

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, «умалетсяя

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 около 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. Рогаль-Левецкого, 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 сонорно-го 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, тт. 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. Пендеревского (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. Бартолоцці 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.