

Сташевський Андрій Якович,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії, історії музики та інструментальної
підготовки Інституту культури і мистецтв
Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка.
e-mail: astash@ukr.net

МЕТРОРИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ В СУЧАСНИХ ТВОРАХ ДЛЯ БАЯНА (на прикладі творчості українських композиторів)

Стаття присвячена виявленню особливостей метроритмічної організації музичного матеріалу в сучасній музиці для баяна українських композиторів. Характеризуються такі типові для модернового баянного висловлення вияви метроритміки, як нерегулярна ритміка, поліритмія, політемповість й поліметрика, протиріччя мотиву з тактом, багатопланова регулярність ритму, алеаторика ритму, а також впровадження ритмоформул, властивих джазовій музичній культурі.

Ключові слова: метроритмічна організація, метр, ритм, темп, баянна музика, українські композитори.

Сташевский Андрей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Метроритмическая организация музыкального материала в современных произведениях для баяна (на примере творчества украинских композиторов)

Статья посвящена выявлению особенностей воплощения метроритмической организации музыкального материала в современной музыке для баяна украинских композиторов. Характеризуются такие типичные для модернового баянного высказывания проявления метроритмики как: нерегулярная ритмика, полиритмия, политемповость и полиметрика, противоречие мотива с тактом, многоплановая регулярность ритма, алеаторика ритма, а также внедрение ритмоформул, присущих джазовой музыкальной культуре.

Ключевые слова: метроритмическая организация, метр, ритм, темп, баянная музыка, украинские композиторы.

Stashevs'kyi Andrii, D.Sc. in arts, Professor, head of Department of theory, history of music and instrumental training Institute of culture and arts of Taras Shevchenko Luhansk national University

Metro-rhythmical organization of the musical material in modern works for button-accordions (for example, works of Ukrainian composers)

The article is devoted to the identification of features of the embodiment of the metro-rhythmical organizatsii musical material in contemporary music for button-accordion Ukrainian composers. Characterized by such typical modern button-accordion statements manifestations of metro-rhythmical as: irregular rhythm, polyrhythm, polytonal and polymetric, a contradiction motif with tact, multi-dimensional regularity of the rhythm, aleatorics of rhythm, as well as the introduction of rhythm formula inherent in jazz music and culture.

Key words: metro-rhythmical organization, meter, rhythm, tempo, button-accordion music, Ukrainian composers.

В європейській музичній культурі метроритм, який разом з мелодичною звуковисотністю та гармонією є основним складовим елементом музичної мови, тривалий час відігравав важливу, але все ж таки більш супідрядну функцію в організації музичної тканини. Лише у ХХ столітті, у творчості І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін. він займає провідні позиції, а часто виходить на перший план в системі виражальних засобів. Не в останню чергу це стосується й музики для баяна сучасних вітчизняних композиторів. Музикознавчі дослідження оригінальної баянної композиторської творчості, які з'являються останніми роками (праці А. Гончарова, І. Єргієва, М. Імханицького, Д. Кужелева, В. Карташова, А. Нижника, Я. Олексіва, А. Черноіваненко та ін.), лише поверхнево висвітлюють питання специфіки втілення метроритміки в сучасних баянних композиціях; ґрунтовної і всебічної розробки цей аспект у вітчизняному мистецтвознавстві поки що не отримав. Тож метою цієї статті є виявлення особливостей метроритмічної організації музичного матеріалу у сучасній баянній творчості українських композиторів.

Одним із найвагоміших показників еволюції й емансипації метроритму в сучасному музичному висловленні стає активна відмова від принципів ритмічної регулярності та пропорційності (рівні та парні співвідношення, остинатні й рівномірні ритмічні малюнки, незмінний такт і стопа, квадратність тактових угруповань, відповідність структури мотиву з тактом, ін.) та впровадження канонів нерегулярної ритміки.

Нерегулярна ритміка проявляється насамперед у використанні тактів з непарними розмірами (або так званих нерівнодольних тактів, де одна з тактових долей є у півтори рази довшою за інші), що є вельми характерними для перетворення інтонацій народної музики, насамперед західноукраїнської, балканської, татарської й ін. ("Кривий танець" та "Свято у горах" з "Болгарського зошиту" В. Зубицького; "Балканський триптих" А. Гайденка та ін.). Часто непарність розміру сполучається з тактовою перемінністю. Наприклад, початок II частини Сюїти № 2 "Карпатської" В. Зубицького демонструє часту перемінність тактових розмірів з непарною ритмікою – $5/8$; $3/8$; $7/8$; $5/8$; $8/8$; $5/8$; $3/8$; $5/8$ й т.д. Подібна ритмоорганізація музичного матеріалу не обов'язково пов'язується з народно-танцювальною традицією. В залежності від ідейно-образного змісту твору чи його фрагменту тактова перемінність непарних розмірів у швидкому темпі може символізувати хаотичність, навіть деструкцію, як от в демонічному скерцо V частини "Messe da Requiem" В. Рунчака.

Ще одним показником ускладнення метроритміки є залучення до тактової перемінності не лише однорідних (тобто парних або непарних) розмірів, а й розмірів з різними знаменниками. Так, початок основного розділу I частини Сонати № 2 "Слов'янської" В. Зубицького (*Allegro barbaro*) демонструє досить строкату метроритмічну організацію з трьома видами основної внутрішньо тактової пульсації – $2/4$; $3/4$; $7/8$; $10/8$; $3/8$; $9/16$; $11/16$; $16/16$; $3/4$; $5/4$; $3/8$ й т.д. Цей приклад також указує й ще на одну тенденцію в розвитку метроритміки – використання тактів зі складно-складеними розмірами. Зокрема т. 25 цієї частини сонати, який оформлено у розмірі $16/16$, ясно членується на декілька метричних груп з власною опірністю, а саме – $4/16 + 3/16 + 4/16 + 2/16 + 3/16$, що додатково посилено автором засобом акцентуації.

Використання принципу метричної "переорганізації" музичного матеріалу також свідчить про винахідливе використання композиторами художніх можливостей метроритмічних засобів. Так, початок Сонати № 2 "Слов'янської", представлений рівномірно-періодичним акордово-акцентованим викладом, оформлено композитором не в синхронності з метроритмічною опірністю, а дещо стисло (за рахунок прихованого синкопування), розміщений в більш ширшому часовому каркасі, що додає вступним акордам сонати більш значної чіпкості та скандування.

У площині метроритму знаходяться й такі художні засоби як політемповість і поліметрія, що передбачає відповідно одночасне використання в музичному матеріалі різних метричних схем (тактових розмірів) та різних темпів. Один з ранніх в українській баянній музиці прикладів залучення політемпового викладу демонструє IV частина Сюїти № 2 "Карпатської" В. Зубицького (тт. 12-32). Для двох нотоносців, які відповідають двом різним фактурним шаблонам (верхній – мелодія, нижній – остинатно-басовий супровід) композитор подає різні темпові вказівки: *Andante rubato*, чверть = 100 (для правої) та *Presto sempre ritato*, половинна = 120 (для лівої). Звісно, що одночасне різнотемпове виконання цих фактурних елементів не дозволяє досягати точних збігів, а тому тактові риси зберігаються лише в одному голосі (у мелодії), фіксацію ж іншого голосу, який має другорядну функцію, здійснено автором алеаторним засобом. З більш пізніх баянних композицій в яких використано принцип політемповості можемо назвати концерт-пікколо "Messe da Requiem" В. Рунчака. III частина твору розпочинається саме з темпового зіставлення партій: темп партії лівої руки визначено у 240 ударів на чверть (*Prestissimo*), правої – 180.

Явище поліметрії, тобто одночасного сполучення кількох метрів, у практиці сучасної баянної музики також зустрічається часто. Але найчастіше воно спостерігається не у своєму прямому вигляді (вертикальне сполучення різних тактових розмірів), а у прихованому – коли при наявності єдиного тактового розміру для двох фактурних голосів відбувається неспівпадіння акцентності й структури їх ритмічних малюнків чи ритмоформул. Найбільш виразно й яскраво поліметрія проявляється у вигляді поліфонії різних, але незмінних протягом певного часу метрів. Найбільш розповсюдженою формулою поліметрики є пропорція геміолі (співвідношення тридольності з дводольністю), яка породжує своєрідний ігровий ефект, скерцозну характерність тощо. У якості прикладів використання поліметрики з геміольною формульністю можна навести частини "Химерний танець" та "Балада" з Сюїти № 2 "Романтичної" А. Білошицького, "Розваги скоморохів" із сюїти-зошиту "Давньокиївські фрески" А. Сташевського.

Наближеним за своїм художнім ефектом до поліметрики є принцип побудови музичного матеріалу заснований на протиріччі мотиву з тактом (за В. Холоповою [4, 143]). Цей принцип передбачає неспівпадіння з метричною структурою такту окремих елементів мотиву, зокрема ритмічного малюнку, мелодичного малюнку, гармонічного звороту, акцентуації тощо. Метод протиріччя мотиву з тактом для формування тематизму часто використовується в композиціях В. Власова, наприклад: Концертний триптих (III ч., тт. 13-18) Сюїта (III ч., початок основної теми), "В лабіринтах душі, або Terra incognita" (тт. 44-66) й ін.

Один із різновидів ритмічної організації музичної тканини, особливо в композиціях з об'ємною багатошаровою фактурою, проявляється у вигляді так званої багатопланової регулярності ритму, що передбачає рівномірне використання тривалостей і акцентів на декількох масштабних рівнях [3, 156]. В якості прикладу багатопланової ритмічної регулярності наведемо фрагмент (цифра 14) Концерту для баяна з оркестром (у версії для баяна з фортепіано) А. Сташевського. Окрім двох одноголосно-мелодичних ліній, які проходять у партії фортепіано і переплітаються у контрапунктичному зіставленні, можемо виявити цілу низку очевидних і прихованих метро-ритмічних рухів: а) хроматичний рух тридцять другими тривалостями з метричним членуванням по чотири ноти (перший рівень внутрішньо-дольової пульсації, тобто – вісімками) у партії правої руки баяна; б) ритм спадаючих хроматичних хвиль однакової форми (рух тридцять другими нотами уздовж трьох вісімкових долей); в) акордова хода чвертями у партії лівої руки; г) тріольний фігураційний рух у партії фортепіано; д) більш крупний план цієї фігурації (на рівні чверті, тобто секстолями), об'єднувальним чинником якого, окрім власне функції дольової пульсації, стає однаковість першого звуку групи, а далі – його утримання в якості педалі.

Поліритмія (ритмічна поліфонія голосів), досить розповсюджена у композиторській практиці, у баянній музиці зустрічається майже в усіх стильових та жанрових напрямках. Особливо широкого впровадження принцип поліритмії набуває в композиціях авангардного напрямку, в музичній мові яких параметр ритму набуває більш вагомшого "будівного" сенсу.

Аналізуючи баянні опуси сучасних авторів, можемо констатувати, з одного боку, збільшення випадків залучення принципу поліритмії у метро-ритмічній організації музичної фактури, з іншого – винахідливу розробленість поліритмічних форм і ритмоформул. Виділимо наступні форми і тенденції поліритмічної техніки, що зустрічаються в баянних композиціях сучасних українських авторів:

а) поєднання більш складних ритмів, з домінуванням непарності – $3/5$; $5/7$; $5/9$; $7/8$; $7/11$ й ін.;

б) поєднання понад дві мелодично-ритмові лінії;

в) використання не повних звукових груп (тобто із залученням пауз);

г) використання груп з нерегулярною ритмікою (тривалості різного гатунку);

д) утримання крайніх звуків групи через лігування із зовнішніми звуками;

е) "стретне" (горизонтальне) зміщення груп;

ж) використання поліритмічних поєднань через тактову лінію;

з) використання "вільної" поліритмії, тобто без тактових ліній і розміру;

і) використання в одному з голосів алеаторно оформленої ритміки;

к) залучення складно-складених формул поліритмії (наприклад, $11+12/3$ й ін.).

Значну частину перелічених форм поліритмії можемо простежити на прикладі фрагменту композиції О. Щетинського "Poco misterioso".

Окремо слід згадати про метод розробки ритмічного параметру в контексті серіальної техніки композиції, але на практиці в баянному доробку сучасних українських композиторів він майже не зустрічається.

Особливої уваги в аспекті аналізу метроритмічної специфіки сучасної баянної музики заслуговує розгляд функціонування алеаторики ритму. В останні

десятиріччя в композиторській практиці це явище стає досить поширеним та усе частіше зустрічається в баянних творах. Алеаторику ритму часто знаходимо в композиціях В. Власова, зокрема мелодичний малюнок одного з фрагментів п'єси "В сузір'ї Центавру" (тт. 25-26) містить лише нотні голівки (без штилів). Його ритміка відповідає топографічному розташуванню нот на нотоносці (у даному випадку – рівновіддалені відстані) та позначена ремаркою *rubato*. Інший приклад – нотні голівки (також без штилів) з витриманими горизонтальними рисками-педалями, що об'єднані репризними аколадами в алеаторну групу в середньому розділі II частини Сонати № 2 "Слов'янської" В. Зубицького (т. 28, *senza metrum*) – також передбачають вільно-імпровізаційну їх ритмізацію. Зустрічаємо й інші зразки ритмічної алеаторики, як-от у п'єсі А. Карнака "SATory", де це задається наступною ремаркою: "ритмічна імпровізація на заданий звуковий комплекс". До виявів алеаторики ритму можемо віднести безліч різноманітних пасажів-каденцій, які оформлені розгалуженням чи об'єднанням ребер (прискорення чи уповільнення темпу) та використання хвилеподібних ребер, що символізує незначні відхилення від основного ритму. На процеси "лібералізації" метроритмічної організації сучасних композицій також вплинули й окремі новації в нотації, зокрема відхід від тактометричної та впровадження хронометричної системи нотозапису, залучення топографічного принципу часової фіксації нотного тексту тощо.

Завершуючи огляд особливостей метроритміки в сучасній баянній музиці українських композиторів, наголосимо на своєрідності її перетворення у композиціях джазово-академічного напрямку, оскільки ритміка в джазовій практиці одвічно виконує одну з найголовніших виражальних функцій. Досліджуючи творчість В. Зубицького, зокрема, обидві його Концертні партити в традиціях джазових імпровізацій, А. Гончаров констатує використання автором цілого ряду специфічно-джазових музичних ритмів, таких як брейк, вторинний рег, перехресні ритми (геміольні ритмічні утворення), так званій "ломбардський ритм" (скоч снєп), а також класичні джазові прийоми, що пов'язані з ритмом – шаутс та холлерс [1, 15-16]. Традиційна й сучасна джазова ритміка різних стильових напрямів властива також і джазово-академічним та естрадно-джазовим композиціям інших авторів – В. Власова, А. Білошицького, Б. Мирончука, А. Сташевського, Я. Олексіва й ін.

В цілому, у ритміці сучасної баянної музики необхідно відзначити посилення ролі та більш часте використання ритмоформул так званої групи "дисонуючих ритмів" (за В. Цукерманом [2]). Насамперед, відзначимо такі з них, як звернений пунктирний ритм ("ритм, що кульгає"), варіанти синкопованих ритмів, "перехресні" ритми й ін.

Отже, розглянуті й окреслені вище тенденції у сфері метроритмічної організації музичного матеріалу сучасної баянної музики вітчизняних композиторів свідчать про активні пошуки й впровадження нових виражальних засобів через розхитування усталених канонів традиційної системи організації музичної тканини, що є дуже характерною ознакою для музичного мистецтва сучасності.

Література

1. Гончаров А. О. Творчість В. Зубицького в контексті музичних стилів / А. О. Гончаров // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. №1(6). – К., 2010. – С. 12-17.
2. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
3. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Янтар, 2013. – 328 с.
4. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.

References

1. Honcharov A. O. Tvorchist V. Zubytskoho v konteksti muzychnykh styliv / A. O. Honcharov // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. № 1(6). – K., 2010. – S. 12-17.
2. Mazel' L. Analiz muzykal'nykh proizvedenii / L. Mazel', V. Tsukkerman. – M. : Muzyka, 1967. – 752 s.
3. Stashevskiy A. Ya. Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnolohii, instrumentalnyi styl : monohrafiia / A. Ya. Stashevskiy. – Luhansk : Yantar, 2013. – 328 s.
4. Kholopova V. N. Teoriia muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm / V. N. Kholopova. – SPb. : Lan', 2002. – 368 s.

УДК 785.7(477.74) "20–21 ст"

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії,
історії культури і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: LagutinaN@ukr.net

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Стаття присвячена дослідженню камерно-інструментальної творчості представників одеської композиторської школи кінця ХХ – початку ХХІ століть. Здійснено аналіз інструментальних складів, жанрових та стильових орієнтирів сучасних ансамблевих творів, окреслено співвідношення традицій і новаторства на міжжанровому та міжстильовому рівнях, що є вираженням великого історичного діалогу культур та епох поза часо-просторовими бар'єрами.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, жанрово-стильові параметри, одеська композиторська школа.