особое эмоциональное напряжение в кульминационных моментах произведения.

Примерами столь же разнообразных по жанрам, новаторским приемам являются произведения К. Цепколенко, которые демонстрируют новый «сонорный» уровень звучания многих сольных инструментов, в частности в органичном единстве с новым содержанием. Одним из таких новаторских произведений по праву можно считать **«Той, що виходить з кола»** для баяна-соло по нескольким причинам:

- микроинтонации — интонационную основу всего сочинения — составляют два звука в пределах терции;

- отсутствие метроритмических «рамок» (программное название произведения предопределяет во время его исполнения известную долю свободы);

- инновационные приемы звукоизвлечения, «игра» воздухом меха, новые средства выразительности;

- атональность.

Так, сонористические средства придают этому произведению оригинальность, своеобразность, нетрадиционный подход в приемах исполнения.

Как было выше сказано, своеобразной лейтинтонацией является нисходящая малая терция (без тональной привязанности, поскольку произведение атонально). В процессе ее развития происходит изменение образа: от нерешительного к более смелому, даже угрожающему, сопровождаемому стремительными ниспадающими аккордами, основанными именно на терцовых интонациях (*h-as*, *d-h*, *h-gis*), кластерными созвучиями. В дальнейшем, из-за поочередного мелькания этих терций в высоком регистре на фортиссимо, возникает ощущение чего-то хаотично-страшного. Здесь на первый план выходит прием шумового эффекта «buttonair». Далее следует, на наш взгляд, уникальный алеаторный импровизационный эпизод, в котором композитор задает только ритм без фиксированной звуковысотности: перед исполнителем стоит задача отобразить душевное состояние растерянности и страха. Вслед за этим фрагментом наступает недолгий момент просветления, надежды, чему способствует прозрачность фактуры, *восходящие* интонации консонансов (малая секста, малая терция, большая и малая децимы). Переломно-смысловой интонацией выступает тритоновый ход (*c²-fis*) в пределах полутора октав, возвращая нас как бы к реалиям современного бытия.

В разработочном эпизоде опять появляется звучание мелькающих нисходящих терций, которое постепенно усиливает звучание музыкальной ткани, тем самым подготавливая кульминацию. Затем возникает целый ряд целотоновых построений, диссонирующих восьми созвучий в диапазоне интервала ноны.

Обобщим аналитическое рассмотрение «Того, що виходить з кола» К. Цепколенко в нескольких пунктах:

1. На сонорную природу указывает использование «воздушного» приема исполнения, являющегося весьма нетрадиционным для исполнения на баяне; одиночное звучание терцовых интонаций или их

уплотнение в более весомое созвучие, которое впоследствии воспринимается как некая «звучащая масса».

2. Интервал терции, расценивающийся как лейтинтонация, выступает в качестве *сонорно-мелодической*, а иногда *тембро-сонорной* интонации. Несмотря на то, что в первом случае терции даны в мелодическом изложении, все же он (интервал) воспринимается именно сонорно, поскольку этому способствует быстрый темп, мелкие длительности и, наконец, атональность. Во втором случае сгущение терцовых созвучий в нижнем регистре воспринимается как звукоподражание органу, в высоком — интонации «визга», «завываний».

3. В кульминационных моментах нарастающие шумы, движения темброво-сонорных масс естественно связываются со зловещими образами враждебных сил, чему служат фактурные экспрессивные tutti, полифонические сплетения голосов на *ff*. Особо интересен эффект диссонантных нагнетаний, усиленный вступлением ударных инструментов. Напротив, при воплощении образов покоя, безмятежности, затишья фактура становится прозрачнее, гармоничнее, в звуках-тембрах оживает интонационное начало.

Проанализированные произведения позволяют нам выделить следующие типы сонорного интонирования: сонорно-тономоторный и моторно-сонорный (Рунчак В. «Музыка про життя», спроба самоаналізу (quasisonata № 2)), мелодико-сонорный (Рунчак В. Месса-Реквием); мелодико-моторно-сонорный (Рунчак В. «Музыка про життя», спроба самоаналізу (quasisonata № 2)), сонорно-теброво-мелодический (Рунчак В. Сюита № 2 «Украинская»), сонорно-мелодический (К. Цепколенко «Той, що виходить з кола»), сонорно-динамический (Рунчак В. Сюита № 2 «Украинская»), тембро-сонорный (К. Цепколенко «Той, що виходить з кола»)¹.

Приведенные типы сонорного интонирования имеют место в ряде произведений украинских композиторов второй половины XX — начала XXI века в творчестве В. Сильвестрова, А. Томленовой, Л. Самодаевой, В. Рунчака, К. Цепколенко и др. Мы в рамках данной статьи ограничились только некоторыми сочинениями, наиболее показательными для демонстрации широты спектра типов интонирования при, в целом, образно-смысловой эмоционально-экспрессивной общности последних.

¹ Однако следует отметить то, что на первом месте может стоять любая из разновидностей интонирования, в зависимости от того, какой вид является преобладающим, доминирующим (моторно-сонорный или сонорно-моторный).

На основе анализа сочинений В. Рунчака и К. Цепколенко (как и у других современных композиторов) можно сделать вывод о повышенном значении в их творчестве звука, тембра, динамики, их интенсивности. В музыке XX века, и в частности в сонорной музыке, часто используется одновременное введение различных динамических уровней, придающих музыкальной ткани пространственное звучание. Одним словом, в сонорной музыке отдается предпочтение не какому-либо свойству музыкального звука, а их постоянному взаимодействию друг с другом. Именно совокупный эффект взаимодействия, комплекс параметров и рождает то, что воспринимается как «тип звучания». И это тем более верно, что, несмотря на распространенность многих приемов, сонорика остается музыкой сугубо индивидуализированных звучаний, а для таковых необходимо изобретение всякий раз особых комбинаций свойств звука и различных приемов звукоизвлечения, служащих подражанию внешним или внутренним элементам образов мира композитора.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Александрова Н. Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке 70–80-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — «Музыкальное искусство» / Н. Г. Александрова. — К., 1987. — 15 с.
2. Сильвестров Валентин. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. — 368 с.
3. Година И. Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования / И. Година // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової / [гол ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2009. — Вип. 10. — С. 119–130.
4. Грибиненко Ю. Сонорно-сонористические аспекты фортепианных сонат Б. Тищенко / Ю. А. Грибиненко // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : Збірник наукових праць Луганського державного інституту культури і мистецтв. — Луганськ, 2008. — Вип. 11. — С. 74–87.
5. Иванов В. Духовне буття музичного звуку: В п'яти книгах / В. Ф. Іванов. — Миколаїв : ТОВ «Фірма «Ліон», 2009. — 480 с.
6. Максименко М. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів) / М. Максименко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної

академії ім. А. В. Нежданової / [гол ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2009. — Вип. 10. — С. 98–108.

7. Мазель Л. О путях развития языка современной музыки / Л. Мазель // Советская музыка. — М., 1965. — № 6. — С. 15–26.

8. Рунчак В. «Музыка про життя», спроба самоаналізу (quasisonata № 2) для баяна : рукописная партитура / В. Рунчак. — 25 с.

9. Рунчак В. Месса-Реквием для баяна: рукописная партитура / В. Рунчак. — 22 с.

10. Рунчак В. Сюита № 2 «Украинская» для баяна : партитура / В. Рунчак. — 19 с.

11. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль : Монография / А. В. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.

12. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции : монография / А. В. Сокол. — Одесса : ОКФА, 1996. — 206 с.

13. Сташевський А. Володимир Рунчак — «Музыка про життя...» : Аналітичне есе баянної творчості. Монографічне дослідження / А. Сташевський. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. — 199 с.

14. Цепколенко К. «Той, що виходить з кола» для баяна : рукописная партитура / К. Цепколенко. — 16 с.

Година I. Типологія сонорного інтонування: у пошуках образно-змістовної єдності сонорної музики. Стаття присвячена дослідженню різних типів сонорного інтонування, яка може сприяти пізнанню різноманітності образної тематики соборності на прикладі творів сучасних українських композиторів В. Рунчака та К. Цепколенко.

Ключові слова: інтонування, інтонація, сонорне інтонування, сонорна музика.

Godina I. Typology of sonor intonation: in search vividly rich in content to unity of sonor music. The article is devoted research of different types of sonor intonation, which can promote different vivid subject on the example of works of the modern Ukrainian composers of V. Runchak and K. Tsepkoenko.

Key words: intonation, tone and resonant intonation and resonant music.

