

УДК 781.6+781.65

А. В. Скрыпник

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ АЛЕАТОРИКИ
В СИМФОНИИ № 3 «Я СТВЕРДЖУЮСЬ»
Е. СТАНКОВИЧА**

В задачу данной статьи входит выявление широких возможностей алеаторной техники композиции в реализации авторского замысла Симфонии № 3 «Я стверджуюсь» (1976) Е. Станковича для солиста, хора и оркестра на слова П. Тычины.

Разнообразное применение алеаторики в этом сочинении убедительно демонстрирует множественность приёмов композиторской работы с данным видом техники, её «вхождение» в индивидуально-авторскую стилевую систему.

На широкое поле алеаторических «неопределённостей» указывают предпосланные исполнителям авторские ремарки, данные в примечании партитуры:

- исполняется *ad libitum* в разных темпах (быстро, умеренно и др.);
- играть произвольно натуральными флажолетами с третьей позиции и выше на четырёх струнах;
- за подставкой на указанной струне;

© А. В. Скрыпник, 2013

- наивысшая нота на указанной струне;
- импровизировать *ad libitum*, условно придерживаясь графического рисунка;
- тремоло соседних звуков на указанной струне в наивысшем регистре;
- играть *ad libitum* как можно быстрее;
- каждому исполнителю петь *ad libitum* или точно по руке дирижёра.

Из этих указаний видно, что для достижения необходимого выразительного эффекта преимущественное значение имеют звуковысотный, ритмический и темпометрический типы алеаторики. Остановимся на каждом из них, проанализируем ряд примеров с целью выявить семантическую нагрузку фрагментов, построенных на алеаторической технике письма, в драматургическом развёртывании симфонии.

Симфония состоит из 6 частей: Прелюдия, Токката, Каноны, Баллада, Речитативы, Финал.

В первой части алеаторика применяется композитором в качестве фонового пласта, основанного на общих формах движения, подчёркивающего приподнято-восторженное состояние радостного приятия мира («душа моя сонця намріяла», тт. 15–20). Вибрирующее движение в партиях английского рожка, 1-го и 2-го кларнетов, 1-го и 2-го фаготов, альтов, основанное на разновысотном тремолировании терцовых, квартовых, секундовых попевок, производит впечатление движения воздушных масс, переливающихся в солнечных лучах. Такой колористический эффект во многом достигается за счёт темпового фактора, именно для этого момента композитором указано исполнять все партии *ad libitum* в разных темпах (быстро, умеренно и др.), что усиливает впечатление струящегося светового потока.

Аналогичный колористический приём применён далее в тт. 24–26, что связано со словами в партии теноров: «Добрый день! Я світу сказав». Повторяющаяся вращательная попевка поручена своеобразному составу инструментов — колокольчики, вибрафон и фортепиано, благодаря чему создаётся звенящий фон. Вследствие указания композитора — играть свободно, как можно быстрее с постепенным замедлением в партиях колокольчиков и вибрафона (ремарка *poco a poco rit.*), возникает одновременное произнесение одинаковых звуков в различных партиях, их прочтение в свободном, индивидуальном темпе, с помощью чего усиливается звукоизобразительный эффект мерцания света.

Оригинальное техническое решение темпоритмического типа алеаторики находим в тактах 62–63, где в партиях первых скрипок *div.* содержится идентичный нотный текст, но выписанный в вертикальной проекции таким образом, что намеренно не совпадают одни и те же ноты во временном прочтении (по реальной нотографии). В сочетании

с постепенно ускоряющимся восходящим движением достигается разновременное, как бы хаотичное звучание, усиливающее напряжение при подходе к кульминации.

Намеченные в первой части алеаторические приёмы находят многовариантное претворение в «Токкате». Господство алеаторики здесь представляется не случайным, а глубоко связанным с драматургической функцией части, репрезентирующей действенный параметр концепции симфонии. Символом мощных стихийных сил, сметающих всё на своём пути, становится образ ветра. Именно средствами алеаторики создаётся зримая картина движения воздушных масс, порывов ветра, разбушевавшейся бури, огненного смерча, в чём видится параллель с грозными социальными явлениями эпохи. Композитор применяет богатейший арсенал технических приёмов, свидетельствующих о широких выразительных возможностях алеаторики. В доказательство остановимся на наиболее показательных моментах и проанализируем их с точки зрения техники работы с алеаторикой.

Так, с самого начала части (тт. 1–11) — 1-е и 2-е скрипки играют «произвольно натуральными флажолетами с третьей позиции и выше на четырёх струнах». Автор не определил конкретно высоту звуков, а указал лишь приблизительно направление движения (выше-ниже), давая возможность произвольно выбирать натуральные флажолеты исполнителям в определенном регистре. Вследствие этого создаётся «размытое» суммарное звучание, воспроизводящее неясный шорох, что важно для передачи ощущения тревожного ожидания.

Далее (тт. 3–11) у альтов появляются искусственные флажолеты в сочетании со свободным глиссандированием вверх-вниз (автором указано приблизительно движение). С 3 т. вступают также виолончели *altri div.*, где для одних инструментов дано указание: «За подставкой на указанной струне» а для других — определена кроме того «наивысшая нота на указанной струне». Таким образом, авторские ремарки оставляют за исполнителями выбор звуковысотного параметра, что ведёт к бесконечной множественности возможных звуковых решений.

Партии виолончелей *solì* (1-я, 2-я, 3-я, 4-я) и контрабасов *div. in 8* (тт. 4–10) представляют собой своеобразные квадраты (полиостинато), при этом исполнять каждую партию нужно как можно быстрее, то есть изначально композитором заложено индивидуальное прочтение темпа и приблизительное исполнение указанной высоты звуков — создаётся горизонтальная и вертикальная поливариантность, необходимая для передачи надвигающегося гула. Своеобразную «звонную» краску общей звуковой «магме» придаёт фортепиано (тт. 6–11), для партии которого также характерна алеаторическая свобода исполнения: «*colle spazzole di ferro sulle corde, ad libitum*».

Начиная с 12 т. в партиях 1-х скрипок *div. in 4*, 2-х скрипок *div. in 4* и 1-й и 2-й арф композитором выписана последовательность из тридцать вторых нот, графически указано движение вверх-вниз-вверх..., при этом дана ремарка: «Импровизировать *ad libitum*, условно придерживаясь графического рисунка». Обратим внимание на то, что звуковая цепочка во всех партиях трактуется в разных тональностях: *D-dur*, *Es-dur*, *E-dur*, *F-dur*; и далее *A-dur*, *B-dur*, *G-dur*, *As-dur* и у арф *H-dur* и *C-dur*. Вибрация движущегося хроматического кластера, направление движения потока звуков (сонорного пласта) целиком зависит от исполнителей, поскольку каждый музыкант вносит свою лепту посредством индивидуального прочтения звуковысотной основы и направления движения линий в общем звуковом континууме.

С 17 по 20 тт. в партиях 1-х скрипок *div in 4*, и далее с 19 по 20 тт. в партиях 2-х скрипок *div in 4* происходит ритмическое торможение — замедление движения от тридцать вторых длительностей до более протяжённых (две, три, четыре, пять нот в такте), данных на определённой зафиксированной высоте, но не совпадающей во всех партиях. Возникает ритмический тип алеаторики, основанный на применении условных длительностей, продолжительность звучания которых зависит от индивидуальной трактовки исполнителями. Аналогичным образом алеаторная техника используется и в партиях деревянных духовых инструментов с 18 т. по 20 т.: 1-й флейты, 1-го и 2-го гобоя, 1-го и 2-го кларнета, что выделяет данный фрагмент как первую местную кульминацию.

Существенную роль в комплексе алеаторических приёмов играет свободное использование темпа. Данный тип алеаторики находим в партиях 1-х скрипок *div. in 3*, 2-х скрипок *div. in 3* и альтов *div. in 3*, вступающих поочерёдно в тт. 59, 60, 61 и до 66 т. включительно. Темп исполнения заданных квадратов не регламентирован, что усиливается применением глissандо с трелью, которое исполняется произвольно (обратим внимание на выставленную фермату и указание «*ad libit.*»). Выбор данных средств продиктован необходимостью передать конкретный образ, «опредмеченный» многократным произнесением слова «вітер» у хора. Партия хора также органично входит в общий алеаторический комплекс — начиная с 61 т. 1-е и 2-е сопрано, 1-е и 2-е альты, 1-е тенора вступают имитационно и далее сливаются в единый сонорный пласт, благодаря разновысотному и разновременному (по желанию исполнителей) скандированию слогов «ві-тер, ві-тер».

Примечательно, что к звуковысотному и темповому параметрам присоединяется ритмический фактор — при фиксированном пунктирном ритме в партиях 2-х теноров, 1-х и 2-х басов текст произносится говорком с ритмическим видоизменением (у теноров это две шестнадцатые, а у басов приблизительные длительности с глissандо). Все эти

средства призваны воссоздать зримую картину надвигающейся бури. Своего апогея напряжение достигает на словах «Вітер буря! Трощить, ламає, з землі виринає...». Яркий фонический эффект воя ветра достигается с помощью применения во всех хоровых голосах свободно импровизируемых глиссандирующих пассажей, охватывающих широчайший диапазон — от предельно низкого до предельно высокого звука и обратно без указания на точную звуковысотность.

Отмеченная техника звуковысотной и темпоритмической алеаторики применена композитором и в дальнейшем развитии части. Так, с 67 т. по 70 т. в партиях струнных: (альтов *div.*, виолончелей *div.* и контрабасов *div.*) указаны произвольные ноты как определённые ориентиры, между которыми исполнитель выбирает высоту звуков самостоятельно, придерживаясь указанного графического рисунка (каждый штиль в голосах имеет иную высоту, что подчёркивает вариабельность высотного наполнения).

С 71 т. по 73 т. (70 по 72)¹ партии струнных *div.* (кроме контрабасов) организованы в единый пласт при помощи техники ограниченной алеаторики — квадраты исполняются в свободном быстром темпе каждым инструменталистом независимо от других (показательно и применение штриха *pizzicato*)². Неопределённая в звуковысотном отношении шумовая масса (регистровые границы указанных звуков композитором определены — от *си-бемоль* большой октавы в партиях виолончелей до *фа-бемоль* второй октавы в партиях скрипок) сопровождает соло баритона («За чорними хмарами з блиском! ударами!»), подхватываемое сопрано и альтами (73 т.), затем хором (тт. 76–77), в партии которого, как и в партии баса, также применён приём звуковысотно нерегламентированного скандирования. Такая сложно организованная музыкальная ткань в сочетании с мощной динамикой *fff* знаменует высшую динамическую точку развития части.

В зависимости от образно-смыслового наполнения последующих частей композитор находит всё новые возможности работы с алеаторной техникой.

¹ Отсчёт тактов ведётся по реальному их количеству в каждой части отдельно. Указания в партитуре количества тактов в квадратах иногда не совпадают (плюс-минус один такт). В таких случаях указываются реальные такты и в скобках — такты в квадратах по партитуре.

² Аналогичным образом технику ограниченной алеаторики композитор применяет в партиях виолончелей *div. in 3* и контрабасов *div. in 3* (тт. 95–100). Автором предписано в произвольном темпе исполнять определённые мелодико-ритмические квадраты, ремарка «Играть *ad libitum* как можно быстрее», в результате чего возникает темповое несовпадение при многократном повторении кратких фрагментов текста.

В третьей части «Каноны», продолжающей лирико-медитативную линию «Прелюдии», имеет место применение темпоритмической алеаторики, которая создаётся с помощью введения элементов неопределённости в трактовку не только «знаков звучания» (собственно нот), но и «знаков молчания» (пауз). Так, во вступительном разделе части (тт. 1–5), вводящем в состояние возвышенного созерцания, указание «*Tempo rubato*» в сочетании с фермой над каждой нотой и паузой в партиях колокольчиков, вибратона, колоколов, 1-й арфы, фортепиано, струнных даёт возможность свободного прочтения исполнителями пауз, нот, и в конечном итоге темпа, который регулируется дирижёром. В сочетании с дифференцированной для каждого инструмента фактурой возникает почти зримое ощущение движущегося пространства, наполненного чарующими, чуть таинственными звучаниями.

Во втором разделе части — тт. 46–60 (45–59) при подходе к кульминации используется приём полипластовой алеаторики. Первый пласт представлен партиями виолончелей *div. in 3* и контрабасов *div. in 3*, основанных на произвольном исполнении заданных квадратов. С 53 т. композитор подключает 1-е скрипки *div.*, с 55 т. — 2-е скрипки *div.*, с 56 т. — 1-ю флейту и 1-й кларнет, с 57 т. — 2-ю флейту и 2-й кларнет. Данный алеаторический пласт состоит из звуков с точно зафиксированной высотой в каждой партии, но приблизительно указанными длительностями, что даёт исполнителям возможность выбора на своё усмотрение протяжённости звуков. Этот пласт дополняет первый с постепенным крещендированием от пианиссимо до фортиссимо, что подчёркивает движение по линии динамического нарастания.

В четвёртой части «Балладе», являющейся трагедийно-философским центром цикла, алеаторика в значительной степени выступает фактором экспрессивного нагнетания, мощных всплесков энергии. Например, в партии теноров (т. 36) на слова: «Докотилось і лягло до ніг» автор предписывает: «Каждому исполнителю петь *ad libitum* или точно по руке дирижёра». Тем самым даётся право дирижёру и исполнителям свободно, по собственному усмотрению (возможность выбора) трактовать этот фрагмент.

Техника ограниченной алеаторики применяется в партии 1-й и 2-й флейты, 1-го и 2-го гобоя и 1-го кларнета (тт. 38–41). Автор организует фактуру, используя основную интонацию части, которая звучит на слова: «Як упав же він з коня». Из точных или вариантных повторов основной интонации составлены квадраты — в каждом по семь нот. При сохранении имитационного типа вступления инструментальных голосов (как и в партиях хора), указываются разные темпы исполнения: 1-я флейта ♩=60, 2-я флейта ♩=54, 1-й гобой ♩=80, 2-й гобой ♩=69, 1-й кларнет ♩=96. Это создаёт неограниченные возможности свободного исполне-

ния квадратов. К тому же следует добавить, что в каждом квадрате есть фермата над последней нотой, завершающей мелодическую попевку, а в партии 2-й флейты дано уточнение — *ad libitum*, что ещё более увеличивает свободу исполнителя.

Находкой композитора, с точки зрения применения приёмов алеаторики, являются выделение квадратов в партиях деревянных духовых с указанием *solo* (тт. 39–40). Причем регламентировано только место звучания *solo* и порядок вступления солистов, а не конкретный нотный материал, который должен прозвучать. Вступление каждого солиста зависит от дирижёра и при новом исполнении звуковой континуум будет иной.

Усилению драматической выразительности способствует также свободное произнесение говорком словесного текста в партии хора (тт. 40–41). Квадраты фраз «Як упав же він з коня» в партиях 1-х сопрано и 1-х альтов контрапунктически сочетаются с фразами «та й на білий сніг» в партиях 2-х сопрано и 2-х альтов, в результате создаётся сонорно-шумовой эффект, имитирующий разноголосицу толпы, находящейся в состоянии крайнего возбуждения. Аналогичный приём свободного произношения текста участниками хора находим в тт. 49–50, где композитор вновь решает фоническую задачу передачи рокота толпы, на сей раз славящей героя.

К технике алеаторических квадратов, вступающих имитационно, композитор возвращается в заключительном разделе части тт. 92–97 (93–98), однако в отличие от тт. 38–41 здесь фиксируется один темп, но при этом предписывается каждому инструменту деревянной группы (кроме фагота и контрафагота) играть *tempo rubato*, *lamentoso*. К этому пласту добавляется ещё один, в низком регистре, написанный с применением техники ограниченной алеаторики тт. 94–97 (95–98). Виолончели *div.* и контрабасы *div.* штрихом *detache* исполняют квадраты, состоящие из тридцать вторых длительностей, с указанием играть как можно быстрее, что воссоздаёт нарастающий от *piano* до *fortissimo* гул, подготавливающий завершающую патетическую коду части.

Глубокое смысловое значение имеет применение алеаторики в Пятой («Речитативы») и Шестой («Финал») частях симфонии. В драматургии целого эти части представляют собой последнюю контрастную пару, где дано соотношение лирико-философского и эпико-гражданственного ракурсов раскрытия поставленной проблемы, благодаря чему концепция Художник и Мир выводится на новый уровень осмысления.

Исходя из основных эстетических задач, в «Речитативах» алеаторика выступает в двух параметрах: 1) звукоизобразительном, передавая фоническую «пустоту» как символ «безжизненности» изначального хаоса, из которого возникает бесконечное движение во времени и простран-

стве, непрекращающийся эволюционный цикл —... рождение... жизнь... смерть... рождение...; 2) философском — в качестве важного элемента диалектического сопряжения категорий необходимого и случайного.

В доказательство рассмотрим ряд моментов. Так, у виолончелей (2–6) в тт. 2–8 дано глиссандирующее соскальзывающее движение терции в высоком регистре, исполняемое свободно, независимо друг от друга пятью музыкантами, что усиливает ощущение неустойчивого, зыбкого пространства. Аналогичный фон, только расширенный добавлением тембра 1-й и 2-й арфы, создаётся с помощью квадратов с точно зафиксированной высотой звуков, но ритмически исполняемых произвольно (тт. 5–8 и 20–23). С 21 т. по 23 т. подключается фортепиано с уже знакомым приёмом «*colle spazzole di ferro sulle corde*», исполняемым в свободном ритме. Сходным образом в репризном разделе (тт. 47, 48) на ритмически свободные квадраты в партиях колокольчиков и фортепиано накладываются квадраты у 1-й и 2-й флейт *Piccolo*, состоящие из тридцать вторых длительностей, где также допускается произвольное темповое и метрическое прочтение.

Алеаторика применяется композитором и как динамизирующий драматургический фактор — вторгающаяся «ритмическая анархия» создаёт впечатление движения «без цели», которое возникает как бы случайно и неожиданно прекращается. Начиная с 8 т. по 15 т., а также с 39 т. по 45 т., у струнных графически зафиксированы ноты так, что они могут быть прочтены исполнителями только алеаторично. Указана конкретная звуковысотность, но длительности даны без ритмической дифференциации по отношению к метру, с приблизительным местоположением в такте: в первом фрагменте (тт. 8–15) у альтов *div.* — тридцать вторые, у виолончелей *div.* — шестнадцатые, у контрабасов *div.* — восьмые; во втором фрагменте (тт. 39–45) квадраты у 1-х скрипок *non div.* — восьмые длительности, у 2-х скрипок *non div.* — шестнадцатые, у альтов *non div.* — восьмые, тридцать вторые и шестнадцатые, у виолончелей *non div.* — тридцать вторые и контрабасов *non div.* — восьмые. Таким образом, регулируется общее время звучания (начало и окончание фрагмента) при свободном внутреннем метроритмическом наполнении партий.

Взаимодействие стабильного и мобильного начал отвечает глубокой философской идее сочинения, четко выраженной в стихотворной основе части, где, с одной стороны, подчёркивается процесс бесконечного преобразования всего сущего («Усе міняється, оновлюється, рветься, у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є, замулюється мулом, порохом береться, а потім знов зеленим з під землі встає»), а с другой, декларируется вечность объективных законов мироздания («Та ні, життя тримає строго послідовність, і що здається хаосом — є тонкий лад», «Законів боротьби нікому не зламати, закони материнства не перемінить»). Та-

кой философский вывод логично подготавливает заключительную часть цикла, являющуюся по сути дела торжественным эпилогом.

Господство возвышенно-гимнической образности в «Финале» обусловило обращение к более традиционным выразительным средствам, в частности, чётко организованной горизонтали и вертикали с преобладанием гомофонно-гармонического типа фактуры. Поэтому алеаторика в данной части применяется фрагментарно у отдельных инструментов, усиливая набатно-колокольный оттенок звучания, как например, в партиях виолончелей и контрабасов (тт. 11–13), для которых характерна ритмическая свобода исполнения. Принципиально важным представляется завершение части, где сочетается динамическое раздувание звука с одновременным ритмическим замедлением движения по усмотрению исполнителя (ритмическое диминуэндо от мелких длительностей к крупным в партии литавр с условным указанием количества звучащих нот, которое может варьироваться при каждом новом исполнении — тт. 45, 46). Все это усиливает дифирамбическую мощь коды, призванную окончательно утвердить мысль о неисчерпаемости жизненных сил художника в его слиянии с народом.

Итак, аспектный анализ симфонии № 3 «Я утверждаюсь» Е. Станковича подтвердил многообразие смысловых границ алеаторики, широкое поле возможностей в воплощении конкретных выразительных и изобразительных задач, обусловленных логикой развития ведущих образно-смысловых пластов, что в конечном счёте влияет на художественную убедительность раскрытия сложной философской концепции.

Список использованных источников

1. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. Денисов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1971. — С. 95–133.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е — начало 80-х годов) / Е. Зинькевич. — К. : Музична Україна, 1986. — 184 с.
3. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. — Сумы : Регулярный сад / [Научное приложение к журналу «Зелёная лампа»], 2000. — Вып. 1. — 252 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек ; [пер. с чеш. К. Н. Иванова] / [общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
5. Кюрегян Т. Алеаторика / Т. Кюрегян // Теория современной композиции: Academia XXI. — М. : Музыка, 2007. — С. 412–430.
6. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навчальний посібник / С. Павлишин. — Львів : БаК, 2005. — 232 с.

7. Скрыпник А. Алеаторика в композиционно-драматургической организации симфоний современных украинских композиторов (на примере Sinfonia Larga и Симфония № 4 «Ligsa» Евгения Станковича) / А. Скрыпник // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2008. — Вип. 8. — С. 11–20.
8. Скрыпник А. Алеаторика как фактор организации семантического пространства в камерных симфониях № 1 и № 2 Евгения Станковича / А. Скрыпник // Жанр як категорія музичної творчості : науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. статей]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — Вип. 81. — С. 208–217.
9. Скрыпник А. О смыслообразующей роли алеаторики в современных оркестровых произведениях / А. Скрыпник // Теоретичні та практичні аспекти музичного мислення : науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. статей]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. — Вип. 60. — С. 98–106.
10. Холопов Ю. Алеаторика / Ю. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 24.
11. Холопов Ю. Задания по гармонии / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1983. — 287 с.
12. Шнеерсон Г. Алеаторика / Г. Шнеерсон // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 93–94.

Скрыпник О. В. Виразальні функції алеаторики в Симфонії № 3 «Я стверджуюсь» Е. Станковича. У статті розглядається практичне застосування різних типів алеаторики: звуковисотного, ритмічного, темпометричного і їх виразальні можливості. Прослідковується іманентний зв'язок різноманітних прийомів алеаторики з драматургією твору, розкриттям колористичної функції, логікою розвитку образно-смыслових пластів.

Ключові слова: типи алеаторики (звуковисотний, ритмічний, темпометричний), взаємодія стабільного й мобільного начал, техніка композиції.

Скрыпник А. В. Выразительные функции алеаторики в Симфонии № 3 «Я стверджуюсь» Е. Станковича. В статье рассматривается практическое применение различных типов алеаторики: звуковисотного, ритмического, темпометрического и их выразительные возможности. Прослеживается имманентная связь разнообразных приёмов алеаторики с драматургией сочинения, раскрытием колористической функции, логикой развития образно-смысловых пластов.

Ключевые слова: типы алеаторики (звуковисотный, ритмический, темпометрический), взаимодействие стабильного и мобильного начал, техника композиции.

Skrypnik O. V. Expressive functions of aleatoric music in symphony № 3 «I am getting affirmed» by E. Stankovich. Practical application of various types of aleatoric music: pitched sound, rhythmic, tempometric and their expressive opportunities are considered. Immanent connection of different ways of aleatoric music with dramatic concept of the composition, disclosure of colour function, logic of the development of figurative strata of meaning is traced.

Keywords: types of aleatoric music (pitched sound, rhythmic, tempometric), interaction of stable and mobile principles, technique of composition.