

*Катерина Шамайко***КОМПОЗИЦІЙНИЙ РИТМ ЯК ПРОЯВ «ТИПОВОГО»
В «НОВІЙ» МУЗИЦІ Х. ЛАХЕНМАННА (на прикладі «temA»)**

Актуальність теми. Будь-яке мистецьке явище, яке є результатом систематизації та взаємозв'язку певних художніх подій, упорядкованих за допомогою відповідних принципів, має свій, індивідуальний композиційний ритм.

Ритм це одне з універсальних та основоположних явищ життя. Воно властиве не лише навколишньому, побутовому середовищу, а й культурно-мистецькому простору. Зокрема, в музичній сфері ритм виявляється, починаючи від мікрорівня організації музичного тексту (ритмічні одиниці), завершуючи ритмом перебігу музичних подій. Останню якість, як одну з властивостей композиції, можна визначити як композиційний ритм.

Нашою *метою* є прагнення поглянути на дане явище як на таке до дозволяє виявити певні загальні закономірності композиції ХХ ст., яка, як відомо, характеризується, в першу чергу, індивідуалізацією та неповторністю.

Перш ніж окреслити визначення «композиційного ритму», поглянемо на ситуацію в музикознавстві ХХ ст. Так питанню композиції та її властивостях присвятили свої роботи такі музикознавці, як Г. Конюс, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, Е. Варез та інші.

Досліджуючи композиційні особливості музичних творів, Г. Конюс винаходить так звану теорію метротектонізму. Остання базується на ідеї співставлення та розгляду будь-якої музики в двох проекціях: синтаксичній (мовній) та структурній (тактовій). Керуючись математичним розрахунком, він показує прояв основних естетичних законів в музиці – симетрії, міри, гармонічного порядку («кристалічного» – термін Г. Конюса). В якості опорних величин Г. Конюс використовує поняття «покровні» та «скелетні» цілності, які співвідносяться між собою як мотив і такт, і які, відповідно, не завжди співпадають за своїми межами. Згідно його теорії, часові одиниці другої половини композиції твору відображають відповідні для неї одиниці першої частини, а тому обидві побудови так чи інакше взаємодоповнюють одна одну та гармонійно поєднуються в загальній картині цілності. Аналізуючи перебіг ритму нерівномірних музичних побудов музикознавець намагається виявити рівновагу та гармонійність композиції¹.

¹ В першу чергу він досліджував часові відносини, а знайдений ним «закон рівноваги часових величин» намагався застосувати як метод аналізу народної пісні, так і класико-романтичних творів. Керуючись математичним розрахунком, він показує прояв

В. Бобровський, на відміну від Г. Конюса, керується, в першу чергу, драматургічними законами музичної композиції, яка ґрунтується на традиційних принципах. За його визначенням ритм композиції полягає у «чергуванні різнофункціональних, логічно сполучених, різних за образним змістом (чи за жанровим виглядом) композиційних одиниць» [2, с. 78]. Він бере за основу класичні форми, в яких, діє принцип парного, непарного, сюїтного або моно-ритму¹.

Згідно версії М. Арановського, композиційний ритм це «ритм змін контекстуальних ситуацій, неподій і подій», які репрезентують макрорівень аналізу часових відносин в музиці [1, с. 156].

Так як композиційний ритм не концентрується на конкретному елементі музичної мови, а швидше об'єднує всі засоби, саме завдяки цій якості ми можемо прослідкувати загальні фази розвитку композиції. При цьому на наш погляд спостерігається певна залежність між власне елементами музичної мови та дією композиційного ритму.

А саме, в ситуації використання **традиційних** (так би мовити класичних) засобів музичної виразності композиційний ритм проявляє себе як явище індивідуальне, що в свою чергу пов'язане, безумовно з новаціями на рівні структурування одиниць музичного тексту та формотворення. І навпаки, оновлення, іноді кардинальне, засобів та елементів музичної мови приводить до того, що композиційний ритм виступає в ролі стабілізуючого фактора. Показовим в цьому сенсі є вислів Е. Вареза, який тлумачить композиційний ритм наступним чином: «Рити це стихія музики, яка дає життя твору і утримує його як ціле. Це елемент стабільності, генератор форми» [3, с. 14].

Як відомо, в основі побудови музичного твору лежать такі принципи, як: дискретність та континуальність (за Н.О. Герасимовою-Персидською); повтор і контраст; архітектонічність та процесуальність; диференційованість та інтегрованість (за визначенням І. Пясковського), – один з дихотомічних явищ яких на певних історичних етапах ставав пріоритетним в музичній композиції [5, с. 81]. Але, якщо в музичних класико-романтичних творах форма з усіма її складовими, є моментом, який піддається типізації і є якістю більш менш стабільною, то мобільними виявляються співвідношення композиційних принципів та засобів

основних естетичних законів в музиці – симетрії, міри, гармонічного порядку («кристалічного» – термін Г. Конюса).

¹ Кожен з названих принципів зводиться до загально естетичного закону, або «тріади Б. Асаф'єва» $i:m:t$, яка не лише в класико-романтичних, а й в сучасних індивідуалізованих композиціях.

музичної виразності, які породжують індивідуальні композиції. В музиці ХХ ст. істотно картина оновлюється. Тепер мобільною стає сама форма, яка є результатом застосування тієї чи іншої техніки композиції (за визначенням В. Холопової – сонорна форма, пуантилістична і т.д.), а функція «стабілізатора» процесу відводиться, як вже згадувалось у вищенаведеній цитаті Вареза, композиційному ритму. Саме композиційний ритм, як одна з властивостей композиції, в будь-якому разі залишається тим «буфером обміну», який може стати з'єднувальною ниткою музики різних епох та стилів.

Важливість виведення та пошуку цієї якості викликана кількома причинами, які, в першу чергу, є наслідком різниці **типових** (традиційних) та **нетипових** (нових) ознак між «музикантами», та які унеможлиблюють співставлення та порівняння різної музики, а саме: 1) під поняттями «форма» можуть розумітись різні явища (класико-романтична музика, музика ХХ ст.), а тому порівняти музичні твори на цьому рівні виявляється недоречним; 2) арсенал засобів музичної виразності та способів звуковидобування в різній музиці різних.

Загалом, завданням на початковому етапі нашого дослідження, зокрема в даній роботі, є окреслення історичної ситуації, яка склалась в теоретичному музикознавстві ХХ–ХХІ ст., та фокусування уваги на прискіпливому вивченні особливості композиційної будови музики, створеної в ХХ ст.

Отже, **композиційний ритм** – це властивість будь-якого музичного твору, головна функція якого полягає у структуруванні різних за якістю музичних явищ, в першу чергу, на рівні музичного тексту, а також виступає стабілізуючим елементом композиції. Лише на основі аналізу великої кількості музичних творів, написаних у ХХІ ст., на нашу думку, можна буде говорити про композиційний ритм як явище з певними властивостями. Поки що наше визначення може виглядати і слугувати як робоче та таке, що може змінюватись, в залежності від об'єкту аналізу.

Безумовно, заявлена нами ідея, поки що, не може претендувати на безперечну та універсальну істину. Але, наразі в тому творі, який ми би хотіли продемонструвати, а саме в «temA» Х. Лахенманна, вона яскраво виявляється.

Одним з яскравих представників музичної культури другої половини ХХ століття, в творчості якого яскраво перетнулись різні художні тенденції того часу, є Хельмут Лахенманн. Аналіз творчості Х. Лахенманна виявляється актуальним для нас тому, що його авторська концепція засновується на відмові від певних традиційних норм композиторського письма, побудованих на стереотипах композиційного мислення. Так Х. Лахенманн прагне «зламати структури, які вже

заздалегідь діють в матеріалі», що означало б на його думку, «звільнити звук від його даного, визначеного суспільством, зв'язку та включити його в порядок, організований по-новому» [4, с. 309]. Відповідно ті характерні принципи розвитку музичного матеріалу, які були властиві для класико-романтичної музики, теж навмисно уникаються.

Лакхенманівська «естетика відмови» безпосередньо торкнулась традиційно відношення до звуку та способів його видобування. Так арсенал звучань включає розмаїття шумів, шарудінь, різних звуків, які видобуваються на традиційних академічних інструментах. За визначенням самого автора, це так звана «інструментальна конкретна музика», яскравим прикладом якої стала **temA для альтя, флейти і віолончелі (1968)**. Даний твір репрезентує собою яскравий приклад нового «звільненого» від штампів погляду на сучасну музику ХХ ст.

Зазначимо, що незалежно від розмаїття прийомів звуковидобування, основу вокальної партії складає **ідея**, що пов'язана з фізіологією процесу дихання (вдиху і видиху у самих різних «варіаціях»). І на наш погляд, ця ідея є одною з провідних, доказом чого слугує назва твору. Чому **temA**? Якщо спробувати шукати якусь «тему» в даному творі, це виявиться без результативною дією. Але якщо врахувати, що весь спектр звуків вокаліста (шипіння, хрипіння, потріскування і т.д.) виконується за допомогою специфіки взяття та подачі повітря, а отже, пов'язаний з диханням (те саме певною мірою стосується і партії флейти) то припустити інше тлумачення назви.

Виявляється, в перекладі з німецької **Atem, Atme** – перекладається як «дихання» і «дихати», а отже і остання буква, поставлена композитором як прописна, говорить сама за себе – з неї має починатись слово-ребус – назва і головна ідея твору.

Поглянувши на сферу засобів музичної виразності даного твору, відзначимо наступне. Новації стосуються, в основному, відношення до сфери звуку, тоді як в арсеналі **традиційного** залишається наступне: спосіб фіксації нотного тексту а саме 5-лінійний нотний стан, позначки нот, динамічних відтінків, артикуляції, певні метро-ритмічні характеристики.

Дана п'єса, як зазначалось, написана для трьох інструментів – флейти, голосу та віолончелі, де, відповідно голос трактується як рівноправний «інструмент» тріо. У всіх випадках композитор користується такими різновидами звуку – абсолютна висота, відносна та приблизна.

Так набір прийомів для флейти поєднує в собі традиційні звуки з закріпленою висотою звучання, тривалістю та характером звуковидобування, та шуми – звуки без точної висоти. За транскрипцією

Х. Лахенманна вони поділяються на кілька видів¹: ті, що видобуваються за допомогою «нечистого дуття» (*impure blowing*), і передбачають висотну неточність (№1); ті, що граються за допомогою діафрагми (№2); напівзакритим ротом та позначаються зафарбованими голівками (№3); ті, що видобуваються відкритим ротом (позначаються незафарбованими голівками) (№4). З приводу утриманого звуку композитор зазначає, що в залежності від положення відносно нотоносця, даний звук або шум повинен видобуватись за допомогою губ (№5).

Приклад 1.

Flute Part

Tones which have an oblique cross as note head are to be played with **impure** blowing, in order to produce more blowing noise than pitch.

Such tones are to be produced with a thrust of the diaphragm.

● Blow directly into the tube with narrow mouth opening.

○ The same with arched mouth opening.

In connection with the last two symbols, the beam over the staff represents the long-held blowing sound. When the beam is placed **beneath** the staff, it indicates sounds or noises which are to be produced (– at first! –) with the mouth.

Вказівки для віолончелі починаються з нетрадиційного налаштування струн: $b - des - G - E_1$. Звуковидобування на струні може бути в двох місцях: посередині і ближче до підставки. Мартелято виконується лівою рукою, дозволяючи правій теж вдаряти по струні. Виходячи з авторських коментарів, поступовий зсув строю на двох струнах дозволяє впливати на швидкість вібрування струни, прискорюючи або сповільнюючи рух. Притиснуті тони повинні звучати або потріскуючи або вискоблюючи, але ніколи не скрипучи. А під час глісандування, за словами Х. Лахенманна, повинен утворюватись ефект світлотіні.

Особливо цікавим та найбільш деталізованим виявляється набір прийомів для голосу. Розглянувши рівень тексту, можна виявити кілька типів вживання фонем:

¹ На нижченаведеному зображенні, взятому з оригіналу лахенманівської партитури, наведені всі основні прийоми гри на флейті. Ми дозволили собі дати близький до тексту переклад далі. Кожен наступний прийом ми позначаємо за допомогою номера (№1, №2 і т.д.).

1) «підтекстовка» голосними комбінацій приголосних звуків

H[a] , SCH[u] [i], Z [a] S [a-i-u], L[i] H [u]

Голосні звуки, які виписуються в дужках, використовуються, виключно, для передачі забарвлення відповідного приголосного або декількох звуків. Так, можна спостерігати часте вживання деяких сполучень приголосних у тексті п'єси.

2) використання яскравих приголосних та голосних звуків, які вживаються самі по собі

RR (68 т., 91 т., 114 т., 118 т., 122 т., 146 т.) TR (73 т.) , L (148 т.), N (38–39 тт., 182–183 тт.), MN (144–145 тт.), OAIO (178 т.)

3) сполучення складів у певні слова або, складніше, цілі фрази та речення.

LUFT (69 т.), HALT! ABER! NGEBE! (136-137 тт.), DA! BITTE! (139–8–139 тт.)¹.

По новому визначається і регістрове положення звуків. Оскільки в переважній більшості вони не мають фіксованої висоти, автор розділяє їх на 4 різновиди: «високий» (high), середній високий (medium high), середній низький (medium low), низький (low). Важливе доповнення щодо різновидів вокальної інтонації. Х. Лахенманн вказує, що «всі вокальні різновиди були задумані як інструментальні, а не емоційні, які були б збитковими для голосу»².

Безумовно кардинальні зміни, що торкнулись звуку у всіх його проявах, і були нами перераховані вище (нестабільність інтонаційної сфери), потребували присутності **стабілізуючих** факторів на рівні організації матеріалу, специфіку якого ми можемо прослідкувати завдяки аналізу композиційного ритму.

Загалом, розглянувши музичний матеріал, можна констатувати, що композиційний ритм утворюється завдяки комбінуванню різних прийомів

¹ З 79 по 102 такт автор використовує такий собі вербальний діалог між двома інструментами – вокалістом та флейтистом. Який не озвучується, а певним чином розуміється самими виконавцями. Відповідно емоції, які виникають у обох виконавців мають демонструватись глядачам. У партитурі це має вигляд цілої розмови, взятої в лапки. Єдине, що під час слухання цей обмін фразами взагалі не чутний, а існує, швидше за все на рівні нотного тексту партитури. Мова йде про нові способи виконання, складнощі, які заважають часто швидко виконувати свої партії. В процесі спілкування їхні «побоювання» озвучуються відповідно: за допомогою пришвидшення (коли мова йде про страх швидкого виконання), виконання закритим ротом (відповідно бурмотіння, марморандо у інструментів) тощо. Результатом такого діалогу стає кульмінаційна фаза музичного твору, в якому учасники демонструють свої віртуозні здібності у грі нової музики (починаючи з 104 тт.).

² [Performance Instructions] – вступ до партитури п'єси.

звуквидобування, та певної логіки їх чергування, яка, в свою чергу базується на класичній, типовій закономірності музики загалом – ідеї змін – накопичення та розрядження, підйому та спаду. Кожна з цих фаз в свою чергу формується завдяки традиційним прийомам.

Так, зони накопичення та підйому характеризуються фактурною щільністю (задіяні всі учасники тріо), великою кількістю різних за способом звуквидобування елементів на одиницю часу, ритмічною дискретністю, динамічними позначками.

Приклад 2.

Для фаз розрядження та спаду навпаки, характерними є фактурна прозорість, домінування витриманих звуків, зони пауз, відповідні динамічні та агогічні позначки.

Приклад 3.

Зазначимо, що перелічені фази в даному творі утворюють загальну композиційну ідею, засновану на класичній тріаді експозиційності, розробковості та завершення.

Так в першому розділі інструменти виявляють весь набір способів виконання та якостей звучання музичного матеріалу. В даному розділі переважають нетривалі (за спосіб часової організації тут взятий умовно «такт») побудови (1–2 тт., 5–6 тактів або до 10-ти).

Останній розділ – завершальний, для якого притаманні фактурна прозорість, розрідженість, поступове зняття попередньої напруги.

В партії флейти та віолончелі повертається домінування звуків з невизначеною висотою, а в вокальній партії пріоритет віддається не шиплячим або свистячим приголосним (як це було у попередньому розділі), а більш м'яким, за визначенням автора «німим» приголосним и голосним звукам.

Приклад 6.

Отже, проведений нами аналіз дозволяє зробити наступні висновки. В даній п'єсі можна спостерігати прояв композиційного ритму, як стабілізуючого фактору сучасної композиції, на рівні процесу чергування різних за тривалістю музичних подій. Останні, групуючись та ущільнюючись в певну послідовність, являють собою приблизне відображення **типових** композиційних закономірностей – хвиль та поступової динамізації з кульмінацією в зоні, умовно, «золотого перетину», та завершальним розділом. Таким чином, аналіз сучасної музики крізь призму композиційного ритму, як елементу стабільності, дозволяє нам зрозуміти певні закономірності побудови даного твору, а також дає можливість для подальшого дослідження як даного, так і інших сучасних музичних текстів.

1. Арановский М., Бендицкий А. К вопросу о моделирующей функции музыки / М. Арановский, К. А. Бендицкий // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М. : КомКнига, 2007. – С. 142–156.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
3. Варез Э. Освобождение звука / Э. Варез // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с., нот.
4. Лахенманн Х. К проблеме структурного мышления в музыке / Х. Лахенманн // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с., нот.
5. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления / И.Б. Пясковский. – К. : Музична Україна, 1987. – 182 с.

Шамайко Катерина. Композиційний ритм як прояв «типового» в «новій» музиці Х. Лахенманна (на прикладі «temA»). Дана стаття присвячена розгляду композиційного ритму як невід'ємної та природної властивості музики загалом. Увага сфокусована на проблемі атрибуції даного поняття та виявлення його «типових» ознак в сучасній музиці на прикладі п'єси «temA» Х. Лахенманна.

Ключові слова: композиційний ритм, «типове», Х. Лахенманн, «temA», стабілізуючі фактори.

Шамайко Катерина. Композиционный ритм как проявление «типового» в «новой» музыке Х. Лахенманна (на примере «temA»). Данная статья посвящена рассмотрению композиционного ритма как неотъемлемой и естественной свойства музыки в целом. Внимание сфокусировано на проблеме атрибуции данного понятия и выявления его «типичных» признаков в современной музыке на примере пьесы «temA» Х. Лахенманна.

Ключевые слова: композиционный ритм, «типичное», Х. Лахенманн, «temA», стабилизирующие факторы.

Shamayko Kateryna. The compositional rhythm as a manifestation of «typical» in the «new» music Lahenmanna X (for example, «temA»). The article is devoted to the compositional rhythm in music H. Lahenmann for example «temA». Any artistic phenomenon that is the result of systematization and interconnection of certain artistic events, organized by appropriate principles, has its own individual compositional rhythm. In particular, in the field of musical rhythm appears from the micro-level of musical text (rhythmic units), completing the course the rhythm of musical events. The latest quality as one of the properties of the composition can be defined as a composite rate.

Key words: composite rate, «typical», H. Lahenmann, «temA», a stabilizing factor.

Анна Усова

ЗВУКОВОЙ ДИЗАЙН В КИНО: ПРОБЛЕМА ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Долгое время звуковой дизайн считался чисто технической категорией художественного процесса создания фильма. Начиная с первых фундаментальных исследований музыки в кино звуковое сопровождение условно разграничивалось на собственно музыку и остальные звуковые эффекты (шумы, речь и т.д.) З. Лисса в «Эстетике киномузыки» несколько глав уделяет исследованию функций шумовых эффектов, речи, тишины. Подчеркивая неразрывную связь их с