

СОВРЕМЕННЫЕ ЗВУКОВЫСОТНЫЕ ТЕХНИКИ КАК ФАКТОР СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ

Современное понимание гармонии, существенно отличаясь от традиционного, базируется на том, что любая звуковысотная интонационная координация есть гармония⁵². В системе гармонии всегда присутствует иерархия, соподчинение звуков, то есть функциональность. И если в классической тональности легко обнаруживается тонический центр, представленный трезвучием, и тяготеющая к нему тонально неустойчивая периферия, то в современной музыке в качестве центра и периферии могут выступать не просто отдельные звуковые комплексы (вертикальные, горизонтальные, диагональные), но и целые высотные системы. К таким системам зачастую относят как те, в которых четко выражен звуковысотный фактор, так и те, где этот фактор присутствует не столь определенно. В музыковедении все они нередко именуется *звуковысотными* или *гармоническими техниками*, при этом очень разные с точки зрения гармонии явления выступают как однопорядковые. Внести ясность в этот контекст могло бы разделение всех гармонических техник на *чистые* и *смешанные*.

Есть техники, где звуковысотный фактор является определяющим, а процесс взаимосвязи звуков становится логическим стержнем музыки, главным носителем музыкального смысла, непосредственно управляет формообразованием. Это следующие способы письма: тональность, модальность, серийность, атональность, микрохроматика. В контексте гармонии назовем эти техники *чистыми*. Любая из них, обладая устойчивой высотной целостностью, может замкнуться на себе и существовать как автономно, так и вбирая другие.

Есть и другие техники, где гармонические связи не всегда напрямую управляют музыкальной формой. Формообразующую функцию сегодня нередко берут на себя ритм или другие языковые средства, полностью или частично. В этих случаях гармония – не единственный фактор формообразования, а существующий наряду с другими: с пространственно-временным принципом случайности (в алеаторике), с логикой высотно не дифференцированных звучностей (в сонорике). По отношению к гармонии

⁵² Такое понимание гармонии, предложенное известным музыковедом Ю. Н. Холоповым в 70-х годах XX века [12, 13] сегодня разделяют многие исследователи [1, 2, 3, 4, 11]. Среди них как непосредственные преемники Ю. Н. Холопова, ведущие преподаватели Московской консерватории, так и многие украинские.

назовем такие техники *смешанными*. Это сонорика, алеаторика, комбинаторика, пуантилизм, стохастика и другие.

В современной музыке все названные техники образуют своеобразную гармоническую гипер-систему, где «центральным элементом» чаще всего могут стать только *чистые* составляющие, а «производным» либо «контрастным» (Ю. Холопов) – любые, то есть и *чистые*, и *смешанные*. Отбор вышеназванных техник уже во многом определяет индивидуальный стиль разных национальных школ. Так, Б. Спасов отмечает, что для Польши характерен синтез «алеаторика – сонорика – сериализм», для Венгрии – «свободная атональность – модальность», для Болгарии – «тональность – модальность» [10]. Продолжением этого перечня, конечно же, будут всевозможные иные индивидуальные сочетания. Еще более усилит их индивидуальность установление внутренних иерархических связей. Например, соотношение «атональность – модальность» (Венгрия) обретает иной смысл при смене позиций: «модальность – атональность» (такая акцентировка в большей степени свойственна музыке Бартока, Кодая). Попробуем зафиксировать, что же характерно для Украины.

1. *Тональность* – центр притяжения всей системы гармонии. Тематически-тональный фактор – логическая основа большинства стилей.
2. *Модальность* и свободная *серийность* – неотъемлемые спутники тональности. Их взаимодействие с тональностью автономизирует национальный колорит, прорисовывая также и атрибутивную для языка XX–XXI веков диссонантность. Все это практически уже полностью обрисовывает подвижное семантическое поле современной украинской музыки, в которое вписываются очень яркие и очень разные творческие персоналии. Неотъемлемым спутником тональности выступает также и *микрочроматика*, однако она представлена лишь отдельными элементами и ее роль полностью совпадает с позицией смешанных техник.
3. Контролируемая *алеаторика* и *сонорика* выполняют преимущественно колорирующую функцию, принося особые фонические эффекты в доминирующие способы композиции.

Разумеется, представленной моделью не исчерпывается все богатство высотных трансформаций и соответствующих стилевых диффузий, но, на наш взгляд, довольно наглядно репрезентируется векторная направленность, «мейнстрим» гармонического письма композиторов Украины. Именно указанным образом отбирая из всего звукового континуума и сочетая чистые и смешанные техники, образуя на этой основе собственную систему всяких иных (не только гармонических) языковых «координат», в основном и

формируются своеобразные композиторские стили современной украинской музыки. В качестве примера проследим, как функционирует и управляет другими техниками *тональность* в музыке Евгения Станковича – признанного метра, во многом задающего тон как отечественной, так и всей постсоветской и мировой музыкальной культуре.

Мир звуковых образов Станковича многомерен и ярко индивидуален. Ему присущи открытая эмоциональность высказывания, тонкий лиризм и эпический размах, симфоническая масштабность воплощения образов и сквозная драматизация. Соответствующие языковые средства всегда обладают у Станковича легкой узнаваемостью. Это «тотальная» разработочность, лаконизм синтезирующих «реприз», лейт-интонационный комплекс с устойчивыми фольклорными первоисточками, широкий круг линейных (полифонических) способов развития, индивидуальная композиционная форма. Магистральный жанр творчества – симфония.

Закрепленностью в выборе звуковысотных координат обладает и гармонический язык композитора. Тональность плюс серийность (с прерогативой тональности) образуют ядро этой гармонической организации. Конкретная «прорисовка» тональности и серийности сразу же отделяет данную языковую систему от множества ей подобных: в качестве логического центра Станкович формирует двенадцатиступенную тональность мелодического типа, а неотъемлемым спутником ее делает «несерийную додекафонию» (Рагс, Холопов) – определенный вид серийности. Установленные разновидности тональности и свободной серийности еще не позволяют сполна постичь индивидуальность изучаемой гармонии, но уже четко ограничивают круг родственных систем. Назовем здесь мелодическое понимание лада и его «плюсности» у Стравинского, хроматическую диатонику фольклорной ориентации Бартока, динамику ладового становления Шостаковича (и ладовую трактовку серийного материала), многие приемы гармонической техники Лятошинского (проекция мелодических линий в аккордах, всевозможные поли), диатоническую хроматику (Ю. Холопов) либо хроматическую диатонику (М. Скорик) Прокофьева. Еще более рельефно проступает индивидуальность композиторского языка при обнаружении специфических черт названных видов тональности и серийности.

Большинство тем Станковича устроено тонально. Индивидуальные свойства тональности во многом обусловлены использованием фольклорного материала (от цитирования до глубокого переосмысления). Главный конструктивный элемент лада – почерпнутый в глубинных пластах фольклора трихорд (с варьированием терцово-секундового состава) либо его элементы – увеличенные до лейтмотивов, бережно прорисовывающиеся в пространстве и

времени секунды, терции. Момент перехода от одного тона к другому всегда очень важен и как бы специально гипертрофирован, «растянут» в ритмически нерегулярном времени [7]. Мелодически соединяя несколько таких элементов, Станкович создает оригинальный, всегда процессуально экспонируемый монодический лад, сразу же погружающий в атмосферу напряженного личностного осмысления бытия и непрерывно развивающийся.

Пример № 1.

а) Колыбельная из триптиха "На Верховине" (т. 4-7)

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

1 a tempo

б) Квартет № 1 (ц. 45, т. 1-5)

в) Симфония № 1 (ц. 12)

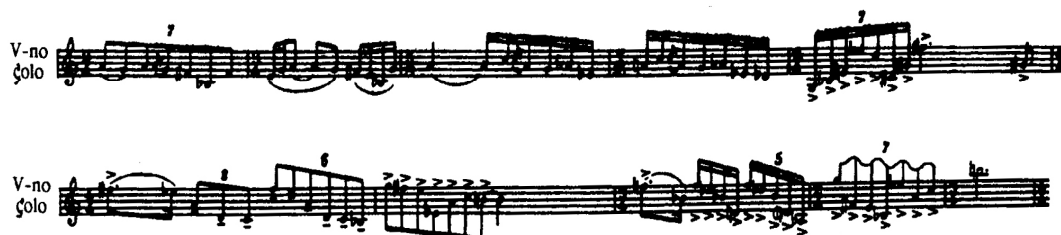
12 Poco a poco dim.

Расшатывание ладовой функциональности происходит путем вытеснения трихордовых конструкций и подключения широких интервалов (особенно уменьшенной октавы – «концентрата» ладовой напряженности), с предпочтением прямого хроматизма модальному, сберегающему диатоническую природу мелодии. В тональность органично проникает *серийность*. Комплементарность свободного двенадцатизвукового ряда диктует порядок подключения новых ступеней. Каждый последующий мотив варьирует предыдущий, постепенно уменьшая число повторяемых звуков. На кульминационном гребне такого развития нередко «конденсируются» полные квазисерийные ряды (без повторения ступеней) – квинт-эссенция наивысшей напряженности. Перетекание народно-ладовых диато-

нических структур в хроматическую тональность и свободную серийность как раз и позволяет выстраивать типичную для Станковича «бесконечно» нарастающую динамику, высвечивая «крупным планом» тончайшие нюансы этого всеобъемлющего процесса. Отсюда и множество своеобразных мелодических конструкций – от фольклорных до «атональных».

Пример № 2.

в) Симфония № 5 (ц. 80, т. 8-17)



Аккорды у Станковича в основном имеют нетерцовую структуру, а их строение напрямую связано с доминирующей мелодической горизонталью. Большинство из них «тематичны» (Ю. Холопов) – это вертикальные проекции трихордов или более масштабных звукорядов, в том числе серийных рядов. Как видим, в тональность органично вплетаются элементы *модальной* техники. По сути все образующиеся таким способом аккорды – разновидности кластеров. Их расположение – опосредованно «классическое»: с широкими нижними и плотными верхними этажами, как в обертоновой шкале.

Пример № 3.

а) Симфония № 5 (ц. 90, т. 6-7)

The image shows a full orchestral score for Example 3. It consists of six staves: Violin solo (V-no solo), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (V-l), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b). The Violin solo part is the most prominent, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The other instruments provide harmonic support and texture. The score includes various performance instructions such as 'div. in 4 con cord.', 'f esp.', and 'div. in 3 con cord.'.

б) Симфония № 1 (ц. 13, Т. 6-7)

в) Балет "Ольга" (№ 33, т. 1)

г) Sónata piċċola (т. 1-6)

Что касается собственно классических аккордов (консонирующих трезвучий), то в данной композиционной системе они – своеобразный коллаж, вызывающий ассоциации с образами «вселенской» гармонии, устойчивости и совершенства. В драматургически поворотных моментах «мега-процессуальной» формы Станковича подобные структуры особенно эффектно возникают как консонирующий итог, как разрешение накопившихся противоречий.

Пример № 4 (Sinfonia larga, ц. 15).

*) $\text{♩} = 88$

The image shows a page of a musical score, likely for an orchestra. It consists of approximately 14 staves. The notation is dense, with many notes, slurs, and dynamic markings. A tempo marking at the top right indicates a quarter note equals 88 (♩ = 88). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The dynamics are consistently marked as 'ffff' (fortissimo). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents, suggesting a complex and textured musical piece.

Почти облигатное качество аккордики – *сонорность*. Аккорды всегда функционируют как резонирующий фон, тембровое утолщение мелодии. Такое «всеобщее» качество сонорности у Станковича индивидуализируется через построение сонорных линий – преобладающих типов сонорной ткани. От главной мелодии обособливаются микроструктуры из нескольких интервалов и образуют «бесконечные» фигурации-остинато. Формированию сонорных эффектов способствует относительная фиксация ритмики, создающая всевозможные мерцания и блики микрополифонической фактуры, а также отдельные вкрапления микрохроматики, особенно в партию струнных. Главенствующая в оркестровой партитуре Станковича «монохромия» струнных – своеобразного «гигантского» музыкального инструмента – закрепляет найденную звуковую красочность еще и в тембре. Таким образом, обуславливающие друг друга *сонорика*, контролируемая *алеаторика* и *микрохроматика* создают особый «дизайн» и всегда производны от режисси-

рующей тональности, даже подспудно движущей и направляющей своеобразно устроенную сонорную звуковую ткань.

Пример № 5 (Симфония «Lirica», 3т. до ц. 190).

The image shows a page of a musical score for Example 5. It features multiple staves for different instruments. At the top, there are tempo markings: 'a tempo', 'acceler.', 'poco rit.', and 'molto rit.'. The instruments listed on the left include Violins (V-ni), Violas (V-le), Cellos (V-c.2), and Double Basses (C.-b.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p espr.'. There are also some performance instructions like 'solo' and 'V. no 3'.

Малосекундовая корреляция – постоянный атрибут вертикального, горизонтального и диагонального измерения музыки. Такая техника свободных двенадцатизвуковых полей присуща многим современным стилям. У Станковича она всегда имеет зримые образные ассоциации: накопление диссонантности и малосекундовости соответствует драматически-напряженным моментам, а спад уровня плотности (Ю. Кон) ассоциируется с разрядкой. Главенство мелодической тональности создает в этом контексте неисчерпаемые *полифонические* фактурные конфигурации, с разнообразными ритмическими рисунками-линиями и их *полипластовым* сочетанием, переводя фактуру в плоскость наиболее очевидных показателей уровня драматургии. Приведем один из драматургически акцентных примеров подобной полипластовости.

Пример № 6 (Sinfonia larga, ц. 10).

The image shows a page of a musical score for a string orchestra. It consists of ten staves. The top six staves contain dense, rhythmic melodic lines with many slurs and accents. The bottom four staves feature more sustained, melodic lines with some fingerings (6, 7, 5) and slurs. Dynamic markings such as 'fff' and 'arco' are present. Vertical dashed lines indicate section breaks. The score is written in a key signature with one flat and a 3/4 time signature.

В качестве наиболее лаконичного примера, иллюстрирующего способ взаимодействия гармонических техник в изучаемой музыке, нами избрана «Элегия» (памяти композитора Людкевича, 1979) для струнного оркестра. Это сравнительно небольшое для масштабного симфониста Станковича произведение тем не менее наглядно репрезентирует индивидуальный «почерк» композитора, в том числе и указанные гармонические свойства. Вся композиция вырастает из двух диатонических попевок, вобравших семантику украинских плачей:

Пример № 7.

The image shows a single musical staff with a treble clef. It contains a short melodic phrase consisting of six notes: a quarter note, followed by a half note, and then four eighth notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4.



Контрапунктируя в первой части, они образуют «бесконечное» плетение мелодических линий – основу мелодической тональности. В разработке, воспринимающейся как эмоциональный взрыв, внезапное сиюминутное осознание неотвратимости утраты, активизирована свободная серийность. На гребне разработочной волны, в кульминации, звучит первая тема. В лаконичной заключительной части, возвращающей мелодически-тональный контекст, – вторая. Заканчивается «Элегия» гармоническим кдансом доминанта-тоника в си бемоль миноре: классическая «траурная» тональность подана как бы одним штрихом, семантическим знаком.

Как видим, изучение тональности в музыке Станковича вовлекло в аналитический процесс все обозначенные в данной работе способы письма и установило определенную взаимозависимость между ними. Найденная композитором тональная система позволяет ассимилировать практически любую образность, сразу же погружая ее в индивидуальную «цветовую» палитру, и содержит неисчерпаемый выразительный потенциал, одновременно и эволюционируя, и оставаясь устойчиво-постоянной.

В заключение хочется заметить, что констатация наличия нескольких звуковысотных компонентов в одном стиле – лишь начальный этап осмысления композиторского мышления, почти не позволяющий сегодня понять его оригинальность. Детальное изучение одного из компонентов – тоже. Ведь, по меткому выражению Ю. Холопова, та же тональность, по-прежнему оставаясь центром притяжения в XX–XXI веках, превратилась в «безбрежное море индивидуальных структур» [12]. Продолжать обнаруживать индивидуальность в современной тональности – все равно, что тонуть в этом безбрежном море. Постигание же индивидуальных стилевых свойств современной музыки должно менять привычные ракурсы музыковедческого анализа. Это возможно только через интегрирующее прочтение, охватывающее как актуальные сегодня интертекстуально-культурологические, так и более сложные для научного осмысления специфически-языковые параметры. При этом не последняя роль в процессе такого познания принадлежит интегрированной гармонической парадигме. Каждый раз мировоззренческая позиция художника обуславливает как особый выбор, так и особое сочетание найденных способов гармонического письма. А выявление их функциональных качеств в единой звуковысотной «мета»-системе все более приближа-

ет исследователей к раскрытию индивидуальных особенностей самой музыки, причем не только украинской.

Tatiana Dugina

MODERNE HOCHTONTECHNIKEN ALS FAKTOR EINER STILSCHAFFUNG

Die moderne Auffassung des Begriffs «Harmonie» unterscheidet sich wesentlich von Begriff «Harmonie» im traditionellen Sinn und stützt sich darauf, dass jede Hochtonintonationskoordination eine Harmonie ist. Im System der Harmonie gibt es immer eine Hierarchie, eine Unterordnung von Tönen, das heißt eine Funktionalität. Während in der klassischen Tonalität kann man leicht das tonische Zentrum (der Dreiklang) sowie zu ihm gravitierende tonal labile Peripherie finden, können in der modernen Musik nicht nur abgesonderte lautliche Komplexe (senkrechte, horizontale, diagonale), sondern auch ganze Hochsysteme als Zentrum und Peripherie auftreten. Zu solchen Systemen zählt man sowohl die Systeme mit scharf ausgeprägtem Hochtonfaktor, als auch die Systeme, wo dieser Faktor nicht so scharf ausgeprägt ist. In der Musikwissenschaft bezeichnet man oft alle diese Systeme als *Hochton-* bzw. *Harmonietechniken*, dabei treten die ziemlich verschiedenen aus Sicht der Harmonie Erscheinungen als Einordnungserscheinungen auf. Eine Teilung aller Harmonietechniken auf *reine* und *gemischte* könnte diesen Kontext klarmachen.

Es gibt die Techniken, wo Hochtonfaktor durchschlagend ist, und der Prozess der Wechselbeziehung der Töne wird ein logischer Kern der Musik, der Hauptträger des musikalischen Sinnes und verwaltet die Formgebung unmittelbar. Dazu gehören folgende Schreibweisen: Tonalität, Modalität, Serienmäßigkeit, Atonalität, Mikrochromatik. Im Kontext der Harmonie werden wir diese Techniken als «*reine*» bezeichnen. Jede von denen verfügt über eine standfeste Hochganzheit und kann sowohl auf sich geschlossen werden und unabhängig existieren, als auch andere Techniken einziehen.

Es gibt auch andere Techniken, wo die harmonischen Beziehungen nicht immer die musikalische Form direkt verwalten. Die formbildende Funktion übernimmt heute oft der Rhythmus bzw. andere sprachliche Mittel, sowohl vollständig als auch teilweise. In diesen Fällen ist die Harmonie kein einziger Faktor der Formgebung, die Harmonie existiert neben anderen Formgebungsfaktoren: mit dem raum-vorübergehenden Prinzip der Zufälligkeit (in Aleatorik), mit der Logik der nach Höhe nicht differenzierten Klängen (in Sonorität). In Bezug auf die Harmonie werden wir solche Techniken als «*gemischte*» bezeichnen. Dazu zählen Sonorität, Aleatorik, Kombinatorik, Puantilism, Stochastik und andere.

In der modernen Musik bilden alle genannte Techniken das eigentümliche harmonische Hyper-System, wo als «ein zentrales Element» (J.Cholopow) am meisten nur die *reinen* Komponenten auftreten können, und als «abgeleitete» oder «kontrastreiche» (laut J.Cholopow) jegliche sowohl *reine*, als auch *gemischte* Komponenten. Die Auswahl der obengenannten Techniken bestimmt wesentlich den individuellen Stil verschiedener nationaler Schulen. So laut B.Spawow ist die Synthese von «Aleatorik-Sonorität – Serialism» für Polen, «frei Atonalität – die Modalität» für Ungarn, und «die Tonalität- die Modalität» für Bulgarien charakteristisch. Als Fortsetzung dieses Verzeichnisses gelten natürlich allerlei andere individuelle Kombinationen. Zu Verstärkung deren Individualität dient die Errichtung der inneren hierarchischen Beziehungen. Zum Beispiel, das Verhältnis «Atonalität – die Modalität» (Ungarn) findet anderen Sinn im Falle, wenn die Positionen: «Modalität – Atonalität» gewechselt sind (solches Hervorheben wohnt der Musik von Bartok, Kodai bei). Wir werden es versuchen, festzulegen, was für die Ukraine charakteristisch ist:

1. Die *Tonalität* ist das Zentrum der Anziehung des ganzen Systems der Harmonie. Der Thema-Tonalität-Faktor bildet die logische Grundlage von meisten Stilen.
2. Die *Modalität* und die freie *Serienmäßigkeit* sind die unabdingbaren Satelliten der Tonalität. Ihre Wechselwirkung mit der Tonalität macht das nationale Kolorit autonom, dabei wird auch den für die Sprache XX–XXI der Jahrhunderte attributiven Missklang geschildert. Das alles schildert tatsächlich schon vollständig das bewegliche semantische Feld der modernen ukrainischen Musik, das durch berühmte und sehr verschiedene schöpferische Personen vertreten ist. Als der unabdingbare Satellit einer Tonalität tritt auch die *Mikrochromatik* auf, jedoch ist die Mikrochromatik nur durch die abgesonderten Elemente vorgestellt und ihre Rolle stimmt mit der Position der gemischten Techniken vollständig überein.
3. Kontrollierte *Aleatorik* und *Sonorität* erfüllen vorzugsweise eine kolorierte Funktion, dabei legen diese die besonderen phonischen Effekte in die vorherrschenden Weisen der Komposition hinein.

Natürlich wird der ganze Reichtum der Hochtransformationen und der entsprechenden Stildiffusionen durch das vorgestellte Modell nicht erschöpft, jedoch aus unserer Sicht wird die vektorielle Ausrichtung, «den Mainstream» des harmonischen Briefes der Komponisten der Ukraine ziemlich anschaulich repräsentiert. Gerade auf die angegebene Weise die aus dem ganzen lautlichen Kontinuum abgenommene reine und gemischte Techniken kombinierend, und auf dieser Grundlage das eigene System anderer (nicht nur harmonischer)

sprachlicher «Koordinaten» entwickelnd, bilden sich hauptsächlich die eigenartige Stile von Komponisten der modernen ukrainischen Musik. Als Beispiel werden wir beobachten, wie die *Tonalität* in der Musik von Jewgenij Stankowjtsch (eine hervorragende Persönlichkeit, die in vieler Hinsicht den Ton der sowohl einheimischer als auch der ganzen nachsowjetischen und weltweiten musikalischen Kultur aufgibt) funktioniert und andere Techniken verwaltet.

Die Welt der lautlichen Gestalten von Stankowjtsch ist multidimensional und deutlich individuell. Ihm wohnt die offene Emotionalität des Ausspruchs, der feine lyrische Charakter und das epische Ausmaß, die sinfonische Maßstabgröße der Verkörperung der Gestalten und die durchgehende Dramatisierung bei. Die entsprechenden sprachlichen Mittel verfügen über die leichte Erkennbarkeit: «totale» Ausarbeitung, der Lakonismus der synthetisierenden «Reprisen», den Leit-Intonationskomplex mit standfesten folkloristischen Urquellen, eine breite Palette von linearen (polyphonischen) Weisen der Entwicklung, die individuelle Kompositionsform. Das Hauptleitungsgenre des Schaffens ist die Sinfonie.

Über die Befestigung in der Auswahl von Hochtongkoordinaten verfügt auch die harmonische Sprache des Komponisten. Die Tonalität nebst der Serienmäßigkeit (mit dem Prärogativ der Tonalität) bildet den Kern dieser harmonischen Organisation. Eine konkrete «Auszeichnung» der Tonalität und der Serienmäßigkeit trennt sofort das vorliegende sprachliche System von einer Menge ihr ähnlicher Systemen ab: als logisches Zentrum bildet Stankowjtsch eine zwölfstufige Tonalität des melodischen Typs, und als ihr unabdingbarer Satellit macht er eine «speziell angefertigte Dodekaphonie» (J. Rags, J. Cholopows), die eine bestimmte Art der Serienmäßigkeit ist. Die bestimmten Abarten der Tonalität und der freien Serienmäßigkeit lassen vollständig noch nicht zu, die Individualität der studierten Harmonie zu begreifen, jedoch beschränken deutlich den Kreis der nahen Systeme. Hier sind folgende Beispiele zu erwähnen: melodische Verständnis der Tonalität und seiner «Polarität» von Strawinski, chromatische Diatonik der folkloristischen Orientierung von Bartok, die Dynamik des Tonalitätsentstehens von Schostakowitsch (und Tonalitätsdeutung des Serienmaterials), viele Aufnahmen der harmonischen Technik von Ljatoschinski (die Projektionen der melodischen Linien in den Akkorden), diatonische Chromatik (J. Cholopow) oder chromatische Diatonik (M. Skorik) von Prokofjew. Noch deutlicher kommt die Individualität der Komponistensprache beim Entdecken der spezifischen Striche der genannten Arten der Tonalität und der Serienmäßigkeit zum Vorschein.

Die Mehrheit der Themen von Stankowjtsch sind tonal gebildet. Die individuellen Eigenschaften der Tonalität sind am meisten von der Nutzung des folkloristischen Materials (vom Zitieren bis zur tiefen Umdeutung) bedingt. Das

konstruktive Hauptelement der Tonalität – ein in den Tiefschichten der Folklore geschöpfter Dreichord (mit dem Variieren von Tertien-Sekunden) oder seine bis zu den Leitmotiven vergrößerte Elemente – im Raum und der Zeit vorsichtig geschilderte Sekunde und Tertien. Der Moment des Übergangs von einem Ton zu anderem ist immer auch sehr wichtig und speziell hypertrophiert und wird in rhythmisch unregelmäßiger Zeit «ausgebreitet». Während einige solchen Elemente melodisch verbindet werden, schafft Stankowitsch eine originelle, immer prozessualisch ausgestellte monophone Tonalität, die die Hörer sofort in die Atmosphäre des gespannten Persönlichkeitsverständnisses des Daseins eintaucht und ununterbrochen entwickelt. (*Beispiel Nr. 1*).

Das Lockern der tonarischen Funktionalität erfolgt mittels der Verdrängung von Dreichordkonstruktionen und des Anschließens der breiten Intervalle (insbesondere der verringerten Oktave, die als «ein Konzentrat» tonarischer Gespanntheit gilt), mit der Präferenz zu dem Direktchromatismus, sondern nicht dem modalen, der diatonische Natur der Melodie aufbewahrt. In die Tonalität dringt organisch die *Serienmäßigkeit* durch. Die Komplementarität des freien zwölftonen Oktachordes diktiert die Ordnung des Anschließens der neuen Stufen. Jedes nachfolgende Motiv wechselt vorhergehendes ab, dabei wird die Zahl von wiederholten Tönen allmählich verringert. Auf dem Kulminationskamm solcher Entwicklung werden volle quasiserienmäßige Reihen (ohne Wiederholung der Stufen), die eine Quintessenz der höchsten Gespanntheit bilden, oft «verdichtet». Das Überströmen der volkseigen diatonischen Strukturen in chromatische Tonalität und die freie Serienmäßigkeit erlaubt es, «die unendlich» anwachsende für Stankowitsch typische Dynamik aufzubauen, dabei werden «die Großaufnahme» die dünnsten Nuancen dieses allumfassenden Prozesses beleuchtet. Von hier aus stammt eine Menge der eigentümlichen melodischen Konstruktionen – von folkloristischen bis zu «atonarischen». (*Beispiel Nr. 2*).

Die Akkorde bei Stankowitsch haben hauptsächlich keine Tertiastruktur, und deren Bau ist direkt mit der vorherrschenden melodischen Horizontale verbunden. Die Mehrheit von ihnen sind «tematisch» (J. Cholopow), es handelt sich hier um senkrechte Projektionen von Dreichorden oder großzügiger Oktachorden, einschließlich der Serienreihen. Wie wir sehen können, werden in die Tonalität die Elemente der *modalen* Technik organisch hineingeflochten. Eigentlich sind alle auf sich auf diese Weise bildenden Akkorde die Abarten der Cluster. Ihre Anordnung ist indirekt «klassische»: mit den breiten unteren und dichten oberen Stockwerken, wie in Obertonskala. (*Beispiel Nr. 3*).

Was die eigentlich klassischen Akkorde (konsonierende Dreiklänge) betrifft, gelten diese im vorliegenden Kompositionssystem als eine eigentümliche Collage, die die Assoziationen mit den Gestalten «der ökumenischen» Harmo-

nie, der Immunität und der Vollkommenheit herbeiruft. Besonders wirkungsvoll entstehen die ähnlichen Strukturen in den dramaturgischen Wendepunkten "der mega-prozessualen" Form von Stankowitsch als ein konsonierendes Ergebnis, als die Lösung der angesammelten Widersprüche. (*Beispiel Nr. 4*).

Fast eine notwendige Qualität der Akkordik ist die Sonorität. Die Akkorde funktionieren immer wie ein Resonanzhintergrund, eine Klangfarbeverdrickung der Melodie. Solche «allgemeine» Qualität der Sonorität bei Stankowitsch wird durch die Konstruktion der Sonorlinien, die die vorwiegenden Typen der Sonorstoffe sind, individualisiert. Von der Hauptmelodie grenzen sich die Mikrostrukturen aus einigen Intervallen ab und bilden «unendliche» Ostinato-Figuren. Zur Bildung der Sonoreffekte dient die relative Fixierung der Rhythmik, die verschiedene Flimmer und die Lichtflecke der mikropolyphonen Faktura schafft, sowie abgesonderte Einsprengungen der Mikrochromatik, besonders in die Partei von Streichinstrumenten. In der orchestralen Partitur von Stankowitsch vorherrscht die «Monochromie» von Streichinstrumenten, die als eigentümliches «riesenhaftes» Musikinstrument gelten. Diese Monochromie von Streichinstrumenten festigt den gefundenen lautlichen Farbenreichtum auch im Timbre. So schaffen die *Sonorität*, kontrollierte *Aleatorik* und *Mikrochromatik* das besondere «Design» und sind immer von regierender Tonalität abgeleitet, dabei bewegt und richtet die Tonalität versteckend den eigentümlich veranstalteten lautlichen Sonorstoff. (*Beispiel Nr. 5*).

Die Klein-Sekunde-Korrelation ist das ständige Attribut der senkrechten, horizontalen und diagonalen Messungen der Musik. Solche Technik von freien zwölftonen Feldern wohnt vielen modernen Stilen bei. Bei Stankowitsch hat diese Technik immer die sichtbaren bildlichen Assoziationen: die Ansammlung von Missklang und Klein-Sekunden entspricht den dramatischen angestregten Momenten, und der Rückgang des Niveaus der Dichte (J. Kon) vereinigt sich mit der Entspannung. Die Oberherrschaft der melodischen Tonalität schafft in diesem Kontext die unerschöpflichen *polyphonen* Fakturenkonfigurationen mit den vielfältigen rhythmischen Zeichnungen-Linien und derer Polyschicht-Kombination, dabei wird die Faktura in die Ebene der offensichtlichsten Kennziffern des Niveaus der Dramaturgie umgestellt. (*Beispiel Nr. 6*).

Als Beispiel, das die Weise der Wechselwirkung der harmonischen Techniken in der studierten Musik illustriert, wegen Beschränktheit in der Zeit wurde von uns «die Elegie» (des Gedächtnisses des Komponisten Ljudkewitsch, 1979) für das Streichorchester gewählt. Dieses für den großzügigen Symphoniker wie Stankowitsch verhältnismäßig kleine Werk repräsentiert nichtsdestoweniger anschaulich die individuelle «Handschrift» des Komponisten, einschließlich die angegebenen harmonischen Eigenschaften. Die ganze Komposition wächst von

zwei diatonischen Motiven, die die ukrainische Semantik von Weinen eingezogen haben. Als Kontrapunkt im ersten Teil bilden diese Motiven «das unendliche» Flechten der melodischen Linien, die die Grundlage der melodischen Tonalität sind. In der Entwicklung, die als eine emotionale Explosion und das plötzliche momentane Begreifen der Unmöglichkeit des Verlustes wahrgenommen wird, ist die freie Serienmäßigkeit aktiviert. Auf dem Kamm der ausgearbeiteten Wellen, in der Kulmination, lautet das erste Thema. Im lakonischen abschließenden Teil, der den melodisch-tonalen Kontext zurückbringt, lautet das zweite Thema. «Die Elegie» beendet mit einer harmonischen Kadanz Dominante-Hauptton in B-Moll: die klassische Trauertonalität wird hier sozusagen durch einen Strich, einen semantischen Zeichen vorgezeigt.

Wie wir sehen können, hat das Studium der Tonalität in der Musik von Stankowitsch alle in der vorliegenden Arbeit bezeichneten Weisen der Schreibweise zum analytischen Prozess zugezogen und hat eine bestimmte Wechselbeziehung zwischen ihnen festgestellt. Das vom Komponisten gefundene Tonalsystem lässt es sich, tatsächlich jede beliebige Bildhaftigkeit zu assimilieren und diese in die individuelle Farbenpalette sofort einzutauchen. Dabei enthält das Tonalsystem das unerschöpfliche ausdrucksvolle Potential, entwickelt sich gleichzeitig und bleibt standfest-ständig.

Zum Schluss ist es zu bemerken, dass die Feststellung des Vorhandenseins einiger Hochtongkomponenten in einem Stil ist nur die Anfängerstufe des Verständnisses des Komponistendenkens, die es heute nicht erlaubt, die Originalität des Komponistendenkens zu verstehen. Dieselbe Situation entsteht bei dem ausführlichen Studium einen der Komponenten. Laut scharfem Ausdruck von J. Cholopow bleibt mach wie vor die Tonalität ein Zentrum der Anziehung in XX–XXI Jahrhunderten und gleichzeitig hat sich «ins grenzenlose Meer der individuellen Strukturen» verwandelt. Wenn man die Individualität in der modernen Tonalität aufdecken wird, bedeutet es, dass man in diesem grenzenlosen Meer versinken wird. Das Begreifen der individuellen Stileigenschaften der modernen Musik soll die gewohnheitsmäßigen Verkürzungen der musikwissenschaftlichen Analyse tauschen. Es ist durch das integrierende Durchlesen möglich, das sowohl intertext-kulturologische, als auch spezifisch-sprachliche Parameter erfasst. Dabei gehört im Laufe solcher Erkenntnis eine wichtige Rolle dem integrierten harmonischen Paradigma. Jedesmal bedingt die weltanschauliche Position des Malers (Komponisten) die besondere Auswahl und Kombination der gefundenen Weisen der Schreibweise. Und das Entdecken deren funktionalen Qualitäten im einheitlichen Meta-System der harmonischen Sprache nähert wesentlich dem Öffnen der individuellen Besonderheiten der Musik, und nicht nur der ukrainischen Musik.

1. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию / Н.С. Гуляницкая – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
2. Дугіна Т.Є. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича у Симфонії Пасторалей (до питання про синтез звуковисотних технік) / Т.Є. Дугіна // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 173–181.
3. Дугина Т.Е. Функциональные аспекты современной системы звуковысотных техник / Т.Е. Дугина // Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. Вип. ІХ. – Мелітополь : МДПУ, 2002. – С. 178–187.
4. Дьячкова Л.С. Гармония в музыке XX века / Л.С. Дьячкова – М. : Музыка, 1994. – 144 с.
5. Зинькевич Е.С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е.С. Зинькевич – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с. – Ил. 9 с.
6. Луніна Г. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича (до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості) / Г. Луніна // Київське музикознавство. – К., 2009. – Вип. 30. – С. 141–153.
7. Москаленко В.Г. Евгений Станкович / В.Г. Москаленко // Музыкальная культура братских республик СССР. – К., 1982. – С. 97–112.
8. Скорик М.М. Ладовая система музыки С. Прокофьева / М.М. Скорик – К. : Муз. Україна, 1969. – 100 с.
9. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 230 с., нот.
10. Спасов Б. Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран. Дипломная работа / Б. Спасов // Московская государственная консерватория. – М., 1975. – 35 с.
11. Теория современной композиции : учебн. пособие / [отв. ред. В.С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с., нот.
12. Холопов Ю.Н. Гармония: теоретический курс / Ю.Н. Холопов – М. : Музыка, 1988. – 511 с.
13. Холопов Ю.Н. Функциональный метод анализа современной гармонии / Ю.Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. – М., 1978. – Вып. 2. – С. 189–199.

Дугина Татьяна. Современные звуковысотные техники как фактор стилеобразования. В статье затронуты гармонические аспекты языка современной музыки, требующего нового подхода к изучению. Звуковысотные техники композиции XX–XXI веков рассматриваются как своеобразные элементы системы нового уровня. Их выбор, сочетание и совместное действие во многом обуславливают оригинальность современных композиторских стилей, направлений, школ. Индивидуальные особенности функционирования системы звуковысотных техник прослеживаются на примере творчества одного из самых талантливых и известных композиторов Украины – Евгения Станковича.

Ключевые слова: гармония в современной музыке, звуковысотные техники композиции XX–XXI ст., композиторский стиль, композитор Евгений Станкович.

**Дугіна Тетяна. Сучасні звуковисотні техніки як фактор сти-
леутворення.** У статті досліджуються гармонічні аспекти мови сучас-
ної музики, вивчення якої потребує нового підходу. Звуковисотні тех-
ніки композиції XX–XXI ст. розглядаються як своєрідні елементи сис-
теми нового рівня. Їх відбір, сполучення та сумісна дія зумовлюють
оригінальність сучасних композиторських стилів, напрямків, шкіл. Ін-
дивідуальні особливості функціонування системи звуковисотних технік
простежуються на прикладі творчості одного з найталановитіших та ві-
домих композиторів України – Євгена Станковича.

Ключові слова: сучасна гармонія, звуковисотні техніки компози-
ції XX–XXI ст., композиторський стиль, композитор Євген Станкович.

**Dugina Tatjana. Moderne Hochtontechniken als Faktor der Stil-
schaffung.** Der Artikel untersucht die harmonischen Aspekte der Sprache
der modernen Musik, deren Studium ein neues Herangehen fordert. Die
Hochtontechniken der Komposition der XX–XXI Jahrhunderte werden als
eigenartige Elemente eines Mega-Systems angesehen. Die Auswahl, Ver-
bindung und gemeinsame Wirkung dieser Elemente bedingt die Originalität
der Komponistenstile, Richtungen und Schulen. Die individuellen Beson-
derheiten der Funktion des Systems der Hochtontechniken werden am Werk
von einem der begabtesten und berühmtesten modernen Komponisten der
Ukraine Yevgen Stankowitsch nachvollzogen.

Schlüsselwörter: moderne Harmonie, Hochtontechniken der Komposition
der XX–XXI Jahrhunderte, Komponistenstil, Yevgen Stankowitsch.