

УДК 784.1+781

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-14>**Ганна Павлівна Копійка**

ORCID: 0000-0001-6291-9571

доктор філософії,

старший викладач кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

anna.korejka@gmail.com

ФАКТУРНА АЛЕАТОРИКА В ХОРОВИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета роботи — дослідження фактурної алеаторики в новітніх хорових творах сучасних українських композиторів, еволюційного шляху цієї композиторської техніки та виконавських засобів, що пов'язані з нею. **Методологія дослідження** спирається на історичний, системно-аналітичний, емпіричний, компаративний методи. **Наукова новизна.** В статті розглянуті найновітніші твори сучасних українських композиторів в історичному контексті, визначена роль алеаторних елементів в них і наведені корисні виконавські спостереження щодо створення потрібних композиторам звукових ефектів в алеаторних фрагментах. **Висновки.** Алеаторика є багатограним явищем, яке проявляється в різних формах (як у процесі створення музичного твору, так і в процесі його виконання), що об'єднані спільною ідеєю навмисної випадковості. Обмежена організація звукових матеріалів історично існувала з давніх часів, але в ХХ столітті вийшла на новий концептуальний рівень. Алеаторика виникла як діалектична реакція на тотальний структуралізм, ставши його безпосереднім і логічним продовженням. У сучасній музиці часто спостерігається синтез двох зазначених вище сторін алеаторики (імпровізації та випадкових процесів на етапі створення), що створює цікаве переплетення організованої і випадкової складової музичного твору. У даному дослідженні основна увага зосереджена на фактурній алеаториці, яка активно використовується сучасними композиторами, включаючи й українських авторів. Зовнішня складність нотного запису часто викликає у виконавців певні труднощі та непорозуміння, що, в свою чергу, може призводити до небажання занурюватися в простір сучасної музики. Проте, процес вивчення хорових творів, що містять алеаторні фрагменти, може бути значно спрощений за умови глибокого розуміння виконавцями основних принципів цієї техніки. Це дозволяє краще впоратися зі складними аспектами виконання і забезпечує більш ефективний та осмислений підхід до сучасної музики.

Ключові слова: алеаторика, фактура алеаторика, сучасна хорова музика, музика українських композиторів, виконавські засоби.

Копілка Hanna Pavlivna, Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Textural aleatoricism in the latest choral works of contemporary Ukrainian composers

Research objective of the paper is to explore textural aleatoricism in the latest choral works of contemporary Ukrainian composers, the evolutionary path of this compositional technique, and the performance methods associated with it. **The methodology** is based on historical, system-analytical, empirical, and comparative methods. **The scientific novelty.** The article examines the most recent works of contemporary Ukrainian composers in a historical context, defines the role of aleatoric elements in them, and presents useful performance observations on achieving the sound effects desired by composers in aleatoric fragments. **Conclusions.** Aleatoricism is a multifaceted phenomenon that manifests in various forms (both in the process of creating a musical piece and in its performance), all united by the common idea of intentional randomness. Limited organization of sound materials has existed historically since ancient times, but in the 20th century, it reached a new conceptual level. Aleatoricism emerged as a dialectical response to total structuralism, becoming its direct and logical continuation. In modern music, there is often a synthesis of the two aspects of aleatorics mentioned (improvisation and random processes during the creation stage), creating an intriguing interplay between the organized and random components of a musical work. This study focuses primarily on textural aleatoricism, which is actively used by contemporary composers, including Ukrainian authors. The external complexity of the musical notation often presents certain difficulties and misunderstandings for performers, which in turn can lead to reluctance to engage with contemporary music. However, the process of studying choral works containing aleatoric fragments can be significantly simplified if performers have a deep understanding of the basic principles of this technique. This allows for better management of the complex aspects of performance and ensures a more effective and thoughtful approach to contemporary music.

Key words: aleatoricism, textural aleatoricism, contemporary choral music, music of Ukrainian composers, performance techniques.

Актуальність теми дослідження. Фактурна алеаторика знаходить широке застосування у творчості сучасних композиторів, зокрема й українських. Складність нотного тексту часто стає перешкодою для виконавців, викликаючи труднощі та непорозуміння, що, в свою чергу, може відштовхувати від сучасної музики. Однак, засвоєння хорових творів з алеаторними елементами може бути значно полегшене, якщо

виконавці добре орієнтуються в основних принципах цієї техніки. Це допомагає легше долати складні моменти виконання, сприяє більш осмисленому та ефективному підходу до сучасного репертуару.

Метою дослідження є аналіз прикладів фактурної алеаторики в сучасних хорових творах українських композиторів, а також вивчення еволюції цієї техніки та виконавських аспектів, пов'язаних з її застосуванням.

Наукова новизна. В сучасному музикознавстві на сьогоднішній день існує декілька базових робіт, що пов'язані з тематикою статті, серед яких: книга Ц. Когоутека «Техніка композиції в музиці ХХ ст.» [7], праці П. Булеза, що присвячені алеаториці [15], роботи П. Гріффітса [16]. У вітчизняному музикознавстві – дисертація О. Скрипника «Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.» [17], дисертація К. Майденберг-Тодорової «Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики» [18]. В нашому дослідженні акцент буде зроблено саме на *фактурній алеаториці*, що пов'язана з нашаруванням однорідних або різних інтонаційних формул, які виконуються музикантами одночасно, без особливої координації протягом певного часового відтинку (час звучання часто вказується в секундах). Причому композитор не виписує нотний текст, а лише дає власні ремарки щодо виконання (діапазон, регістр мелодичного малюнку, ритм, динаміку тощо), які музикант на власний розсуд обирає в процесі гри.

У статті проаналізовані найновіші твори сучасних українських композиторів, взяті у відповідному історичному контексті, виявлені значення алеаторних елементів та наведені корисні виконавські рекомендації щодо досягнення необхідних звукових ефектів у алеаторних фрагментах.

Виклад основного матеріалу. Алеаторика – це вид композиторської техніки, принципом якого є навмисна випадковість виникнення тих чи інших компонентів музичного тексту під час його творення або виконання. Цей напрям музичного авангардизму існує ще з 50-х років ХХ ст., але і досі твори

з елементами алеаторики викликають у виконавців деяку настороженість. Для того, щоб трохи відкрити завісу цього явища, спробуємо зануритись в глибини історії і пошукати там передумови виникнення у композиторів бажання не прописувати нотний текст повністю або дозволити виконавцям чи випадковій події стати співавторами звукового простору їх твору.

Взаємодія випадкового та закономірного відбувалася як у композиторському, так і виконавському мистецтві протягом багатьох століть. Варіаційно-імпровізаційні форми побутування музики були характерними як для західної, так і для східної культури, коли створення композиції не відокремлювалось від її виконання. Свободу вибору тих чи інших параметрів музичної композиції було надано виконавцям задовго до появи нотації, тим більше – виникнення алеаторики.

Отже, перший момент, на якому ми зосередимось – це імпровізація. Другий момент буде пов'язаний з впливом на створення музики випадкових етапів, процесів, елементів. Пройдемо тепер історичним шляхом по ключовим позиціям кожного.

1. Імпровізація.

Г. Різ зазначав, що убогість інформації про *давньогрецьку музику* свідчить швидше про процвітання в ті часи імпровізаторської практики [1, с.48]. Випадковість впливала на *одноголосну церковну музику* через багату та різноманітну орнаментацию мелодики, про що свідчить безліч версій тих самих піснеспівів у різних писемних джерелах.

У XII–XIV століттях процвітала сольна та ансамблева імпровізація *менестрелів, жонглерів та шпільманів*. Ранній органум також був багато в чому музикою, що імпровізується. Трактати, починаючи з XII століття, були не збірками завершених композицій, а керівництвами до створення органумів у вигляді «техніки поліфонічної прикраси монодії, коли два співака могли спонтанно застосувати чітко визначені правила» [3, 4].

У XV–XVI століттях почали розділяти записану та імпровізовану *вокальну поліфонію*, і одним з перших, хто «теоретично узагальнив давні середньовічні традиції поліфонічної імпровізації і розробив критерії розмежування двох видів контра-

пункту – імпровізованого (*contrapunctus mente*) і вигадуваного (*contrapunctus scripto*), був Йоан Тінкторіс, у трактаті «Книга про мистецтво контрапункту».

Імпровізація залишила слід у вокальних та інструментальних прикрасах *бароко* («*abbellimenti*»), орнаментальних варіаціях та варіюваннях реприз епохи *рококо*. Вона була значущою і в інших сферах культури: у XVI столітті в театральному мистецтві Італії висувається справжня школа професійної акторської імпровізації – це *commedia dell'arte*. Імпровізація вокальних ансамблів іноді призводила до випадкових дисонансів, які, на думку Банк'єрі («*Cortella musicale*», 1614), надають імпровізованому контрапункту «дивуючий ефект (*maraviglioso effetto*), особливий шарм і солодкий звук (*udito gustosissimo*)» [5, с. 13].

Імпровізаційну мелодико-орнаментальну практику успадкувала і *рання інструментальна музика*, про що свідчать перші нотовані клавірні п'єси з сильно прикрашеними верхніми голосами на тлі суворого кантус-фірмусу, записаного довгими тривалостями. У XVI–XVIII століттях імпровізаторські здатності інструменталістів мали велике значення¹.

У *французькому виконавстві* близько 70 років – від Луї до Франсуа Куперена – існувала традиція імпровізації нетактованих прелюдій вступного характеру, які існували у вигляді ескізного нарису, що включав кілька багатозвучних акордів, записаних цілими нотами без жодних ознак музичного синтаксису. Була поширена також одночасна *ансамблева імпровізація*. Так, в 1609 р. Агостіно Агаззарі опублікував трактат, адресований тим, хто грає концертну музику і бажає навчитися вільно імпровізувати по басу (техніка *basso continuo*). [6, с. 360].

В епоху *бароко* орнаментация ставала все суворішою і чіткіше зафіксованою, що частково було викликано надмірними «стараннями» виконавців, коли мелодичні фігури вставлялися експромтом і суперечили авторському задуму. Значимість імпровізації,

¹ Наприклад, для отримання посади органіста у церкві Св. Марка у Венеції у 1540 році здобувач повинен був без підготовки зіграти фантазію на задану тему з Киріє або 4-голосний мотет, начебто його виконали 4 співаки, потім в імітаційно-фугованій фактурі провести кантус-фірмус зі збірки хоралів у всіх 4 голосах і т. д.

яка відігравала важливу роль музиці до середини XVIII століття, поступово знижувалася і до кінця століття повноваження композитора і виконавця були вже повністю розділені. Рухливі структури продовжили існування у вигляді епізодів *ad libitum* та *rubato*.

Сольна імпровізація продовжувала процвітати у творчості композиторів, які імпровізували на концертах під час своїх виступів (Паганіні, Шопен, Ліст).

2. Навмисне створення витвору мистецтва, що включає випадкові етапи, процеси, елементи в музиці минулого не набуло поширення, хоча мало примітні прецеденти.

У династичний період *Стародавнього Єгипту* (3000–2000-ті рр. до н. е.) у храмах в епоху Першого царства існувала імпровізація, що включала в себе музику, крім інших мистецтв і ритуальних дійств.

У *Стародавньому Китаї* існувала традиція побудови музичних тем за допомогою гральних кісток, але це була, скоріше, навчальна практика: «Такі теми часто задавалися учням на іспитах для подальшої обробки» [7, с. 238].

У західній музиці одним із ранніх прикладів запровадження чинника випадковості у процес складання твору служить «Мікролог» *Гвідо д'Арецо* (1025). У 17-му розділі трактату, названого «Все, що може бути сказано, також може бути заспіваним», автор описує метод створення силабічної (складової) мелодії на певний текст, що полягає в довільній перестановці тонів, закріплених за латинськими голосними. «Отримана тема» використовувалася лише як вихідний матеріал для створення – за допомогою вишуканої контрапунктичної техніки – стилістично досконалої музичної тканини. Тобто, *випадковість діяла лише на певному етапі композиції*.

Ще одним таким прикладом є «*Котяча фуга*» *Доменіко Скарлатті*, тема якої була запозичена під час одного з «сеансів клавішної імпровізації» Пульчінелли (пухнастої улюблениці композитора):



Подібне відбувалося і в більш пізніх музичних методах побудови мелодії зі слів чи фраз (найбільш відомі *B-A-C-H*, шуманівські *Abegg*, *Gade*, *Asch*): елемент музичної тканини, породжений випадковістю, підганявся та пристосовувався до стилю автора та задуму твору.

Роль випадковості в процесі творів не ослабла і в XVII столітті. У 8-му розділі трактату «*Musurgia Universalis*», опублікованому в Римі в 1650 році, чернець Атанасіус Кірхер описав рід *композиційної машини*. Вона «складалася з ящика з кількома дерев'яними жолобами. На них були нанесені знаки для різних ступенів звукоряду, для метра та для ритму. Використання апарату, відомого як *Arca Musarithmica*, не вимагало нічого, крім вільної комбінації жолобів; механізм міг читати висоти, метр і ритм у чотирьох голосах» [8, с. 106–107].

У XIX столітті з'явилися інші апарати – «*Калейдакустікон*» («*The Kaleidacousticon*») (1822), що дозволяв створити сотні тисяч вальсів, і «*Творець квалдрилів*» («*The Quadrille Melodist*») професора Королівської академії музики Дж. Клінтона (1865), якому в результаті підкидання пари кісток виходили сотні тисяч квалдрилів.

У 1719 році монах Мауріціус Фогт без серйозних намірів відзначав у своєму музичному трактаті «*Conclave Thesauri magnaе artis musicae*», що «люди могли б скласти музику *методом згинання шевських цвяхів* у різні форми, що відповідають різним музичним фігурам, а потім метання цих цвяхів з метою визначення порядку музичних фігур, розміщених у результаті випадкового випадання цвяхів» [9, с. 20].

У 1751 році в Лондоні Вільям Хейес (1707–1777) в анонімно виданому памфлеті «*Мистецтво створення музики абсолютно новим методом, що підходить при найнепересічніших здібностях*» [10] іронічно пропонував розбризкувати чорнило з пензля прямо по рукописному папері, а потім вписувати тактові риси та інші знаки нотації згідно з цими малюнками. Метод розбризкування чорнила Хейес назвав *Spruzzarino* (від іт. *spruzzare* – бризкати, розпорошувати) [8, 2].

Експерименти з чорнилами активно проводились і в більш пізні епохи, особливо в XX ст. Але, якщо не заходити так

далеко, можна згадати напіванекдотичну історію, яка наводить на думку про мінливості творчих здобутків. *Дж. Россіні* зізнавався, що одного разу випадково поставлена ним у партитурі ляпка «підказала» несподівану, але ефектну модуляцію в III акті опери «Мойсей у Єгипті» (1819). Коли він ненароком капнув пером на лист, підсихаюча пляма набула такої форми, що він тут же вирішив змінити тональність соль мінор, в якій звучала скорботна молитва «*Dal tuo stellato soglio*», на соль мажор, який несподівано й урочисто завершує фінал [11, с. 91]. Публіка була вражена таким рішенням та захоплено вітала автора.

К. Ф. Е. Бах у своєму «Задумі зробити подвійний контрапункт октави з 6-ти тактів без знань правил» («*Einfall, einen doppelten*»), виданому у Берліні в 1757 році, розташував матеріал так, що його «реальна простота була цілком прихована». «Задум» містить 9 взаємозамінних варіантів для кожного такту, що визначається за випадковим вибором числа від 1 до 9, а не шляхом кидання кісток.

Широко відома гра, що практикувалася *Й. Гайдном* – твір за допомогою підкидання кісток, при якому використовувалась цифрова таблиця. Видання мало назву «*Gioco filarmonico*» для двох скрипок або флейт і басу (1781) – «Філармонічна забава, або простий спосіб для творення нескінченного числа менуетів і тріо без знання правил контрапункту».

Музичні посібники з твору у вигляді таблиць і ігрових кісток не без диспуту приписувалися і *В. Моцарту*. Серед них – знайдене в його паперах «Керівництво, за допомогою якого ті, хто навіть не володіє знаннями про музичну композицію, зможуть скласти контрданс за допомогою лише двох кубиків» [12] (1793). З його ім'ям також пов'язувалася музична гра «Як складати вальси, лише повертаючи тетотум». *Teetotum* (Te-to-tum або T-totum) – дзига для ігор з літерами або числами на різних сторонах.

Багато оригінальних конструктивних ідей, наприклад, у ричеркарах *Фрескобальді*, виникли завдяки *Ars combinatorial* [13, с. 91]. Цей метод давав «можливість вибору групи взаємозамінних об'єктів», причому «вибір міг бути наданий випадковому чиннику».

У ХХ столітті до механізмів створення музики додався комп'ютер. У 1970–1980-х роках у Центрі досліджень математики та автоматизації в музиці Я. Ксенакіс розробив *поліагогічну обчислювальну систему (UPIC)*, що представляє собою «найскладнішу комп'ютерну систему зі своєю периферією, що створена для інтерактивної композиції музичних партитур і здатна перекладати графічну нотацію в звукові хвилі». [14, с. 527].

Підходячи до ХХ ст. ми можемо побачити наступні **тенденції**:

– та сторона алеаторики, що пов'язана з імпровізацією, на момент початку ХХ ст. перестала грати помітну роль в професійному виконавському мистецтві;

– одним із поштовхів до відродження імпровізаційних форм мистецтва та – пізніше – формування алеаторики став *розвиток джазу*. В більшості ж інших напрямків музики того часу нотний запис музичних творів ставав дедалі точнішим і суворішим за всіма параметрами композиції. *Алеаторика виникла як діалектична реакція на тотальний структуралізм*, ставши його безпосереднім і логічним продовженням.

– алеаторні композиції *авангардного періоду*, як правило, мали під собою серйозний філософсько-естетичний фундамент і зовсім не були кумедною грою для непрофесійних авторів чи виконавців музики;

– головна відмінність алеаторних творів від їхніх історичних попередників полягає в тому, що якщо раніше випадковість майже не впливала на стиль створюваної п'єси, то в сучасній музиці випадковість *дуже впливає на стиль композиції*.

Назву *«алеаторика»* вперше використав французький композитор, авангардист П'єр Булез у своїй статті «Алеа», де розглянув проблеми такого виду композиції.

Виділяють декілька **видів алеаторики**:

Обмежена (або контрольована) алеаторика:

– *фактурна* – нашарування однорідних або різних інтонаційних формул, які виконуються музикантами одночасно, без особливої координації протягом певного часового відтинку (час звучання вказується в секундах). Причому композитор не випишує нотний текст, а лише дає власні ремарки щодо виконання

(діапазон, регістр мелодичного малюнку, ритм, динаміку тощо), які музикант на власний розсуд обирає в процесі гри².

– *формотворча* – виконавцю пропонуються окремі уривки твору написані композитором, порядок виконання яких обирається в процесі гри.³

Необмежена (неконтрольована) алеаторика:

уся «музична партитура» зводиться до графічних позначок-натяків, які можуть суб'єктивно сприйматися виконавцем. Фактично, композиція твориться в момент виконання, композитор не може передбачити кінцевого результату⁴.

У творчості українських композиторів алеаторику разом з іншими засобами авангардизму почали використовувати від початку 60-х рр. випускники класу Б. Лятошинського: Л. Грабовський («Симфонічні фрески», 1961, «Тріо для фортепіано, скрипки і контрабаса», 1964), В. Годзяцький («Розриви площин» для фортепіано, 1973; «Домашні скерцо» для інструментального ансамблю, 1967), В. Сильвестров («Симфонія № 2», 1965), В. Губа («Демарш» для фортепіано, 1966) та ін.

Як і додекафонію, алеаторику в радянській Україні було затавровано як прояв «буржуазної ідеології». Від середини

² Приклади фактурно-обмеженої (контрольованої) алеаторики: В. Лютославський «Венеційські ігри» для камерного оркестру, IV частина (1960), «Три поеми Анрі Мішо» (№ 3) для голосів та камерного оркестру (1964), Струнний квартет (1964), «Paroles tissees» для тенора та камерного оркестру (1965), Симфонія № 2 (1967); Р. Шедрін «Фортепіанний концерт № 2» (II частина) (1966), «Геометрії звука» для камерного оркестру (1987); С. Губайдуліна «Ніч в Мемфісі» (V частина) (1968); Є. Станкович «Концерт для скрипки» (Алегро, в акомпанементі симфонічного оркестру).

³ Приклади формотворчої обмеженої (контрольованої) алеаторики: К. Штокгаузен «Фортепіанна п'еса XI» (1956), Я. Ксенакіс «Стратегії» для двох оркестрів (1963), Е. Денисов «Силуети» (II частина) (1969), Б. Мадерна «Серенада для супутника» (1969), П. Булез «Фортепіанна соната № 3».

⁴ Приклади необмеженої (неконтрольованої) алеаторики: М. Фельдман «Проекти» (1950–1951), Е. Браун – «Грудень 1952» з «Folio» (1952–1953), Дж. Кейдж «Музика для дзвонів № 2–3» (1954), К. Штокгаузен «Цикл» для одного ударника (1959), П. Шеффер «Non-stop» (1960), Р. Гаубеншток-Раматі – серії «Ігри», «Multiple» та ін.

70-х рр. офіційне ставлення до алеаторики дещо змінюється: використання її «окремих елементів та засобів» визнається можливим. Перший твір в українській музиці, оцінений владою з таких «ліберальних» позицій, – Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» Є. Станковича (на вірші П. Тичини, 1976; Державна премія УРСР ім. Т. Шевченка, 1977; у її другій частині використано алеаторику). Від серед. 70-х рр. алеаторика є основним засобом виразності не лише для композиторів-шістдесятників (крім В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, чималу роль вона відіграє у творчості В. Бібика, Ю. Іщенко), а й значної частини композиторів наступних поколінь (В. Зубицький, О. Левкович, В. Ланюк, В. Мужчиль, В. Шумейко, І. Щербаков, а також С. Зажитько, Ю. Гомельська, О. Гугель, О. Козаренко, К. Цепколенко, Л. Юрина та ін.).

Алеаторика широко застосовується не лише в інструментальній, а й у вокальній музиці (серед перших зразків – 5 хорів В. Бібика за романом «Гарячий сніг» Ю. Бондарева, 1975), у деяких мистецьких зразках знайдено органічний синтез алеаторики та українських етнофольклорних засад (симфонія-легенда «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовського, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Concerto festivo» В. Зубицького – один із перших алеаторних творів для оркестру українських народних інструментів, 1982). Алеаторика також була одним із чільних знарядь музичного гумору (цикл «Ще...» С. Зажитька, «Кінець гри» Л. Юриної, 1995, «Мерзота» С. Ярунського, 1997 та ін.).

При такому потужному історичному шляху, напевно, нікого не здивує те, що алеаторика цікавить і композиторів сьогодення. І проявів цього явища можна знайти багато в різних його формах. На початку дослідження була висловлена думка, що «і досі твори з елементами алеаторики викликають у виконавців деяку настороженість». І це дійсно так. Коли бачиш партитуру, в якій не прописано конкретно, що

і в якому метрі треба виконувати, це визиває спочатку стурбованість. Як зрозуміти волю автора? Чи так він хотів? Дуже часто в подібних хорових творах задумані автором ефекти виникають лише тоді, коли виконавців достатньо багато (контрольований хаос). В таких епізодах виконавцям важливо чітко зрозуміти свою «роль» і загальні принципи розвитку *звукового простору*, що створюється ними. Після цього виявляється, що «не так все страшно, як очі малюють». А звукові ефекти, дійсно, можуть виникати доволі цікаві.

Зараз ми зосередимось на фактурній алеаториці в хоровій музиці. В якості прикладів, розглянемо 2 твори: «Зоряна музика» на сл. Платона Воронька Ганни Копійки та «Колискова для Сашка» Кармелли Цепколенко. Вони обидва були написані для дитячого хору, але перероблені для мішаного складу.

«*Зоряна музика*» починається з сонорного остинатного «соль», що співають одразу кілька партій на різні склади та метри (алеаторно). Першоджерелом цього «соль», спочатку неусвідомленим, а потім – схваленим і прийнятим як даність, став звук сирени за вікном (твір був написаний в перший рік нашого «нескінченого лютого», коли звуки сирен за вікном сприймалися з широкою гамою почуттів і ігнорувати їх не виходило).

На остинатне «соль» через деякий час починають нашаровуватися різні фрази – через різні часові проміжки, начебто хаотично. Причому, в межах однієї партії можливе розгалуження: якщо її співають кілька виконавців, бажано, щоб вони співали НЕ синхронно. Тоді звукообразжальний ефект космосу («зоряної музики») буде сильнішим. На тлі цього багатоголового мерехтіння вступає соло. Солісту треба співати доволі *rubato*, так, щоб не співпадати спеціально з якоюсь партією. В процесі гармонічного руху важливо досягти того, щоб кожен поступово переходив на свою нову остинатну лінію, не кидаючи попередньої, щоб в остинатному мерехтінні не з'явилась «дірка».

В цьому прикладі алеаторики трохи незвичною є роль диригента, головна задача якого – не дуже заважати виконавцям. Максимум, що йому треба робити – показувати початки вступу голо-

сів та зміни їх ліній (але можна надати право керування часом в а-капельній частині твору самим виконавцям, якщо вони добре розуміють, якого ефекту повинні досягти).

Ще один алеаторно-сонорний епізод твору (з цифри 5) побудований на приголосних. В ньому можна орієнтуватись на позначені лінії, але виконувати їх досить вільно. В великому хорі варто сформуванати доволі численну «групу» (Group), щоб було добре чути шепіт. Цей епізод може звучати достатньо по-різному (в залежності від кількості співаків), але всі варіанти виходять по-своєму цікавими, тож, хормейстеру можна не дуже переживати з приводу того, якого звучання хотів добитись автор. Майже будь-який варіант вийде адекватним задуму.

Перейдемо тепер до другого твору – *«Колискової для Сашика»* Кармелли Цепколенко. В ньому теж є епізоди алеаторні, а є нотовані звичним чином (що насправді виявляються навіть важчими для виконання).

Починається твір з гучного крику на *fff*. Цікаво, що в кожній партії початковий звук є заданим. Вся вертикаль утворює кластер з семи різних звуків, розташованих по секундам, починаючи від «до» і завершуючись нотою «сі» (другої октави). В дитячому хорі найвищі ноти скоріш за все зможуть виконати лише декілька співаків (якщо взагалі такі знайдуться), але навіть якщо «акорд» буде іншим, потрібний композитору ефект здійсниться. Добиватись звучання саме такого акорду не обов'язково, звуки, що виписані, задають лише основну ідею: кожен співає високо і щось своє, намагаючись не співпадати з іншими. Якщо між якими-сь звуками вийдуть інтервали навіть менш ніж півтонові, це не буде давати концептуальних протиріч. Далі ми бачимо кілька глісандо. Це – алеаторне глісандо, без прив'язки до конкретних звуків. І чим хаотичнішим буде звучання, тим цікавіший ефект вийде.

Один з моментів, на які хотілося б звернути увагу: настроювання хору перед початком. Чи треба взагалі давати якісь конкретні звуки, якщо потім вони скоріш не прозвучать або швидко зникнуть під час глісандо? Вважаю, що так, треба. Звуки «сі» і «мі» знадобляться. Тому бажано, щоб у когось вони залишилися

стабільними (можна глісандувати, наприклад, на октаву вверх-вниз). Бо потім після затухання кластеру та шепоту на текст «шито», треба буде попасти а капела на квінту «мі»–«сі».

Вступний розділ звучить начебто занадто драматично для заявленого в назві жанру, але твір – не зовсім колискова, це скоріше життєвий нарис, театральна сценка. У вступі можна почути крик дитини (стомленої або роздратованої) і шепіт людей, що намагаються її заспокоїти. Після цього починається справжня колискова, що нотована стандартно.

Фрагмент з колисковою виглядає простіше, ніж попередній, але в ньому є свої складнощі: це хроматизми в басовому голосі і перехід тексту по різних голосам. Кожен повинен відчувати свою роль, відгукуючись динамікою на переключення планів.

Наступний алеаторний епізод проходить на текст «спи спи-и-ть». В ньому графічно виписано, хто за ким повинен вступати, але точний час не прописаний. І тут є два варіанти виконання: додавати нові звуки синхронно або хаотично. Авторка твору уточнила, що вірним є другий варіант. Виконавці повинні підлаштуватись один під одного так, щоб досягти потрібного ефекту хаотичності. Цей момент може викликати деякі складнощі, бо хористам в силу професійних звичок легше щось робити синхронно, ніж навпаки.

Далі – знову йде нотований епізод. Важливий момент – після алеаторики знайти квінту «фа#-до#». Друга «хвиля» заколисування ще більш хроматизована. Вона поступово драматизується і розгалужується. Половина партій зберігає остинатну діатоніку, решта голосів доходить до «ортодоксальної» хроматики з різним «рваним» текстом, хаотичним як думки під час засинання. Наступні рядки тексту домальовують картину засинання дитини її страхами («ходить сірий волохатий») і заспокоюванням від них («вовка не пустять»). Завершується епізод впевненим повторенням тріолей («не пустять...»). Розглянутий епізод – від спокійного заколисування квінтами до боротьби дитини зі своїми страхами – інтонаційно є найважчим фрагментом твору.

Останній епізод – знов алеаторний: він дуже картинний, звукообразальний, пов'язаний зі звуками природи вночі,

а саме – зі стрекотінням цвіркунів. Основні фонемі («квіклі», «цвіріклі») розподілені між різними голосами (це можуть бути солісти, або групи голосів хору) і починаються на фоні акорду спочатку наче здалека, а потім доходять до майже неперервного мерехтіння «з усіх боків». В цьому епізоді алеаторна складова є досить зручною і концептуально інтуїтивною (поступове прискорення повторень реплік). Але «солісти» повинні мати непогану дикцію: швидко повторювати «квіклі, квіклі, квіклі...» – доволі важко, текст поступово перетворюється на «кві-кві-кві-...» – і мені цей варіант вирішення проблеми здається непоганим і компромісним. Достатньо складним є акорд, на який треба спочатку попасти, а потім його тримати за ланцюговому диханні достатньо довго і з мікродинамікою. Диригент в цьому епізоді має більше керувати акордом, його динамікою і в меншій мірі солістами, показуючи їм лише узагальнено швидкість їх прискорень.

Висновки. Підведемо підсумки нашого дослідження. Ми пройшли тривалим історичним шляхом, спостерігаючи за креативною роллю випадковості в її співтворчості з композитором, і дійшли до сьогодення, що вже знаходиться на певній часовій відстані і від алеаторики як кумедної розваги для непрофесіоналів, і від епатажних експериментів ХХ століття. Можна спостерігати поступову еволюцію застосування алеаторних прийомів сучасними композиторами в напрямку практичності і зручності. Цей тезис на перший погляд здається абсурдним, якщо пригадати складнощі читання виконавцями алеаторного нотного тексту. Але він стає цілком зрозумілим після занурення у відповідний історичний контекст та підтверджується досвідом тих, кого нетрадиційна нотація не відштовхнула від осмислення провідної художньої ідеї композитора.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Reese, G. (1940). *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company, 1940. 424 p.
2. Ferand, E. (1961). *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag, 1961. 163 p.
3. Bent, I. D. (1970). A 12th-century extemporizing technique. *The Musical Times*. 1970. Nr 111 (January). P. 33–37.

4. Steinitz, R. (1996). Music, math and chaos. *Musical Times*. 1996. Nr 137/3. P. 14–20.
5. Ferand, E. (1961). *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag, 1961. 163 p.
6. Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947. 411 p.
7. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ века. *Алеаторика і музика тембров*. М.: «Музыка», 1976. С. 236–254.
8. Prieberg, F. K. (1960). *Musica ex Machina*. Berlin: Verlag Ullstein, 1960. 299 p.
9. Kirchmeyer, H. (1962). On the Historical Constitution of a Rationalistic Music. *Die Reihe*. 1962. Nr 8. P. 11–24.
10. Hayes, W. (1751). *The Art of Composing Music by a Method Entirely New, Suited to the Meanest Capacity*. London: Printed for J. Lion, 1751. 32 p.
11. Weinstock, H. (1968) *Rossini. A Biography [Text]*. New York: A. A. Knopf, 1968. 560 p.
12. Mozart, W. A. (1798). *Instruction to compose without the least knowledge of Music so much Freman Waltzer or Schleifer as one pleases, by throwing a certain Number with two Dice*. Bonn: N. Simrock, 1798; Windmill Farm; Ampleforth, North Yorkshire: Emerson Edition Ltd., 2000. 6 p.
13. Гервер Л. *Ars combinatoria и полифоническая техника Дж. Фрескобальди. От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения*. Сб. статей по материалам научной конференции 24 февраля 2005 года; ред.-сост. Н. И. Тарасевич; сост. Т. Ф. Генова. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова; изд-во НПФ «ТС – Прима», 2006. С. 87–88.
14. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. *Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов*. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.
15. Boulez, Pierre (1957). *Айя*. *Nouvelle Revue française*, no. 59 (1 November)
16. Griffiths, Paul (2001). *Aleatory*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers.
17. Скрыпник А. *Композиционно-драматургические параметры алеаторики в симфоническом творчестве украинских композиторов второй половины ХХ века*. Дисс. ... канд. искусств, 17.00.03. Киев, 2009. 198 с.
18. Майденберг-Тодорова К. *Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поезії*. Дисс. ... канд. искусств. Одесса, 2014. 190 с.

REFERENCES

1. Reese, G. (1940). *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company, [in English].
2. Ferand, E. (1961). *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag. [in English].
3. Bent, I. D. (1970) A 12th-century extemporizing technique. *The Musical Times*. Nr 111 (January). P. 33–37. [in English].
4. Steinitz, R. (1996) Music, math and chaos. *Musical Times*. Nr 137/3. P. 14–20. [in English].
5. Ferand, E. (1961) *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag, 1961. 163 p. [in English].
6. Bukofzer, M. F. (1947) *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947. 411 p. [in English].
7. Kohoutek, C. (1976) *Technique of composition in the music of the twentieth century. Aleatorics and music of timbres*. Moscow: “Muzyka”, 1976. Pp. 236–254. [in Russian].
8. Prieberg, F. K. (1960) *Musica ex Machina*. Berlin: Verlag Ullstein [in German].
9. Kirchmeyer, H. (1962) *On the Historical Constitution of a Rationalistic Music*. *Die Reihe*. Nr 8. P. 11–24. [in English].
10. Hayes, W. (1751) *The Art of Composing Music by a Method Entirely New, Suited to the Meanest Capacity*. London: Printed for J. Lion [in English].
11. Weinstock, H. (1968). *Rossini. A Biography* [Text]. New York: A. A. Knopf, [in English].
12. Mozart, W. A. (1798; 2000) *Instruction to compose without the least knowledge of Music so much Freman Waltzer or Schleifer as one pleases, by throwing a certain Number with two Dice*. Bonn: N. Simrock; Windmill Farm; Ampleforth, North Yorkshire: Emerson Edition Ltd. 6 p. [in German].
13. Gerver, L. (2006). *Ars combinatoria and the polyphonic technique of G. Frescobaldi. From Guido to Cage: Polyphonic readings*. Collection of articles based on the materials of the scientific conference of February 24, 2005; ed. and compiled by N. I. Tarasevich; compiled by T. F. Genova. Moscow: Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute; Publishing House of NPF “TS – Prima”, Pp. 87–88. [in Russian].
14. Kholopov, Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. (2006). *Musical-theoretical systems: Textbook for historical-theoretical and composition faculties of music universities*. Moscow: Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky; Publishing house “Composer” [in Russian].
15. Boulez, Pierre (1957). *Айя*. *Nouvelle Revue française*, no. 59 (1 November) [in French].
16. Griffiths, Paul (2001). *Aleatory*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers. [in English].

17. Skripnik A. (2009). Compositional and dramatic parameters of aleatoricism in the symphonic works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century. Diss. ... phd. of Arts, 17.00.03. Kyiv [in Russian].

18. Maidenberg-Todorova, K. (2014). Aleatory-sonoristic composition as an interpretative phenomenon in the context of contemporary musical poetics. Diss. ... phd. of Arts. Odessa, [in Russian].