

12. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт [Текст] / В. Тимофеев. — К. : Муз. Україна, 1972. — 160 с.

13. Цанк О. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах [Текст] / О. Цанк // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 53–59.

14. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб [Текст] / М. Черкашина-Губаренко : монографія. — К. : [Б. м.], 1999. — 24 с.

15. Юджін І. Мистецька творчість жінок [Текст] / І. Юджін // Музика. — 1975. — № 5. — С. 10–11.

16. VIII пленум правління Спілки композиторів України [Текст] // Музика. — 1972. — № 6. — С. 4–6.

УДК 786.2 (477)

Наталія Ревенко

КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНІКИ ЯК ЗАСІБ ВТІЛЕННЯ НОВОЇ СЕМАНТИКИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТ.

Період двох останніх десятиліть ХХ ст. в розвитку культури України позначений досить суперечливими процесами у фортепіанній галузі музичного мистецтва. Можливість засвоювати не лише національну спадщину, але й шукати власну естетичну позицію, репрезентувати твори не лише в країні, але й за кордоном, отримувати певну інформацію із будь-яких джерел, спілкуватись із зарубіжними колегами – все це зумовило «релятивність» композиторського процесу.

У фортепіанній творчості вітчизняних митців, як і в українській музичній культурі останнього 20-річчя минулого століття в цілому, спостерігаються тенденції до переосмислення норм і канонів художнього бачення, перебудова світоглядних настанов, картини універсуму. З одного боку, йдуть постійні пошуки нового в галузі засобів виразності, експерименти зі звуком, техніками письма, з іншого – стабільною залишається схильність до традиційних художніх рішень.

У зв'язку з цим, у вітчизняній культурологічній та музикознавчій науці постає проблема розуміння фортепіанної творчості українських авторів позначеного періоду з урахуванням композиторських технік і осмислення останніх як засобу втілення нової семантики.

Нові погляди щодо сучасного стану розвитку фортепіанного мистецтва представлено у роботах О. Пономаренко, Л. Ланцути, О. Фрайт. Проблематика дисертації О. Пономаренко сфокусована на виявленні основних тенденцій розвитку українського фортепіанного концерту 80–90 рр. ХХ ст. Музикознавцем подається періодизація історії розвитку цього жанру, виявляється сутність еволюційних процесів, їх характерні ознаки [3]. У роботах Л. Ланцути з позицій якісного аналізу співвідношення успадкованого і новаторського аналізуються українські фортепіанні сонати 70-х – початку 90-х рр. [1]. О. Фрайт у власних дослідженнях розкриває образно-емоційну природу програмності у фортепіанних творах українських композиторів ХІХ–ХХ ст. в зв'язках з народною пісенністю, літературою та європейськими мистецькими процесами [4]. У названих роботах упорядковуються системні підходи, що поєднують порівняльно-історичний, генетико-типологічний, історико-стильовий, жанрово-стилістичний методи. Однак композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. ще не *поставали предметом спеціального дослідження*. Спостереження й узагальнення провідних тенденцій у використанні сучасних композиційних технік в окресленому контексті є *метою даної статті*.

У творчості вітчизняних композиторів 80–90 рр. виникають нові та розвиваються звичайні техніки композиції. Серед систем звуковисотних технік, що продовжують свій розвиток у названий період, представлені: *тональність*, яка функціонує як центральний елемент більшості гармонічних систем у творчості С. Бедусенка («Сюїта на теми російських народних казок»), М. Шука («Старі галантні танці»), В. Сильвестрова («Три п'єси»: «Багателі», «Гімн 2001 року», «Мелодія»); *модальність* – в широкому контексті тональності, частіше у вигляді мелодичних та гармонічних ладоутворень фольклорного походження («Карпатські фрески» Л. Дичко, «Гуцульська сюїта» О. Некрасова, «Прелюдії та фуги» М. Скорика), *серійне письмо* («24 прелюдії» Ю. Іщенко, «Замки Луари» Л. Дичко, «Ритурнелі» Л. Юріної).

Яскравим зразком використання техніки *пуантилізму* є фортепіанний цикл С. Зажитька «Доторкання». За словами композитора, музика даного опусу нав'язана інтересом до східних культур: китайського каліграфічного живопису та естетики японських поезій хоку, а загалом, до філософських ідей дзен-буддизму¹. Невеликі за обсягом три п'єси, як і японські тривірші, обов'язково вимагають від виконавця і слухача роботи уяви, співтворчості з композитором. Фактором їх поєднання стає афористичність, лаконізм висловлювання – вміння, перш за все, сказати багато, але скупими засобами.

Аналіз нотного тексту циклу з огляду на естетику китайського живопису доводить, що мистецтва музики й живопису мають точки дотику, що виявляється в орієнтації на певні пропорції. Це, у свою чергу, приводить до наявності синестетичних образів – зорово-звуківих. Графічне зображення музичної тканини у циклі «Доторкання» нагадує ієрогліфічні накреслення, які, на думку автора, повинні відобразити за допомогою своєрідної нотографії таємний смисл музики, начебто передати у звуках торкання кисті художника-каліграфа. Саме ці принципи є найважливішим орієнтиром формотворення п'єс. Вони відображають особливості композиторського розуміння часових орієнтирів, виступають в якості сполучної ланки між музикою і живописом. Музика в даному циклі стає мовою і формою втілення деяких фундаментальних структур художнього мислення, що знаходить своє вираження не стільки в динаміці смислів, скільки у специфічних просторово-рушійних утвореннях. З цього погляду, музичне і каліграфічне письмо є взаємодоповнюючими мистецтвами, тому що методи каліграфії втілюють подібні «передсміслові» структури, головним чином, у візуальних формах, які потенційно містять рухові асоціації. А в музиці – навпаки: рушійно-часова основа є домінуючою, а просторові уявлення існують у вигляді деякої «синестетичної аури», що супроводжує розвиток музичної тканини. Таким чином, потенційно каліграфія може знаходити своє «прочитання» у музиці, що й зустрічаємо у зазначених творах київського композитора.

¹ Особиста розмова автора статті з С. Зажитько (фестиваль «Два дні та дві ночі нової музики», Одеса, 2002 р.).

У пуантилістичній манері написана перша п'єса циклу. Нагадаємо, що пуантилізм, по-перше, є одним із крайніх наслідків тенденції до часового стискування, а, по-друге, він, як роз'єднання звукових елементів, є формою реалізації стереофонічного розшарування простору. Завдяки останньому звукові елементи, що перебувають у різних пластах глибинної перспективи, втрачають свій видимий у нотах ритм і вступають в інші часові відносини справді самостійних точечних одиниць структури. Але навіть у такому, «завуальованому», вигляді ці «точки» продовжують бути і частинами мотивів. У першій п'єсі циклу «Доторкання», за словами автора², виникає аналогія з мистецтвом китайських художників, які володіють манерою втілення образів-істин одним ударом кисті, однією, частіше незавершеною, лінією. Сполучення звуків об'єднуються в ритмоінтонаційні групи і створюють у своїй сукупності композицію цілого, чим викликають певні аналогії з китайськими ієрогліфами.

Нове розуміння просторово-часових відносин у творах українських композиторів втілюється завдяки *алеаторичним* засобам, переважанню агогічного начала й використанню його, передусім, у ролі головного змістово-конструктивного фактора (твори Л. Дичко, С. Зажитька, О. Некрасова, В. Рунчака, Г. Саська, М. Шуха, О. Щетинського та інших авторів). Провідного значення у творчості українських композиторів набуває локальна алеаторична форма («мала», «контрольована», «обмежена» алеаторика), яка являє собою побудову на основі алеаторики окремого розділу твору. В опусах із використанням контрольованої алеаторики вона екстраполюється на звуковисотні, метроритмічні, часом – на композиційні параметри. За допомогою обмеженої алеаторики у фортепіанному жанрі, зокрема, відтворюється імпровізаційність народно-інструментального музикування («Гуцульська сюїта» О. Некрасова, «Відгомін століть» Г. Саська). Іноді принцип «alea» поширюється на дії виконавців і учасників так званих «концертних акцій», перетворюючи музичний твір у свого роду стихійний «performance» (деякі твори С. Зажитька). Досить активно опрацьовуються такі техніки, як *сонорика* (найчастіше пов'язана з але-

² Особиста розмова автора статті з С. Зажитько (фестиваль «Два дні та дві ночі нової музики», Одеса, 2002 р.).

аторикою і зумовлена темброво-інтонаційним змістом – «Ось так!», «Герстекер» С. Зажитька, «Номо Ludens II» В. Рунчака) та *мікрохроматика* (репрезентована здебільшого окремими елементами й підпорядкована сонорно-алеаторному комплексу).

За останнє 20-річчя минулого століття в українській фортепіанній музиці набуває семантичного значення *електронна* музика, зокрема, одна з її ранніх форм – «tape music». Нагадаємо, що «tape music» – музика для магнітної плівки – є, по суті, продуктом «перехрещення» таких напрямків, як «конкретна музика» й, власно, електрона. «Tape music», з якою проводили свої експерименти французькі та американські композитори у 50 рр. ХХ ст., кардинально розширила межі художньо осмисленого звукового простору, дозволила актуалізувати як повноцінні елементи художнього цілого особливі акустичні феномени навколишньої дійсності. Твір «Selfreflection 1 for piano and tape» К. Цепколенко є спробою синтезувати ресурси акустичного й штучного (електронного) звукового середовища. У цьому творі внаслідок взаємодії звукового матеріалу, принципово відмінного за якісними характеристиками, створюється унікальне художнє ціле, в якому в музичній формі відображається глибинна проблематика сучасної епохи. В «Selfreflection 1» партія фортепіано є провідною і відтворює космос людської душі. Зміст конкретизується діалогом двох жіночих голосів, записаних на магнітофонну плівку. У висловлюваннях розкривається жахливий образ роздвоєної особистості, яка рефлексує, не може знайти ладу в житті, втратила розуміння сенсу існування. Не випадково різні фрагменти діалогічного тексту промовляються українською, російською, англійською мовами, а зміст запитань – про сутність буття, про життя і смерть, прекрасне й потворне – відповідає тематиці рефлексивного пізнання. Докладніший аналіз цього твору наштовхує на думку, що людина рефлектуюча є людиною внутрішньою у єдності двох її вимирів: душевному (психологія індивідуальності) і духовно-му (онтологія Буття).

Пошук «нової простоти», актуалізація найпростіших елементів музичної тканини знаходять певне вираження у творчості українських композиторів *minimal art* (О. Гугель, В. Польова), які засвоюють в такий спосіб світовий досвід – музику Дж. Кейджа, С. Райха, А. Рабиновича, Д. Скімовського («репетитивний метод»). Музичний

мінімалізм з'явився в межах найрадикальнішого авангардного напрямку – «експериментальної музики», який очолили Дж. Кейдж та його школа. Серед сутнісних рис мінімалізму – заперечення функціональних зв'язків в організації музичного цілого, а також наділення значенням первісних елементів музичної тканини (тиші, окремого звука, найпростіших акустичних сполучень). Звідси, мінімалізм концентрує увагу на звукові та його цілісності. Значущість звука зростає саме через те, що він існує окремо від функціональних завдань, постаючи будівельним елементом в логічній структурі. Така філософська і творча концепція мінімалізму і знайшла своє втілення у деяких фортепіанних опусах О. Гугеля. За словами самого композитора, його цікавить музика, в якій розвиток матеріалу або потрібен, але не до кінця можливий (всі комбінації потребують більше часу, ніж це припустимо для твору), або можливий, але не потрібен (як не потрібне дієслово в номінативному реченні) [2, с. 46]. Невеликі за обсягом п'єси – «Напливи та відливи», «Птахам, що відлітають», «Сніг іде», «Віддалені сигнали», «То Elise», «Зірки, що спускаються на землю» – написані з використанням репетитивної техніки. Нагадаємо, що репетитивний метод музичної композиції заснований на організації статичної музичної форми циклами повторювань коротких, функціонально рівноправних побудов. У п'єсах О. Гугеля слухач залучається до процесу, що поступово розгортається і минає в межах статичної форми, не прагнучи привести до нової смислової якості. «Поступовий процес» – одне із досягнень репетитивного методу. Якщо характер європейської музичної процесуальності, заснованої на розвитку, відповідав руху людської емоції, етапам внутрішнього життя, то в мінімалізмі він відповідає постійним та поступовим процесам, що відбуваються у природі, космосі й т. ін. Мінімалістична процесуальність не має нічого спільного з європейським «розвитком» та його «фінальною» логікою. Вона відторгає логіку «від – через – до», їй більш властиве «завжди у».

Так, у п'єсі «Напливи та відливи» музичним матеріалом О. Гугель обирає звукову структуру – *pattern* (*patterns* – модель, викрійка – Н. Р.), який складається з п'яти звуків. Композитор використовує у п'єсі «процес додавання» (*additive process*), що заснований на розширенні паттернів. У кожному наступному блоку (всього їх шість:

спочатку йде рух від першого до шостого блоку, далі – від шостого – повернення до першого) додається по два звука: перший блок складається із 10 звуків, другий – із 12 звуків, третій – із 14-ти, четвертий – із 16-ти, п'ятий – із 18-ти, шостий – із 20 звуків. До того ж, з додаванням звуків у блоках змінюється кількість тактів. Так, у першому блоці – вісім тактів, у другому – сім тактів, відповідно, у шостому блоці їх стане три. Потім від шостого до першого блоку кількість тактів знову наростає (від трьох тактів до семи). Кожен такт повторюється двічі. Безупинний рух із груп восьмими тривалостями протягом всієї композиції справляє враження хвиль, що то насуваються, то віддаляються. Навіть епіграфом до п'єси є слова О. Мандельштама: «Приливы и отливы рук, Однообразные движенья...».

Зазначимо, що в кожній з мінімалістичних композицій О. Гугеля присутні звукообразувальні моменти, на які вказують самі назви п'єс. Так, у п'єсі «Сніг іде» ритмічний малюнок імітує повільне кружлення химерних сніжинок. Ритмоформула у «Віддалених сигналах», що проходить поперемінно у всіх голосах, доповнюючись різними авторськими поясненнями, передбачає, за думкою композитора, уважне вслуховування в цей чотиризвучний мотив, який виникає то тут, то там. У п'єсі «Зірки, що спускаються на землю» відповідну картину змальовує мелодичний рух *A-dug*-ним тризвуком з верхнього регістру в нижній, який відбувається то одночасно, то почергово в партіях обох рук. Крім низхідного руху, фактура п'єси включає гамоподібні послідовності та репетиційні перегуки у партіях обох рук в середньому розділі п'єси. Названі композиції викладені у динамічному позначенні «*p*» – «*ppp*». Це становить певні труднощі як для виконавців (тонко підібране туше), так і для слухачів – вміння глибоко вслуховуватися і створювати подумки потрібний художній образ, найбільш близький до авторського.

Нотографічний запис фортепіанних творів О. Гугеля відзначається новизною викладення і скупістю засобів фіксації звукового матеріалу. Так, на нотоносцях п'єс «Напливи та відливи», «Птахам, що відлітають» немає ключів, немає знаків, а кожній нотній лінійці відповідає нота, яку вказує композитор на початку твору. Фактура фортепіанної п'єси «То Elise» складається з партії акомпанементу, що рухається звуками T, S, D тональності *h-moll* (аналогічно однойменному

твору Бетховена /в оригіналі – a-moll/), та солуючого голосу, що варіюється у першому та п'ятому тактах відповідно до композиційної схеми. Схема є і у п'єсі «Птахам, що відлітають».

Назви більшості фортепіанних п'єс О. Гугеля вказують на процес руху, діапазон якого простягається від «споглядання» характеристик звукового потоку, що змінюється акустично, через захоплення швидкістю й безупинністю гри до філософського осмислення руху як засобу буття, як форми життя.

Відзначимо, що для останніх десятиліть ХХ ст. характерна тенденція зростання ролі *поліфонії* в композиторській творчості. Це зумовлено багатьма чинниками музично-історичного розвитку, серед яких – послаблення тональності, раціоналізація мислення, пошук нових ресурсів виразності та технологічних прийомів у спадщині минулого. Нагадаємо, що в українській фортепіанній музиці поліфонічні форми і жанри активно впроваджуються в композиторську практику з 50 рр. ХХ ст. Об'єктом творчих інтересів митців стають фуга, канон, інвенція, пасакалія, поліфонічні цикли. Сьогодні автори українських поліфонічних опусів спираються на структури і прийоми західноєвропейської поліфонії, привносячи в них під впливом різних течій музики ХХ ст., передусім авангардизму, нову техніку, стилістику, тематику, образи.

У «12 фортепіанних прелюдій та фугах» О. Яковчука широта художніх інтересів автора поєднується з глибиною задуму і майстерною технікою. Композитор належить до тих митців, які поглиблено студіюють пісенну культуру свого народу, її специфічні особливості, засвоюють головне з творчого досвіду старших колег. Однак основне для О. Яковчука – не цитування тих чи інших «канонічних» національних мотивів, а звертання до слухача музичною мовою, що протягом століть складалася й кристалізувалася в мистецькій творчості народу. У своєму циклі композитор спирається на фольклорні інтонації і ритміку, на особливості українського багатоголосся, переосмислюючи їх таким чином, що вони сприймаються як власні, індивідуальні виразні засоби.

Поліфонічний цикл в цілому є великою тричастинною формою: початкові п'ять прелюдій та фуг ніби відповідають першій частині симфонічної форми (*Allegro*), з шостої по дев'яту музика нагадує

середню частину (Andante), з десятої починається енергійний фінал усього циклу. Загалом опуся властива тематична єдність. Це дозволяє сприймати його як художню цілісність. У циклі наявне широке коло образів, що засвідчує різноманітність жанрів та форм тих чи інших п'єс: фуга-токата, канон, буре, жига... Серед поліфонічних прийомів, що використані автором, – і традиційні, і типові саме для сучасної епохи – ротація, контрротація; застосовано також техніку пуантилізму. Кожен з маленьких циклів (прелюдія і фуга) репрезентує певний вид фортепіанної техніки. Фактура скрізь зручна і, водночас – технічно складна. Незважаючи на багатоплановість використаних засобів, основною в циклі є виразність тематизму та глибина змісту, досягненню яких підпорядковані як прийоми композиції, так і скрупульозно розроблена ладова структура твору.

Використання поліфонічної техніки письма є характерним для творчості О. Щетинського. Стиль композитора базується на поєднанні новацій музичного модернізму та авангарду (мікротематизм, атональність, ускладнена ритміка, рівні правá консонансу і дисонансу, посилення ролі тембру) із такою особливістю української культури, як метафоричність мислення. В музиці О. Щетинського переважають медитативність, уповільнені темпи, поступовість розвитку; її важливою рисою є акустична привабливість, краса звучання.

У фортепіанному творі «Хваліте ім'я Господнє» на основі знаменного піснеспіву композитор створює власну концепцію бачення світу. Вона звернена до глобальних питань духовного сенсу буття і вирішується за допомогою використання різних культурних пластів й різноманітних технік: від монодії до поліфонії, від поліфонії – до хоральності, від хоральності – знову до монодії. Саме така послідовність простежується в композиції твору. На думку автора, «Хваліте ім'я Господнє» – це «розлога фантазія з трьох розділів і кульмінацією всередині»³. Початковий тематичний матеріал свідчить про вільне опрацювання композитором мелодико-інтонаційного фонду київського розспіву XVII ст. Розгортання теми є вельми поступовим: спочатку вона звучить одноголосно, подібно до старовинного молитовного

³ Особиста розмова автора статті з О. Щетинським (фестиваль «Київ-Музик-Фест», Київ, 2004 р.)

співу. Ладові модуляції, розширення регістру, варіювання тривалості фраз – усі ці засоби додаються надзвичайно ошадливо. Гранями, що відокремлюють розділи форми, є довгі акорди (або подовжені ферматою). Для відтворення відчуття простору в церкві використовуються крайні регістри інструмента. Поступове нарощування гучності супроводжує перехід до другого розділу – низки напружених, подекуди поетичних епізодів. Після кульмінації настає просвітління, звучать мотиви, що нагадують тему «Хваліте ім'я Господнє» із Всенощної С. Рахманінова – звідси й назва твору.

Отже, в даному опусі модель храмового дійства відтворюється на рівні стилістики піснеспівів (модальність, діатонізм, характерні зврати), на рівні композиції (строфічність у монодійному розділі), техніки (використання канонічної імітації), на рівні мікроструктур з різноманітними модифікаціями (канон у збільшенні, подвійний чотирьох- та шестиголосний канони, канон із горизонтальним зміщенням при повторному проведенні, канон з використанням зворотів теми, подвійний канон з канонічною імітацією у ритмічному збільшенні, канони через октаву у нону, одночасне сполучення теми й обернення), а також на інтонаційному рівні (розспіви).

Таким чином, у творі «Хваліте ім'я Господнє» відбувається надзвичайно витончена «переорієнтація» старовинного духовного жанру у сучасний як за духом ідей, так і за філігранністю поліфонії, у якій творчо осмислюється досвід поліфонічного лінеаризму музики ХХ ст.

Висновки. Відзначимо, що більшість технік композицій у фортепіанній творчості українських авторів 80–90 рр. починає зазнавати *мімікрії*. Це яскраво проявляється у випадках, коли серійний ряд структурує алеаторні блоки, коли мінімалізм взаємодіє із сонорним принципом, коли нове відчуття тембру як «мікротону» виявляє себе не тільки в тих композиціях, де тембр є головним формотворчим фактором, а й там, де «роботи з тембром» навіть немає.

Отже, останнє двадцятиріччя ХХ ст. особливо чітко виявляє процес, що приховано відбувався в 70 рр. – відбір, осягнення та переосмислення українськими авторами всіх елементів так званої «радикальної» і «нерадикальної» (традиційної) техніки музичної композиції, синтезування цих елементів у власних індивідуалізованих концепціях. Все це, на наш погляд, не тільки допомагає вітчизняним

митцям вирішувати естетичні завдання сьогодення, але й становить підґрунтя майбутньої музично-художньої виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ланцута Л. В. *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. В. Ланцута. — К., 1998. — 18 с.*
2. *Матеріали Другого міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти», 14–22 листопада 1996 р. [Текст]. — Львів : Львівська організація Спілки композиторів України, 1996. — 126 с.*
3. Пономаренко О. Ю. *Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Ю. Пономаренко. — К., 2003. — 20 с.*
4. Фрайт О. В. *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Фрайт. — К., 2000. — 18 с.*

УДК 78.071.1 : 788.6“19”

Владимир Метлушко

ПЬЕСА ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ХХ ВЕКА

ХХ век с полным правом можно назвать временем расцвета кларнетового искусства. Появление большого количества учебных пособий, новых разработок конструкций инструментов и аксессуаров значительно облегчило исполнение на них, что способствовало расширению технического и выразительного потенциала музыкантов. Практика сольного исполнительства приходится на последнюю треть ХХ – начало ХХІ ст. Во многом это обусловлено освоением новых техник письма, позволяющих значительно обогатить сложившиеся представления о возможностях кларнета. Немаловажную роль играет и появление блестящей плеяды кларнетистов-виртуозов, которые своим мастерством стимулировали композиторскую мысль. Благодаря этому значительно расширился спектр сочинений для кларне-