

ДОДЕКАФОННА ТЕХНІКА ПИСЬМА В СУЧАСНІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ (на прикладі циклу “Раціональні ескізи” М. Ластовецького)

Интернет: матеріали всеукр. з міжнар. участю науково-практичної Інтернет-конференції (січень-лютий 2013 р.). – Черкаси. Вид-во ОІПОПП, 2013. – С. 145 – 149.

8. Образовательные ресурсы сети Интернет. Для основного общего и среднего (полного) общего образования. Каталог / [сост. М.Б. Булакина, В.Н. Васильев, Е.Г. Гридина и др.; гл. ред. А.Н. Тихонов]. – М., 2008. – Вып. 5. – 79 с.

9. Палкова А.В. Применение сервисов Веб 2.0 в преподавании иностранных языков / А.В. Палкова // Преподавание иностранных языков в мультимедийном пространстве. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2012. – С. 69 – 85.

10. Самойленко О.М. Застосування ресурсів мережі Інтернет у професійній діяльності

педагогічних працівників / О.М. Самойленко // Теорія та методика управління освітою, 2011. – № 6. – Режим доступу до журн.: <http://tme.uio.edu.ua/>

11. Стучинська Н.В. Дослідження комунікативної активності студентів медичного університету у соціальних мережах / Н.В. Стучинська, Н.В. Стучинська, Т.О. Соколова // Інформаційні технології і засоби навчання, 2011. – № 3 (23). Режим доступу до журн.: <http://www.journal.iitta.gov.ua>

12. Ясько О.М. Застосування ресурсу Інтернет для розвитку комунікативної культури майбутніх учителів іноземних мов. Ч. II. / О.М. Ясько // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: зб. наук. праць. Серія: Педагогічні науки. – 2013. – № 13(2). – С. 283 – 287.

Стаття надійшла до редакції 22.09.2015

УДК 78.08:78.071.1 (477) (092)

Надія Мойсенко, викладач теоретичного відділу

Дрогобицького державного музичного училища імені Василя Барвінського

ДОДЕКАФОННА ТЕХНІКА ПИСЬМА В СУЧАСНІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ (на прикладі циклу “Раціональні ескізи” М. Ластовецького)

У статті аналізуються твори із циклу “Раціональні ескізи” сучасного українського композитора М. Ластовецького, написані на основі дванадцятитонові додекафонної техніки. Розкривається образно-художній зміст п’єс, особливості їх музичної мови.

Ключові слова: додекафонія, серія, сегмент, М. Ластовецький.

Літ. 14.

Надежда Мойсенко, преподаватель теоретического отдела

Дрогобычского государственного музыкального училища имени Василия Барвинского

ДОДЕКАФОННАЯ ТЕХНИКА ПИСЬМА В СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ (на примере цикла “рациональные эскизы” Н. Ластовецкого)

В статье анализируются произведения из цикла “Рациональные эскизы” современного украинского композитора Н. Ластовецкого, созданные на основании двенадцатитоновой додекафонной техники. Раскрывается образно-художественное содержание пьес, особенности их музыкального языка.

Ключевые слова: додекафония, серия, сегмент, Н. Ластовецкий.

Nadia Moiseyenko, Lecturer of the Theoretical Department Drohobych State Musical College by V. Barvinsky

TWELVE-TONE TECHNIQUE OF WRITING IN CONTEMPORARY PIANO MUSIC (for example of the cycle “Rational sketches” by M. Lastovetsky)

The article analyzes the works from the cycle “Rational Sketches” of the contemporary Ukrainian composer M. Lastovetsky, written on the basis of the twelve-tone technique. The figurative and artistic content of the pieces as well as the peculiarities of their music language is revealed.

Keywords: dodecaphony (Twelve-tone technique), series, segment, M. Lastovetsky.

Постановка проблеми. Пошуки нових виражально-тембрових можливостей, використання різних типів композиторських технік характеризує яскраво-індивідуальний почерк М. Ластовецького – митця широкого творчого потенціалу. Залишаючись сучасним, автор багато експериментує, свідченням чого є “Раціональні ескізи” (12 нескладних п’єс у додекафонній техніці

для фортепіано). Для втілення образного змісту усіх дванадцяти п’єс циклу М. Ластовецький вдається до використання особливого способу організації звукового матеріалу, а саме дванадцятитонові додекафонної системи. На основі цього методу автор створює самобутні, оригінальні п’єси, які він називає ескізами, замальовками. Музичний зміст їх переконливий,

різнобарвний. Він вражає яскравістю музичних образів, широтою охоплення різноманітних стилів, епох, втіленням емоційних станів, картин-спогадів, обрядових дійств, філософських роздумів.

Аналіз образного змісту творів, особливостей їх музичної мови підтверджує, що “серія створюється як ядро всієї композиції”, структура якої “сама по собі повинна містити ті композиційні звуковисотні елементи, із яких автор вибудовує твір” [13, 60].

Своєю музикою М. Ластовецький заперечує твердження апологетів серійної музики про її недовговічність, а також спростовує думку, що “право на існування додекафонія має лише тоді, коли з її допомогою виражається складний музичний зміст, який композитор не зміг би втілити іншими засобами” [1, 195], тобто, вона може бути використана тільки для втілення музики жажів.

Актуальність теми статті полягає в тому, що композитори не так часто використовують додекафонну техніку письма, котра “стосується не тільки принципів звуковисотної організації, але і способів вираження думок за допомогою спеціальної мови” [1, 195]. В цьому сенсі фортепіанним циклом “Раціональні ескізи” М. Ластовецький доводить, що дванадцятитонову додекафонна система як технологічний прийом є придатна для написання музики будь-якого змісту і характеру.

Огляд останніх досліджень і публікацій. У творах сучасних українських композиторів серійна техніка у своїх ортодоксальних формах не отримує широкого розповсюдження.

Аналізу дванадцятитонову додекафонну систему, як способу звукової організації та методу композиції, у сучасному музикознавстві присвячено чимало теоретичних розвідок. Детальне висвітлення це питання отримує в роботі Ц. Когоутека “Техника композиции в музыке XX века”. До проблем атональності, серійності, враховуючи дискусійність деяких положень, звертається Н. Гуляницька в аналітичному курсі “Введение в современную гармонию”. Оригінальний метод аналізу творів, написаних на основі дванадцятитоновості, позиціонує Ю. Холопов у низці статей: “Об логических принципах современной гармонии”, “Функциональный метод анализа современной гармонии”, “Об эволюции европейской тональной системы” та ін.

Мета статті – розкрити особливості музичного “прочитання” циклу “Раціональні ескізи” М. Ластовецького, написаного на основі

дванадцятитонову додекафонну систему організації звукового матеріалу.

Виклад основного матеріалу. Микола Ластовецький – композитор – постать непересічного масштабу, який працює в різних музичних жанрах, зокрема, й фортепіанному. До цієї жанрової сфери митець звертається протягом всього творчого життя (Прелюдії, Варіації a-moll, g-moll, Тема з варіаціями, “Дума для фортепіано”, “Фортепіанні п’єси для дітей і юнацтва” Зошит 1 та Зошит 2 та ін.).

Оригінальним і неповторним явищем в українській фортепіанній музиці є цикл “Раціональні ескізи”. Він включає 12 ескізів-замальовок із широким діапазоном музичних образів: №1 (“Мрійновтома”), №2 (“Забуті фанфари”), №3 (“Подих вальсу”), №4 (“Розумна” коломийка”), №5 (“І задзвонили дзвони”) (“Campane”), №6 (“Запрошення до гавоту”), №7 (“Драматичний етюд”), №8 (Міні-бурлеска”), №9 (“Сходження на Голгофу”), №10 (“Ритуальне дійство”), №11 (“Короткі варіації”) (ostinato), №12 (“Ремінісценції”). Програмні назви п’єс допомагають вникнути в їх зміст, зрозуміти характер музичних образів. Вражає багатство образного змісту – це відлуння різних історичних епох, стилів, фольклорних традицій, яскравих видовищних подій; філософські роздуми. З метою яскравого змалювання міради образів, стилів композитор вдається до використання жанрів і форм різних епох – це середньовічна бурлеска, класичний гавот, побутовий вальс, народна коломийка, етюд, строгі та жанрові варіації. М. Ластовецький майстерно втілює звукові асоціації (“Забуті фанфари”, “І задзвонили дзвони”), різні емоційні стани (“Мрійновтома”), картини тощо.

По-новаторськи підходить композитор до втілення цих образів у музичній тканині. Він використовує особливий спосіб організації звукового матеріалу, а саме, дванадцятитонову додекафонну систему. На основі застосування цієї техніки, що вносить раціональне начало, строгий, виважений, продуманий підхід до втілення образного змісту всіх п’єс циклу.

“Раціональні ескізи” М. Ластовецького створені на основі серійного ряду. Аналізуючи п’єси, помічаємо, що серійний ряд у кожній із п’єс не є випадковою послідовністю звуків, а побудований за певним принципом. Це робочий матеріал, свого роду “програма”, з якої композитор вибудовує твір і всі його елементи, конструкцію цілого. У зв’язку з цим А. Веберн писав: “...У нас в більшості випадків ряд зароджувався як вдала знахідка, що пов’язувалася із деяким

інтуїтивним уявленням про твір в цілому і потім ретельно обдуману... Якщо хочете: натхнення” [1, 197]. Такими зваженими до деталей є серійні ряди у п’єсах циклу. Так, у п’єсі-спогаді №2 “Забуті фанфари” у дванадцятизвуківій серії вирізняються дві висхідні квартові інтонації, утворені 1-им і 2-им та 4-им і 5-им тонами, які разом із використанням пунктирних ритмів, викликають асоціації з трубними сигналами, звучанням фанфар і є пов’язаними з героїчним закличним началом. 10-й та 11-й тон серії утворює інтервал в. 7, який також є важливим конструктивним елементом у побудові акордів, мелодики.

У будові серії п’єси №3 “Подих вальсу” переважають інтервали м. 3 (їх є шість), які пов’язані з пісенністю, вокалізацією інтонацій, плавним круговим вальсовим рухом. Тони серії організовуються тут за вертикальним принципом, об’єднуючись по два, утворюють м. 3. Водночас використання вальсових ритмоформул, тридольного метру, фактурних особливостей цього танцю посилюють жанрові асоціації. Музичні “формули” вальсових тем – гнучкі, витончені, вимальовуються щоразу в різних місцях фортепіанної фактури. Виникнувши, вони тут же підпорядковуються строго організованій послідовності серійного ряду, звучать у різних “фарбах”: “надломлено”, напружено, втрачають наспівність.

Детально продуманою є інтервальна будова серії у п’єсі №5 “І задзвонили дзвони” (“Campane”) – епіко-драматичній кульмінації циклу. Це видовишна, реалістично змальована картина звучання дзвонів, епічно-велична розповідь про драматичні події з історичного минулого нашого народу. Елементи музичної мови, структура п’єси виростає із серійного ряду, у будові якого переважають секунди. Композитор використовує тут дві форми серії – O і R . Слід відмітити симетрію у розташуванні тонів серійного ряду. Використовуючи ракохідну форму, автор досягає інтонаційної єдності у творі, оскільки на початку ракоходу звучать ті ж інтервали, що й в оригінальній формі. Цікавою є кода – $Con moto$, кульмінація п’єси. Грунтуючись на трьох початкових тонах R , композитор вибудовує величну картину звучання дзвонів – удар дзвону і його відлуння. Інтервал в. 7 (1-й і 2-й тони R , звуки $es - d$), викладений половинними тривалостями, повторюється у наступному такті октавою вище. Утворюються такти вищого порядку. Інтервал в. 7 і його повторення – це своєрідний органний пункт, на фоні якого звучать тремуючі октави (звук fis) –

третій тон серії. Надалі рух пришвидшується, відлуння дзвонів з’являється у кожному такті, наростає динаміка, розширюється діапазон. Звучання фортепіано наближено до звучання цілого оркестру. Картина набату відтворена правдиво, реалістично.

У п’єсі №7 “Драматичний етюд” змальовано героїчний, бунтарський образ, що викликає певні асоціації із етюдами Ф. Шопена, Ф. Ліста. Автор використовує відповідні засоби виразності – неспокійний схвильований рух шістнадцятими (звуківий фон у крайніх частинах), чіткі висхідні затактові фрази з хвилеподібним мелодичним малюнком (середня частина). Постійно повторюваний по півтонах у межах м. 3, низхідний мотив із чотирьох звуків, викладених шістнадцятими (прийом, який у Ф. Шопена використовувався для розвитку дрібної пальцевої техніки), створює відчуття неспокою, хвилювання. Тематичний матеріал п’єси логічно і послідовно виростає із серійного ряду. 12 тонів діляться на три сегменти по чотири звуки, кожен із них відіграє важливу конструктивну роль. Так, тони першого сегменту ($f - e - es - d$) розташовані у хроматичному низхідному гамоподібному русі та використані у крайніх частинах для створення основного настрою п’єси. Другий сегмент ($h - cis - b - c$) – дві низхідні м. 7 у межах півтону та третій сегмент ($g - a - ges - as$) – дві в. 2 також на віддалі півтону (обертаються в м. 7). Тони другого та третього сегментів утворюють чотири м. 7, які звучать на фоні неспокійного руху шістнадцятими. Отже, застосовуючи вертикально-горизонтальну додекафонію, а саме сегментний спосіб роботи з нею, композитор вибудовує п’єсу.

У “Драматичному етюді” М. Ластовецьким майстерно поєднує елементи серійного ряду з мелодико-ритмічними особливостями тем, а фактурний виклад посилює музично-образні асоціації – відчуття схвильованості, неспокою у крайніх частинах та “благородної” лірики – у середній.

Важливу конструктивну роль має серійний ряд у п’єсі №9 “Сходження на Голгофу” – ще одній драматичній кульмінації циклу. Для правдивого змалювання картини сходження на Голгофу композитор послуговується всіма можливими формами серії – O , I , R , IR , RI та різними принципами викладу їх – горизонтальний, вертикальний. Інтервальні співвідношення у серійному ряді утворюють хвилеподібну звуковисотну лінію, що виявляється у структурі п’єси: її постійних наростаннях до кульмінації та спадах. На початку твору, де відтворено настрої глибоких роздумів, споглядання нелюдських мук

і страждань, звучить контрапункт двох тем – широких, розлогих, викладених у темпі *Andante*, у метрі 4/4. 12 тонів О форми серії розподіляються між двома контрапунктуючими темами і утворюють поліфонічні варіації – теми трансформуються, утворюючи складний контрапункт (вертикально-рухомий, горизонтально-рухомий), ритмічно зміщуються, звучать у синкопованому русі, в октавному подвоєнні.

Розвиток у наступному розділі *Animato* підводить до загальної кульмінації п'єси. Він базується на співставленні двох утворень – акордової побудови і повзучих, в'язких арпеджіо по звуках ламаних акордів в октавному викладі, що поступово піднімаються вгору. Кількаразове проведення цих побудов у різних формах серії утворює декілька хвиль наростання до кульмінації. Найвища хвиля – це звучання акордів на динаміці *fff*, підкріплена інверсійно-ракохідною формою серії.

Не тільки хвилеподібна звуковисотна лінія є важливим конструктивним елементом п'єси, але і послідовність інтервалів та можливість утворювати акорди. Так, 12 тонів серії умовно можна поділити на чотири сегменти по три звуки, кожен із яких формує акорд тризвучної структури. Тони кожного сегменту композитор розташовує за вертикальним принципом. Кода п'єси (*Largo*) – це світле хоральне звучання, акорди якого викладені в канонічній імітації. Завершується п'єса доволі довгим витримуванням тризвуку *Fis* (останні тони серії) і його переміщенням у щоразу вищий регістр (від контроктави до третьої октави).

Використовуючи імітаційну і контрапунктичну техніку, як головний фактор формотворення у крайніх частинах, автор майстерно поєднує її з додекафонним методом організації звукового матеріалу і створює на цій основі яскраво-наглядну картину траурної ходи, філософських роздумів.

У п'єсі №10 “Ритуальне дійство” М. Ластовецький змальовує обрядову сценку, звертаючись до найдавніших часів нашої історії, відтворюючи побут і вірування наших предків – язичників.

П'єса побудована на співставленні двох поспівок – теми-заклички – строго діатонічної, невибагливої, з активною “закличною” квартовою інтонацією і теми-відповіді, в основі якої лежить виразна висхідна секстова інтонація. Їх по чергове звучання створює враження перегукування, розмови двох гуртів – учасників дійства.

Дванадцятитонову серію у п'єсі композитор поділяє на два шестизвучні сегменти. Перший

сегмент – це гексахорд, побудований по білих клавішах звукоряду (“білоклавішна діатоніка”). На звуках цього сегменту тримається початкова архаїчна тема-закличка. Другий сегмент – гексахорд, побудований по чорних клавішах звукоряду (“чорноклавішна діатоніка”). Він лежить в основі теми-відповіді.

У творі композитор використовує різноманітні принципи роботи з серією – горизонтальний, вертикальний, а також горизонтально-вертикальний. Після короткого вступу обидві теми експонуються по чергово. Їх мелодичні поспівки звучать на фоні шестизвучних акордів-кластерів, утворених згортанням тонів серії у акорд. Цей сонорний прийом (кластерна педаль) створює характерну для народної творчості нетемперованість, підкреслює її архаїзм і поглиблює емоційно-образний зміст п'єси – сцени ритуального дійства.

Отже, використовуючи найдавніші пласти фольклору, його ладоінтонаційні звороти, принципи розвитку, композитор вміло поєднує їх із додекафонною технікою і на цій основі переконливо вимальовує ритуальну картину.

На два шестизвучні сегменти поділена серія у п'єсі №8 “Міні-бурлеска”, де втілено гумористичний образ. Веселощі, простодушний народний гумор, жарт – риси, притаманні цій п'єсі. Короткі тематичні утворення, побудовані на основі сегментів, композитор проводить самостійно у різних голосах, використовуючи різноманітні принципи викладу серійного матеріалу (горизонтальний, вертикальний, сегментний) та найрізноманітніші способи роботи з ним. Тематичні побудови співставляються, “мандрують” у різні октави, викладаються контрапунктично, у канонічних імітаціях. Легкість, грайливість, безтурботність відчутні у ритмічних зміщеннях тем, постійній грі акцентів, зміні штрихів, темпів.

У п'єсі №4 “Розумна” коломийка” композитор зумів поєднати техніку тропу з ладовими і ритмічними елементами фольклорного походження, а саме з коломийкою і на цій основі відтворив “жанрову” сценку народного танцю. Серія тут поділена на чотири сегменти, які експонуються у вступі до п'єси (своєрідна “підготовка до танцю”) у вигляді цілотнових кластерів – *фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз* (I), *сі – до-дієз – ре-дієз* (II), *фа-бекар – соль-бекар – ля-бекар* (III), *до-бекар – ре-бекар – мі* (IV).

Вражає багатство і різноманітність коломийкових наспівів у п'єсі. Тема коломийки обіграється у різних регістрах, ритмічно варіюється; окремі сегменти співставляються між

ДОДЕКАФОННА ТЕХНІКА ПИСЬМА В СУЧАСНІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ (на прикладі циклу “Рациональні ескізи” М. Ластовецького)

собою, накладаються один на одного, взаємодоповнюються. Завдяки цьому відбувається і інтонаційне варіювання. Композитор поєднує “непоєднуване” – тема коломийки звучить по звуках “білоклавішної діатоніки”, а її супровід – по звуках “чорноклавішної” (цілотнова гама). Строгий, раціональний метод, який використовує автор у цій п’єсі, виявляється у назві твору – “Розумна” коломийка”.

Назва п’єси №1 “Мрійновтома” викликає асоціації з естетикою символізму. Композитор старастся відтворити тут певний емоційний стан – мрійливості, уяви. Він вибудовує цю мініатюру тільки на одній формі серії – О, яка має тональні ознаки – *E-dur* із хроматичною варіантністю окремих шаблів. На основі повторення однієї і тієї ж форми серії, основна тема п’єси звучить щоразу у вищому регістрі, в інших метро-ритмічних умовах. Вражає тонкою грою ледве вловимих неясних відтінків, почуттів, уявлень. Розпливчисті “плямки”, народжені інтервалами супроводу, їх фонізм, доповнюють цю імпресіоністичну картинку.

М. Ластовецький застосовує у п’єсі комплексний спосіб роботи з серією. Розміщуючи звуки серії по горизонталі, в процесі її розгортання випускається декілька звуків, які прозвучать в інших голосах (у даному випадку у супроводі), тобто, інтерполюються в інші голоси [3, 150]. Ритмічне і інтонаційне варіювання – основний принцип музичного розвитку у даній п’єсі.

Мелодика у п’єсах із “Рациональних ескізів” є провідним засобом виразності. Більшість з них мають виразну мелодичну лінію, що ґрунтується на зовсім нових умовах порівняно з традиційними видами класичного мелодизму. Мелодична лінія у творах є речитативного характеру і являє собою вільний потік змінюваних інтонацій, які по-експресіоністськи перебільшено відтворюють схвильовану патетику мови [5, 266]. В умовах атональності, коли порушується ладовий, функціональний зв’язок звуків, зникає їх залежність від тонального центру, пісенно-вокалізовані інтонації змінюються інтонаційно-напруженими, експресивними ходами речитативного характеру. Постійне повторення усіх дванадцяти тонів серії значно посилює інтонаційне напруження мелодики. Такого плану мелодика зустрічаємо у п’єсах циклу – №3 “Подих вальсу”, середня частина п’єси №7 “Драматичний етюд”; тема V.6 із “Коротких варіацій” (п’єса №11) та ін.

Як відомо, серія – це детально продуманий, підготовлений до написання твору робочий матеріал, на якому ґрунтується уся композиція.

“...Это всего лишь прекомпозиционный ряд звуков, которые могут быть в дальнейшем использованы в любом регистре в соответствии с тем или иным ритмическим, динамическим и артикуляционным замыслом. Вариантность возникающих в процессе развития структур – средство претворения музыкальных замыслов: “всегда одно и то же и в то же время разное” [1, 205].

Отже, варіантне повторення дванадцятизвукової серії і її форм, а саме, ритмічне варіювання – це основа розвитку твору, його структури, композиції. Як пише Когоутек “Завдання пожвавити і надихнути схематичні форми серії випадає на долю ритму, який є організуючим елементом. За допомогою ритму можна урізноманітнити звучання (звичайно, застосовуючи різні темпи, динаміку, інструментовку і т. д.), досягнути мотивних і тематичних зв’язків” [3, 131].

Роль ритму є надзвичайно важливою у творах, написаних додекафонною технікою, адже, безкочне повторення одного й того ж тематичного матеріалу вимагає ритмічних видозмін його. У п’єсах із “Рациональних ескізів”, які є пов’язані із народно-жанровими, танцювальними елементами, спостерігаємо варіювання типу народних інструментальних відіграшів із незмінною рівномірною метричною пульсацією, чіткістю структурних побудов. Таке співвідношення ритму і метру спостерігаємо у “Розумній” коломийки” (п’єса №4), “Запрошенні до гаугоу” (п’єса №6), “Міні-бурлесці” (п’єса №8), V.5 із “Коротких варіацій” (п’єса №11).

Ритмічне варіювання однієї і тієї ж форми серії відбувається у “Коротких варіаціях” (№11) – V. 2, 3 (строгі поліфонічні варіації). Контрапунктом до незмінної теми є ритмічні її варіанти.

В цілому, ритміка у п’єсах циклу є доволі складною. У окремих творах спостерігаємо складні ритмічні малюнки – заліговані ноти, затримання, синкопи (міжтактові, внутрішньотактові, внутрішньодольні), пунктирні ритми, паузи, складні види тріолей, явища поліритмії і ін. Складна, деталізована ритміка є властивою для теми із “Коротких варіацій”, що виявляється у постійній її ритмічній мінливості. Надмірна ритмічна деталізація у п’єсах, яка послаблює чіткість рівномірної метричної пульсації, сприйняття тактової риси, є характерною особливістю творів, написаних у додекафонній техніці.

Все ж найбільшої ритмічної активності композитор досягає використанням синкопованих ритмічних малюнків – геміол. Їх у творах є велика кількість. У “Ремінісценціях” звучить епізод із джазовими ритмами (т. 90 – 129), які виникають

ДОДЕКАФОННА ТЕХНІКА ПИСЬМА В СУЧАСНІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ
(на прикладі циклу “Раціональні ескізи” М. Ластовецького)

на основі поліметричного остінато. Тут у розмірі $2/4$ безперервно повторюється тризвучний мотив восьмими по звуках різних форм серії, утворюючи неспівпадання ритмічних і метричних акцентів (на сильні долі попадають різні звуки мотиву). Ритм задають синкоповані акорди у правій руці, які повторюються по двотактах. Таким чином виникає особлива “гра” акцентів, характерна для джазових композицій. Подібне неспівпадання акцентів у мотивах, яке створює ефект алеаторичності, спостерігаємо у епізоді *Andante mosso* із “Ремінісценцій”.

Своєрідність звуковисотної організації музичного матеріалу дає право на свободу виконання і можливість застосовувати більш складні сонористичні комплекси. Так, у п'єсі №2 “Забуті фанфари” (епізод *Rubato*) – це тремуючий рух акордів із поступовим пришвидшенням та сповільненням руху, поступовим наростанням звучності і її послабленням. Такий прийом викликає асоціації із звуковими напливами – поступовим наближенням і віддаленням звучання.

Агогіка, динамічні відтінки, артикуляція у п'єсах циклу є надзвичайно деталізовані. У кожній із них спостерігаємо постійні зміни темпу, сповільнення звучання, його пришвидшення, динамічні наростання, спади, зміни штрихів. Навіть всередині коротких мелодичних фраз можуть з'являтися різні градації сили звуку, прийомів звуковидобування, зміна *legato* і *staccato*. Така деталізація мелодичної артикуляції надає звучанню деякої витонченості (п'єса №6 “Запрошення до гавоту”), характерної для творів класиків. Але, підкреслюючи і акцентуючи кожен деталь, композитор ділить музичну тканину на фрагменти, розчленовує її і, таким чином, старається подолати слухову інерцію (підпорядкування доволі довгих музичних відрізків єдиним принципам артикуляції), що є характерною особливістю творів, написаних у серійній техніці. Прикладом особливо деталізованої артикуляції є п'єса №2 “Забуті фанфари”.

Важливе значення у серійній музиці отримує фактура, особливо найбільш продуманий і опрацьований компонент додекафонної техніки – поліфонія. Як твердять музикознавці, саме на основі поліфонічного письма були обґрунтовані і виведені основні правила додекафонії. Завдяки цьому можливості поліфонічного письма є тут необмежені [3, 137]. У п'єсах із “Раціональних ескізів” велика роль належить поліфонії і як формі, і як принципу розвитку. Прикладом строгих поліфонічних варіацій на незмінну тему

(*ostinato*) є перші три варіації із п'єси №11 “Короткі варіації”. У цьому варіаційному циклі композитор поєднує принципи строгого і вільного варіювання, форми яка характерна для творів романтиків (Мендельсон, Брамс).

Як відомо, серійний ряд організовує музичну тканину і по вертикалі. Як наслідок, виникають вертикальні структури, додекафонні акорди. У “Раціональних ескізах” слід відмітити два основних типи вертикальних додекафонних комплексів:

а) додекафонні поєднання, які утворюються випадково, у кожному момент звучання самостійних голосів. Прикладом такого типу поєднань є акорди у п'єсі №1 “Мрійновтома”, №3 “Подих вальсу” (т.7 – 20), №8 “Міні-бурлеска” і ін.;

б) додекафонні співзвуччя, як гармонічно самостійні, багатозвучні елементи, що представляють конкретну додекафонну структуру. Ці співзвуччя обумовлені і побудовані відповідно до закономірностей серійного ряду. Розташування елементів серії і їх похідних форм по вертикалі – це основний принцип структури додекафонних співзвуч. Найчастіше звуки серії у них розташовуються таким чином, щоб досягнути максимальної гостроти звучання, дисонантності. Найбільш гострими співзвуччями є в.7, м.2, м.9. Гармонічна напруга у додекафонних творах досягається співставленням гостро-дисонантних та помірньо-дисонантних співзвуч. Останні утворюються внаслідок додавання до них інших тонів, які помягчують їх гостроту і дисонантність. Такого типу акорди із різкими гострими звучаннями зустрічаємо у п'єсі №2 “Забуті фанфари” (т.7, т.19-20), №3 “Подих вальсу” (т.21 – 26), №9 “Сходження на Голгофу” (т.21 – 23, 27 – 29, 39 – 41, 76 – 82), №11 “Короткі варіації” (жанрові варіації V.4 – V.11). Цікаво розпочинається п'єса №5 “І задзвонили дзвони” – це три чотиризвучні акорди витриманими звуками та восьмизвучний кластер. Тони серії у початкових акордах розташовані таким чином, що утворюють дві м.6 на віддалі м.3 (перший акорд) та дві м.3 на віддалі м.6 (другий акорд). Таким симетричним розташуванням тонів серії у акордах композитор досягає особливого фонізму звучання;

Розвиток у п'єсі “Розумна” коломийка” оснований на звучанні акордів – цілотнонових кластерів, утворених звуками чотирьох сегментів. Вони вносять особливий гостро-дисонантний колорит. Несподівано на цьому дисонуючому фоні появляються нонакорди (акорди терцевої будови). Їх фонізм зупиняє стихію танцювального руху у творі.

Як бачимо, додекафонні співзвуччя створюють

ДОДЕКАФОННА ТЕХНІКА ПИСЬМА В СУЧАСНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ
(на прикладі циклу “Раціональні ескізи” М. Ластовецького)

загальну гармонічну атмосферу у творах і встановлюють логіку серійної композиції.

Висновки. “Раціональні ескізи” М. Ластовецького – це мініатюри, які мають надзвичайно чітку, логічно вибудовану, струнку композицію. Серед них: одночастинні композиції (№1 “Мрійновтома”, №2 “Забуті фанфари”, №3 “Подих вальсу”, №8 “Міні-бурлеска”, №10 “Ритуальне дійство”), тричастинні (№6 “Запрошення до гавоту”, №7 “Драматичний етюд”), вільні форми з наскрізним розвитком (№5 “І задзвонили дзвони”, №9 “Сходження на Голгофу”, №12 “Ремінісценції”), варіаційна форма (№11 “Короткі варіації”). У п’єсах циклу автор зумів вирішити проблему формотворення на атональній основі, досяг “порозуміння” між додекафонною технікою і класичними типами форм. Використовуючи стилістичні прийоми певних жанрів – танцювальні ритмоформули (вальс, гавот, бурлеска), чи народно-жанрові елементи (коломийка, хороводні танки), навіть, технічні прийоми гри чи елементи звукообразності, композитор вміло поєднує цей звуковий матеріал із дванадцятитонову додекафонною технікою письма. Він досягає своєрідних звукових барв, особливої переконливості, реалістичності у змалюванні образів, явищ дійсності, художньо-виразових і образно-драматургічних можливостей музичної тканини, яка створюється на основі серійного ряду. Створенням циклу “Раціональні ескізи” М. Ластовецький доводить, що додекафонна техніка, як метод, який регламентує співвідношення звуковисотних елементів музичної тканини, може бути підпорядкована будь-якій естетиці. Музика фортепіанного циклу переконує, що можливості додекафонії проявляються не тільки у втіленні народно-жанрового, національного, але і будь-яких інших життєвих явищ, емоційних станів. Така широта образного змісту “Раціональних ескізів” стала можливою завдяки творчому неортодоксальному використанню додекафонних принципів композиції. П’єси циклу гідно поповнили репертуар студентів-піаністів навчальних закладів різних рівнів акредитації. Це є свідченням високої композиторської майстерності М. Ластовецького, вміння поєднувати традиційні виразові засоби, фольклорні елементи з новими техніками композиторського письма.

1. Гуляницкая Н. Введение в современную

гармонию. / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.

2. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. / Ю. Кон. // Музыка и современность: сборник статей / Сост. Т. Лебедева. – М.: Музыка, 1971. – С. 294 – 318.

3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 336 с.

4. Кржеженек Е. Лекції з дванадцятитонового контрапункту / Е. Кржеженек // Українське музикознавство: науково-методичний міжвідомчий щорічник. – К.: Музична Україна, 1969. Вип. 4. – С. 251 – 298.

5. Лаул Р. Кризисные черты в мелодическом мышлении А. Шенберга / Р. Лаул // Кризис буржуазной культуры и музыка: сборник статей / Сост. Л. Раабен. – М.: Музыка, 1972. – С. 264 – 286.

6. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 615 с.

7. Смирнов В. Зарождение экспрессионизма в музыке / В. Смирнов // Кризис буржуазной культуры и музыка: сборник статей / Сост. Л. Раабен. – М.: Музыка, 1972. – С. 244 – 264.

8. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века / М. Тараканов // Проблемы музыкальной науки: сборник статей / Ред. колл. Г. Орлов, М. Тараканов и др. – М.: Сов. композитор, 1972. Вип. 1. – С. 5 – 36.

9. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. – М.: Сов. композитор, 1984. – 318 с.

10. Холопов Ю. Гармонический анализ: в 3-х частях / Ю. Холопов – М.: Московская консерватория, 2009. Ч. 3 – 194 с.

11. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Холопов // Музыка и современность: сборник статей / Сост. Д. Фришман. – М.: Музыка, 1974. – С. 229 – 276.

12. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы / Ю. Холопов // Проблемы лада: сборник статей / Сост. К. Южак – М.: Музыка, 1972. – С. 35 – 77.

13. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов – СПб, 2003. – 540 с.

14. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии / Ю. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века: сборник статей / Сост. Ю. Тюлин. – М.: Музыка, 1978. Вип. 2 – С. 169 – 199.

Стаття надійшла до редакції 26.09.2015

