

Григор'єва О. Логіка баладного змісто-, формо- та жанроутворення у вокальному циклі Д. Клебанова «Шість балад на вірші О. Пушкіна» (на прикладі балади «Янко Марнавич»). Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Клебанова «Шість балад на вірші О. Пушкіна». Встановлюються риси єдності та відмінностей баладного змісто-, формо- та жанроутворення, притаманні поетичному періоджерелу та його композиторській інтерпретації. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень.

Ключові слова: балада, пісня, вокальний цикл, наскрізний змістовний образ.

Grygoryeva O. The logic of formation of sense, the form and ballad genre in Klebanov's vocal cycle «Six ballads on A. Pushkin's verses» (for example a ballad «Yanko Marnavich»). In this article the structure and the maintenance of a vocal cycle of D. Klebanov «Six ballads on A. Pushkin's verses». Lines of unity and difference of formation of a genre the ballads belonging to the poetic text and interpretation of the composer are established. The role of the poetic and intonational semantic formations is defined.

Key words: ballad, song, the vocal cycle, semantic formations are defined.

УДК 78.071.1 : 788.5.082.4 (477)

Татьяна Киценко

ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ВО ФЛЕЙТОВОМ КОНЦЕРТЕ В. С. ГУБАРЕНКО.

В. С. Губаренко является одним из наиболее ярких представителей современной музыкальной культуры Украины.

Немало жизненных страниц связывает композитора с Харьковом и Харьковской композиторской и музыковедческой школой. Родился В. С. Губаренко 13 июня 1934 года в Харькове. В 1960 году закончил консерваторию по классу композиции Д. Клебанова. С 1961 по 1972 преподавал в консерватории теорию музыки и композицию. Это был очень плодотворный период в творчестве композитора. В годы работы в консерватории были созданы: оперы «Гибель эскадры» (1966), «Мамаи» (1969), балет «Каменный властелин» (1968), моноопера «Листи кохання» (1971), первая и вторая симфонии (1961, 1965),

симфоническая поэма «Памяти Т. Г. Шевченко» (1962), камерная симфония № 1 (1967), концертно для струнного оркестра, концерт-поэма для виолончели с оркестром (1963), вокальный цикл «Барви та настрої» (1965). Одним из наиболее ярких произведений этого периода является концерт для флейты с камерным оркестром op. 10. На создание концерта композитора вдохновило общение с талантливым музыкантом Олегом Кудряшовым, которому удалось принципиально обновить отечественный стиль игры на флейте и достичь международного эталона звучания.

Премьера концерта состоялась в Донецке 12 декабря 1965 года. Несмотря на то, что концерт относится к числу ранних произведений композитора, он весь наполнен новаторскими решениями. Это касается таких областей как: форма, гармония, тональный план и интонационный тематизм.

I. «В целом концерт можно рассматривать как двухчастную контрастно-составную форму, характерную для классических образцов жанра фантазии» [3, с. 52]. Каждая из частей концерта написана в сложной трехчастной форме и каждая имеет свои особенности.

Основу формы первой части составляют две контрастные темы. Первая тема (основная) звучит в первой и третьей частях. Вначале она дважды проводится у солиста, а затем в оркестре, где ее ведут скрипки, а флейта звучит как контрапунктирующий голос. В третьей же части наоборот, сначала тема дважды проводится в оркестровом звучании, а затем дважды у солиста (кульминация и спад). Такое расположение сольных и оркестровых проведений придает форме черты зеркальной репризы. Вторая тема составляет середину сложной трехчастной формы, где проводится трижды у солиста, но каждый раз на разной высоте (es – Ges – e).

Еще одной особенностью формы первой части является то, что основная тема проводится семь раз. Первые три проведения (g-a-g) напоминают вступление голосов фуги, только вместо тонального или реального ответа секундовое соотношение. Вторые три проведения – это показ темы в разных тональностях (es–d–gis), по функции напоминает средний раздел фуги. Заключительное проведение возвращает нас в основную тональность, снова звучит одинокая флейта, как и в первом проведении. Средний раздел формы, в котором появляется

новый тематический материал, берет на себя функцию интермедии. В классической фуге для интермедии характерно секвентное развитие, нечто подобное мы наблюдаем в средней части, тема каждый раз проводится на новой высоте.

Нужно отметить также наличие элементов вариационности. Основная тема не только звучит в разных тональностях, но и в разном тембровом воплощении (флейта, скрипки), с разными контрапунктами и подголосками, с аккордовым сопровождением.

Вторая часть также как и первая написана в сложной трехчастной форме с чертами сонатной с эпизодом. Первая и вторая темы экспозиционного раздела выполняют функции главной и побочной партии. В разработочном разделе также две темы. Первая – это вариант основной темы первой части в увеличении. Вторая – новый тематический материал имеющий интонационное сходство со средним разделом первой части. Далее звучит динамизированная реприза, основу которой составляет первая тема (ГП) в расширенном виде. Завершается концерт кодой построенной на теме из середины первой части. Нужно отметить, что для создания цельности формы композитор использует тематические и тональные арки. См. схему.

Гармоническая ткань концерта, так же как и форма, имеет свои индивидуальные особенности. Одной из таких особенностей является широкое использование нетерцовых аккордовых структур. Для создания неповторимого колорита автор применяет аккорды квинтового строения. Например, середина первой части *Con grazia*. Здесь автор соблюдает принцип концертности, диалога между солистом и партией оркестра. Первое проведение новой темы (ц. 7) сопровождается выдержанным аккордом в оркестровом сопровождении. Функционально это тоника *es*, но ввиду использования мерцающей терции в партии солиста, в оркестре аккорд дан без терцового тона. Оркестровый ответ сопровождается четырехзвучными квинтаккордами (*c-g-d-a*) выполненными в виде подчеркивания.

Второе проведение этой темы также сопровождается квинтаккордами (*ges-des-as-es*), которые представлены уже в виде гармонического остинато (ц. 8). Несмотря на монотематичность сольного высказывания развитие музыкальной ткани выполняется за счет активизации оркестрового сопровождения и тонального сдвига (второе

проведение звучит на малую терцию выше), придающего напряженность второму проведению. Далее оркестровое сопровождение темы представляет собой чередование четырехзвучного (f–c–g–d) и пятизвучного (c–ges–des–as–es) квинтаккордов. Мелодическое движение, содержащее в своей основе квинтовые ходы, подтверждает целесообразность трактовки используемых гармонических комплексов именно как квинтаккордов.

| | | | |
|--|--|---|---|
| <p>I ч.</p> <p>Сложная трех-частная с эпизодом (ц. 1-13)</p> | <p>A <u>пр. 3-х ч. ф.</u></p> <p>Вст. (g moll) a (ц.1) b (ц.3) a₁ (a moll) Заключение (g moll) ц. 6 у оркестра</p> | <p>B <u>эпизод</u></p> <p>3 проведения новой темы c (Es dur ц.7) c₁ (Ges dur ц.8) c₂ (E dur ц.9) мерцающая терция</p> | <p>A₁</p> <p>a₂ (es moll ц. 10) a₃ (d moll ц.11) a₄ (gis moll ц. 12) a (g moll ц. 13) черты вариационности</p> |
| <p>II ч.</p> <p>Сложная трех - частная с чертами сонатной с эпизодом (ц. 14-30)</p> | <p>C</p> <p>ГП (E dur ц.14) ПП (Es dur ц.17)</p> | <p>D <u>пр.2-х ч.</u></p> <p><u>репризная</u> a₅ (в увеличении ц. 19) (g–gis moll) d (интонационно сходна с b ц. 20) (F dur – f moll) a₅(ц. 21) (g moll)</p> | <p>C₁</p> <p>ГП (E dur ц. 22) Расширена Coda (на теме c, ц. 28) (H dur – g moll)</p> |

Схема формы

Для второй части также характерно использование квинтаккордов. Например, (ц. 15) в оркестровом сопровождении акцентированное движение по звукам пятизвучного квинтаккорда (f–c–g–d–a).

Также для гармонической такни концерта характерно чередование квинтаккордов с аккордами терцовой структуры. В таком соотношении квинтовые аккорды создают ощущение пространственной глубины и широты, а терцовые – красочно оттеняют мелодию флейты. Например, ц. 9–3 такт. На фоне выдержанного четырехзвучного квинтаккорда звучит мелодия у скрипок. В следующем такте этот же интонационный материал звучит у солиста в сопровождении большого мажорного и малого минорного септаккордов. Чередование таких же по строению септаккордов есть и во второй части (ц. 19).

Кульминация первой части (ц. 12 *Lamentoso*) также построена на пустых, пространственно широких квартоквинтовых аккордовых комплексах. Основная тема звучит у солиста на *ff* в тональности *gis moll.* В оркестре – гармоническое остинато тритонового соотношения (T-V_b).

Помимо квинтовых аккордов в концерте используются квартовые и секундовые гармонии. Например, ц. 5. В оркестре используются дискретные диатонические кластеры, выполняющие функцию подчеркивания. Также дискретные кластеры предстают в роли гармонического остинато (c–d–g–a) (ц. 17–4 т.). Особенность этого кластера в том, что в разложенном виде он представляет собой две квинты в секундовом соотношении (c–g, d–a). Также этот гармонический комплекс можно представить как четырехзвучный квартаккорд (a–d–g–c). Подобная возможность различного представления одного и того же аккорда говорит о тесной взаимосвязи всех основных гармонических ячеек, аккордовых комплексов концерта и возможности трансформации одной в другую. Подобное гармоническое остинато можно наблюдать и в репризе второй части (ц. 25).

Для второй части, как и для первой, характерно взаимодействие аккордов терцовой структуры с нетерцовыми гармоническими комплексами. Например, ц. 18, тема излагается в оркестре параллельными секстаккордами на фоне гармонического остинато трехзвучных квартаккордов в первом обращении (a–d–g).

Большую роль как в гармоническом сопровождении, так и в изложении мелодии играют отдельно взятые интервалы. Например, в начале второй части (ц. 14) основу оркестрового сопровождения составляет остинато двух квинт в малосекундовом соотношении, функцио-

нально представленных как Т – П_б. Такое использование отдельных интервалов для создания гармонического наполнения оркестрового сопровождения подтверждает целесообразность классификации М. Скорика, в которой двузвучия также относятся к категории аккорда. Еще одним примером яркого выделения одного интервала является ц. 20. На фоне пульсирующих трехзвучных квинтаккордов мелодическая линия оркестра излагается параллельными квартами, в то время как основная мелодическая интонация мелодии солиста построена на трехзвучном квартаккорде (g–c–fis).

Проанализированные гармонические особенности несомненно показывают новаторские черты гармонического мышления В. С. Губаренко, но находят и нити преемственности от предшественников. Истоки использования квинтовых созвучий, для создания пространственной широты и глубины можно усмотреть в творчестве импрессионистов, в частности К. Дебюсси «Затонувший собор». Использование неаполитанской и пятой низкой ступени восходит к творчеству С. Прокофьева. Эмансипация диссонансов и выдвигание на первый план созвучий нетерцовой структуры является общей чертой композиторского мышления XX века.

Говоря об общей ладогармонической направленности концерта, необходимо отметить не только использование нетерцовых гармонических созвучий, но и введение тонального контраста между партией солиста и оркестровым сопровождением, то есть использование политональности.

«Термин «политональность» может применяться в двух основных значениях – приема и ладовой системы. Под политональностью подразумевают технический прием, приводящий к совмещению в одновременности двух или нескольких тональностей¹. Также политональность можно определить как одновременное сочетание нескольких тональностей, в котором каждая обладает функциональной автономией в рамках единой ладогармонической системы, то есть содержит не менее двух ладовых функций, при самостоятельности ведения го-

¹ Как отмечает Ю. Паисов, это определение с незначительными вариантными изменениями перешло из первых популярных статей о политональности (Казеллы, Мийо) и сохранилось в большинстве музыкальных энциклопедий и словарей.

лосов каждого тонального слоя» [5, с. 53, 55]. Для корректного анализа музыкальной ткани необходимо различать такие понятия как полиаккордика, полифункциональность и политональность. «Полиаккордика и полифункциональность – различные проявления полигармонии, не соизмеримые, однако, с политональностью. Если политональность – способ ладовой организации, то полиаккордика – область технологии, структуры полигармонии, а полифункциональность – сфера взаимосвязей созвучий, проявления полифункциональных отношений полигармоний. Сфера полигармонии соотносится со сферой политональности аналогично соотношению гармонии и тональности. Многие приемы политональности включают полигармонию как наиболее характерный строительный материал, но не всякая полигармония функционирует в рамках политональности. Таким образом, полигармония встречается как в политональном, так и монотональном контексте».

Впервые совмещение двух тональностей появляется в середине первой части (ц. 7). Здесь ввиду использования в мелодии солиста мерцающей терции появляется ладовый контраст, который Ю. Паисов описывает как одну из предпосылок возникновения политональности и называет мажоро-минорной полиладовостью. «Контраст мажорной и минорной терций в классической музыке был одним из важнейших выразительных средств лада. «Шубертовский» эффект (сопоставление одноименных мажора и минора) и ладовая модуляция, связанная с распространенным в старинной музыке обычаем заканчивать минорные произведения мажорной тоникой, суть предпосылки, подготовившие одновременное звучание разновысоких терций. В XX веке они все чаще совмещаются. Мажоро-минорная полиладовость становится характерной для позднего периода творчества Скрябина и впоследствии получает более широкое распространение в творчестве Бартока, Прокофьева, Шостаковича» [5, с. 28].

Если полиладовость предвосхищает мелодическую политональность, то первоначальной формой полифункциональности, постепенно подготовившей политональность, является органнй пункт [5, с. 29]. В концерте подобный прием ярко проявляется в кульминации первой части (ц. 12 *Lamentoso*). Здесь основная тема проводится в тональности *gis moll*, то есть на пол тона выше основной

тональности концерта. Основу оркестрового сопровождения составляет Т-D органнй пункт. Основной особенностью является то, что доминанта функционально принадлежит не *gis moll* а основной тональности концерта *g moll*. Подобное сочетание можно рассматривать как полифункциональное.

Начиная со второй части концерта роль политональности заметно усиливается. Например ц. 14, мелодия солиста явно звучит в тональности *E dur*, в то время как оркестровое сопровождение, представляющее собой пиццикато струнных, звучит в *F dur*. Ссылаясь на книгу Ю. Паисова «Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века», можно определить такой тип политонального соотношения как хроматическую, смешанную² битональность с равновесием субтональностей.

Наиболее ярким примером использования политональности в концерте является ц. 20. Во-первых, здесь композитор применяет полипластовость. Нижний пласт – гармоническое остинато, верхний – основная мелодическая линия в партии солиста, средний – вариант темы у струнных в квартовой дублировке. Во-вторых, каждый из пластов имеет свою тональную основу. Гармоническое остинато имеет явную опору на *F dur*, мелодия солиста звучит в тональности *a moll*. Средний пласт, рассмотренный обособленно, также имеет политональное сочетание. Мелодическая линия проводится в кварту, верхний голос звучит в тональности *a moll*, нижний – *e moll*. Такие параллельные дублировки, привносящие ладовые противоречия, Ю. Паисов относит к одной из промежуточных форм между моно- и политональностью [5, с. 77].

Интересен также и тональный план концерта. Основной его особенностью является показ главного тематического материала в разных, родственно далеких тональностях. Например, основная тема первой части проводится в пяти разных тональностях. Проведения темы среднего раздела первой части также тонально разнообразны (*Es dur* – *Ges dur* – *E dur*). В целом, проанализировав все тональные сдвиги кон-

² По фактурной разновидности политональности принято различать гармоническую (политональные аккордовые сочетания), мелодическую (разнотональные одноголосные мелодии) и смешанную [5, с. 67].

цера, можно сделать вывод о том, что основными интервалами для смены тональности являются секунда, терция и тритон. Таким образом, эти интервалы являются основными не только при построении гармонической ткани концерта, но и знаковыми при выборе тональных сопоставлений. Объединяя все использованные в концерте тональности, получим нисходящий полутоновый ряд – a moll – gis moll – g moll – Ges dur – F dur – E dur – Es dur – es moll – d moll. Причем начало построено исключительно на минорных тональностях, в середине первой части преобладает мажор, а вторая часть преимущественно основана на политональных и полиладовых сочетаниях.

Обобщая вышесказанное, можно выделить основную тенденцию эволюции композиторского мышления В. С. Губаренко, которая направлена на постепенное расширение и усложнение арсенала используемых композитором ладотональных, гармонических, фактурных особенностей и формообразующих факторов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуляницкая Н. С. *Современная гармония : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов / Н. С. Гуляницкая.* — М. : 1977. — С. 1–55.
2. Губанов Я. *Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української радянської музики 70–80-х років) / Я. Губанов // Українське музикознавство.* — К., 1989. — Вып. 24. — С. 118–125.
3. Драч І. С. *Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності / І. С. Драч.* — Суми : 2002. — 228 с.
4. Игнатченко Г. И. *Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонтали) / Г. И. Игнатченко метод. рекомендации по курсам анализа музыкальных произведений, полифонии и гармонии.* — Харьков, 1984. — 19 с.
5. Паисов Ю. *Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века / Ю. Паисов.* — М. : Музыка. — 1977. — 391 с.
6. Скорик М. М. *Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття / М. М. Скорик.* — К. : Музична Україна. — 1983. — 160 с.
7. Холопов Ю. Н. *Функциональный метод анализа современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века.* — М., 1978. — Вып. 2. — С. 169–199.

Киценко Т. Особенности гармонического языка и формообразования во флейтовом концерте В. С. Губаренко. В статье подробно рассматриваются особенности формообразования в концерте. Также уделяется внимание особенностям гармонической вертикали, среди которых выделяется использование созвучий нетерцовой структуры, рассматривается общий тональный план произведения. Отдельный раздел статьи посвящается полиладовым, полифункциональным и политональным соотношениям возникающим как внутри оркестрового сопровождения, так и между оркестром и партией солиста.

Ключевые слова: форма, гармоническая вертикаль, нетерцовые структуры, квинтаккорды, тональность, политональность,

Кіценко Т. Особливості гармонічного языка та формоутворення у флейтовому концерті В. С. Губаренка. В статті докладно розглядаються особливості формоутворення в концерті. Також увага приділяється особливостям гармонічної вертикалі, серед яких виділяється використання співзвуч нетерцевої структури, розглядається загальний тональний план твору. Окремий розділ статті присвячується поліладовим, поліфункціональним та політональним співвідношенням виникаючим як в середині оркестрового супроводу, так і між оркестром і партією соліста.

Ключові слова: форма, гармонічна вертикаль, нетерцеві структури, квінтакорди, тональність, політональність.

Kitsenko T. Features of harmonious language and form in V. S. Gubarenko's flute concerto. The article considers in detail specific of the concerto form. Also attention is paid to the peculiar properties of the harmonic vertical. Among them is specially emphasised the use of non-tertian structure chords. Under study is the general voice-frequency plan of composition. A section of the article is devoted to multimodal, multifunctional and multitonal juxtaposition both in orchestral support, and orchestra and soloist party.

Key words: the form, a harmonious vertical, non-tertian structures, fifthcords, a tonality, multi tonality.