

Гололобова С. Особливості композиторської інтерпретації циклу «12 американських прелюдій» А.-Е. Хінастери. У статті розглядаються особливості композиторської інтерпретації циклу фортепіанних прелюдій в творчості А.-Е. Хінастери. «12 американських прелюдій» досліджуються крізь призму тенденцій європейського мистецтва, пов'язаних з естетикою неофольклоризму. У статті виявляється, яким чином аналогії аргентинських танцювально-пісенних фольклорних жанрів взаємодіють з новими засобами музичної виразності в рамках єдиного циклу.

Ключові слова: програмність, фортепіанний цикл, неофольклоризм, «гітарний символізм», політональність, поліритмія, атональність.

Hololobova S. The features of the composer's interpretation of the cycle «12 American Preludes» by A.-E. Ginastera. The article discusses the features of the interpretation of the composer's piano preludes cycle in the works by A.-E. Ginastera. «12 American Preludes» are explored through the lens of European art trends related to aesthetics of new folkloristics. The article reveals how the analogy of Argentine dance and song folklore genres interact with new means of musical expression within a single cycle.

Key words: program, piano cycle, new folkloristics, «guitar symbolism», polytonality, polyrhythm, atonality.

УДК 781.6 (234.41)

Дмитренко К.І.

ВЗАЄМОДІЯ ТИПОВОГО ТА НЕТИПОВОГО В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ № 1 С.ШАРРІНО

Основний фокус даної статті спрямований на дослідження музичної композиції початку ХХІ століття. Для характеристики певних явищ сучасної музики використовується поняття В. Холопової «типове» та «нетипове». В статті детально розглядаються жанрові та композиційні особливості Сонати № 1 Сальваторе Шарріно. Зокрема особлива увага приділена типу звукового матеріалу твору, а також специфіці втілення в сучасній композиції типових для сонатного жанру та форми принципів.

Ключові слова: типове і нетипове, модуль, сонатний принцип.

Задля орієнтування в розмаїтті технік, стилів музичної культури ХХ–ХХІ століть часто буває необхідним знаходження певних звичних дефініцій, які б дали змогу не лише розібратись в особливостях музики, а й краще зрозуміти специфіку багатьох художніх явищ епохи. Таким чином, для визначення особливостей побудови музичних опусів ХХ–ХХІ століть ми досить часто користуємось поняттями «типове»-«нетипове» (В. Холопова). В

нашому випадку ми б хотіли продемонструвати прояв даного явища на прикладі фортепіанної сонати № 1 Сальваторе Шарріно (1976).

С. Шарріно (1947) належить до композиторів періоду післявоєнного італійського авангарду. Так, його стиль не виходить за рамки авангардних пошуків та характеризується своєрідністю та неповторністю музичного почерку. Його творчому почерку притаманні робота на межі тиші та звуку, використання академічних інструментів у нетиповому для них амплуа, нових прийомів звуковидобування, залучення засобів електронної музики, «комунікативна гра» з аудиторією на рівні сприйняття слухових явищ тощо.

Зацікавленість Сонатою № 1 С. Шарріно зумовлена, в першу чергу, відсутністю інформації про особливості творчого методу сучасного італійського композитора, а також бажанням розглянути взаємодію понять «типове»-«нетипове» в сучасній композиції на прикладі даного твору. У даній статті ми сфокусуємо увагу на жанровому та композиційному аспектах сонати С. Шарріно.

Як відомо, починаючи з XVI століття під сонатою розумілось «все, що грається», та «все, що співається» (від італ. *sonare*)¹. А за визначенням, яке наводиться в Музичній енциклопедії, «першочергово сонатами називались вокальні п'єси за участю інструментів або самостійні інструментальні твори, які були ще досить тісно пов'язані з вокальною манерою письма та були перекладенням вокальних п'єс»². А вже у класичну добу за сонатою закріпився більш конкретний зміст. Нас все ж буде цікавити саме первинний вигляд даного жанру, оскільки в XX столітті, особливо в музиці авангардного періоду, важко знайти твори з назвою «соната», які б в тій же мірі мали й особливості характерної для неї сонатної форми.

Формулюючи основні риси сонатної форми ми спираємось на визначення Н. О. Горюхіної, яка виділяє наступні положення: «нерозривність тематизму та структури, повне суміщення їх елементів в процесі становлення музичної форми, їх рівновага у функціональній взаємодії»³. Отже, основоположними для композиції мають бути, на думку авторки, три чинники: «тематизм, розвиток, тональний план»⁴.

У XX столітті вагомість ключових «універсальних» сонатної форми дещо змістилась, у зв'язку з чим на перший план вийшли «безперервність розвитку, процесуальність», а також більшого значення набув варіантний принцип розвитку матеріалу⁵. На нашу думку, таке зміщення відбулось не лише у

¹ Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – С. 56.

² Соната // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т.5. – С. 193.

³ Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – К.: Музична Україна, 1973. – 310 с. – С. 106.

⁴ Там само. – С. 6.

⁵ Там само. – С. 11.

сонатному жанрі, а й, водночас, стало типовим явищем музики Новітньої доби. У зв'язку з цим, природним може бути питання, що вважати «точкою відліку» у сфері «типових» та «нетипових» засобів музичної виразності? На наш погляд, говорити про ці полюсні поняття в музиці ХХ століття можливо лише з певної часової відстані та певного ретроспективного погляду на досліджувану культуру. А тому на даному етапі типове, як і нетипове, будемо визначати, перш за все, опираючись на інтонаційно-слуховий досвід класико-романтичної доби.

Як відомо, в авангардній музиці композиція досить часто залежить від обраного типу матеріалу. Соната № 1 не є виключенням, тому дозволимо собі кілька слів стосовно останнього. За визначенням самого композитора, це так званий «між іншим», тобто матеріал, який часто звучав та застосовувався у романтичних творах для демонстрації віртуозних вмінь виконавця і розташовувався зазвичай у зонах каденцій. Такий тип фактури, за свідченням композитора, здавався піаністам невиконуваним. Але з часом, а саме в період 1950-х років, це набуло статусу закономірності¹. Тут же цей матеріал стає основою звукового континуума Сонати. Це досить віртуозний твір, покликаний показати можливості виконавця. Виникає питання: що цим хотів продемонструвати автор? Напевне, завданням було не показати віртуозні дані виконавця, а, перш за все, змінити алгоритм слухачького сприйняття. На думку автора, при порушенні традиційних закономірностей інертного слухачького сприйняття, певний відбиток «штампу» залишається, але водночас з'являється і новий, тепер вже «традиційний» для авангардної музики – завжди різний тип сприйняття, який залежить від концепції композитора. Але головне, що при зміні контекстної ситуації все ж сталою залишається орієнтація на звичні моделі.

На нашу думку, варто зважити ще на одну деталь – епіграф до Сонати, який в певній мірі розкриває особливості музичного матеріалу твору. Сонаті передує невеличка передмова, взята за вказівкою з латиномовного джерела, що стосується, як виявилось, особливостей появи морських перлин: *Ammiani Marcellini Retun gestarun XXIII*, 85–86.

Наблизивши латинський текст до адекватного перекладу, можна сформулювати основні думки наступним чином: «Індіанці та перси знаходять перлини в раковинах у морській гущі, їх вони видобувають лише у певний час року, у час, коли волого... вони виблискують при місячному сяйві, купаючись у відтінках краплинок ранкової роси» (пер. мій – Д.К.). Далі йдеться про процес запліднення та появу білих перлин, гладеньких камінців найрізноманітніших розмірів.

Виходячи із запропонованої програми, епіграфу до Сонати, можна припустити певний процес «реалізації» вищесказаного, а саме, як нам здається,

¹ Шаррино Сальваторе / Композиторы от А до Я [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ccmm.ru>

образного змісту: 1) процесу видобування цих прекрасних камінців; 2) перлин, які переливаються різними відтінками при місячному сяйві. Тобто, при зовнішній відсутності подієвості в розвитку в музичному процесі все ж присутня дія – процес постійного оновлення музичних елементів як відображення картини зародження та формування перлин.

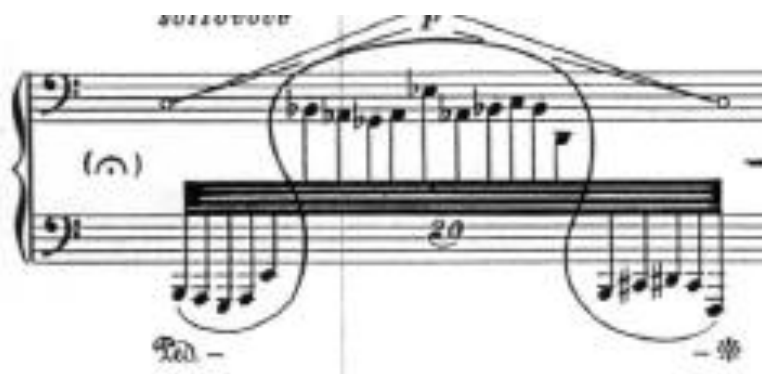
Зважаючи на вищезазначену програму та певну однорідність та схожість матеріалу (як програмного змісту, так і музичних елементів), аналіз дозволяє виділити в ньому кілька різних мелодико-ритмічних одиниць, які відрізняються за типом викладу і диференціюються за допомогою певних прийомів, що виконують умовно функцію цезур (паузи, фермати, ліги, зняття педалі).

Так, якщо підрахувати загалом, то виявимо 5 різних типів фактури, які постійно оновлюються, варіюються, а також розширюються або, навпаки, скорочуються в часі. Користуючись авторською назвою, надалі ми будемо називати ці типи фактури «модулями».

Провідне положення, з точки зору розвитку, належить **першому** модулю, який, за кількістю використання та розвитком вживається найбільше. Вже в першому мотиві це ядро повторюється 4 рази. Надалі варіанти даного модуля будуть залежати від регістру (високий, перехід з середнього до високого, з низького до середнього та низький), а також від конкретного звуку, з якого починається мотив.

Це послідовність з двадцяти 64-тих, що складається з п'яти звуків і має симетричну інтервальну логіку побудови. А саме, дві в. 2 вниз, в. 2 вверх, ч. 5 вверх (або варіанти: м. 6, зм. 5, зб. 5). Загалом, ця фігура утворена кількома діатонічними інтервалами в імітаційному та оберненому проведенні. Цей модуль існує у двох варіантах, починаючись знизу, та навпаки, зверху.

Приклад 1. Перший модуль



Другий модуль – «ламані» арпеджовані пасажі в партіях обох рук, які, рухаються паралельно, але в побудові їх відсутня ритмічна синхронність. Ці пасажі можуть бути як висхідні, так і низхідні, або поєднувати обидва напрямки в межах однієї елементарної одиниці твору. Інтерваліка даного типу – поєднання повтору звучання секунд, терцій, квінт, та септим; ритмічна

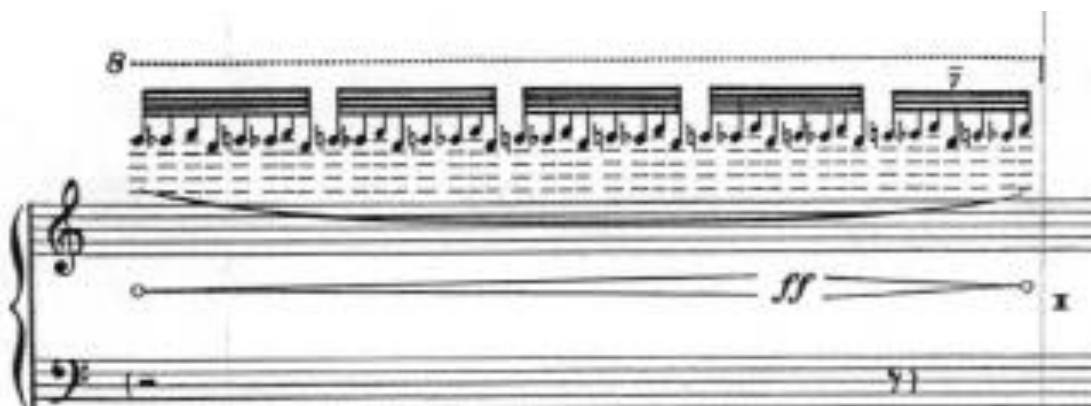
сторона – найчастіше тривалості нетрадиційного поділу (квінтолі, секстолі, септолі).

Приклад 2. Другий модуль



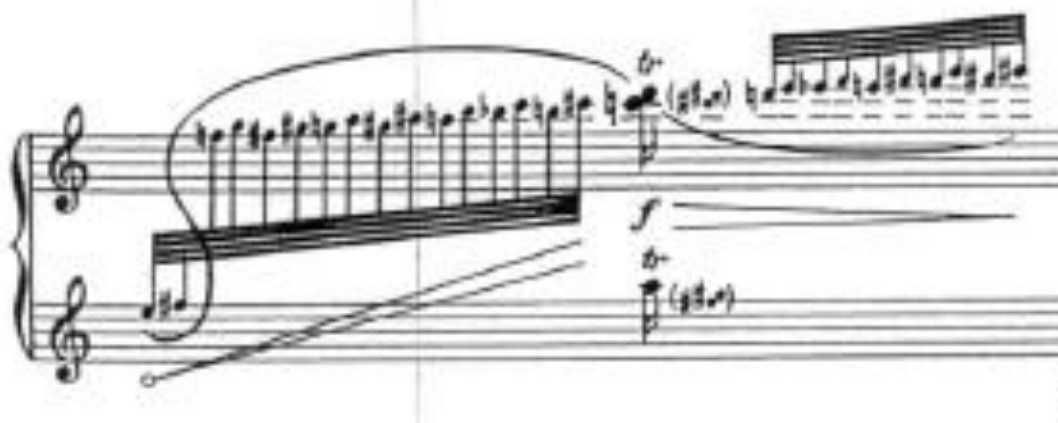
Третій модуль представлений одним з популярних у класико-романтичній піаністичній традиції елементом – віртуозними пасажами, які зазвичай виписуються дрібними нотами-звуками хроматичної гами.

Приклад 3. Третій модуль



Ці хроматизовані пасажі дрібними звуками можуть звучати поодинокі або – як це буде в більшості ситуацій – разом з треллю, що репрезентує вже наступний **четвертий модуль**.

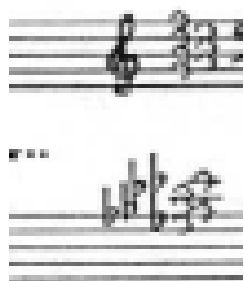
Приклад 4. Четвертий модуль



Вони будуються на 4-х звуках, та нагадують фігуру кола, постійно кружляючи, а можуть, як у випадку з треллю, бути висхідними (трель), а потім низхідними. Такі комбінації зустрічаються протягом всього твору, але в деяких випадках сам пасаж може займати досить багато простору (с. 29–30 – дві стрічки, с. 32, 39–40 – цілу сторінку).

У свою чергу **п'ятий модуль**, який, разом з четвертим, застосовуються найменше, - це кластери, взяті беззвучно, які використовуються кілька разів на початку твору та в кінці.

Приклад 5. П'ятий модуль.



Щодо природи цих модулів, варто відзначити їхню схожість та похідність від головного, вони не контрастують, а навпаки, доповнюють один одного. Зобразивши всі зміни модулів між собою, можна спостерігати кілька хвиль розвитку та виділити ці елементи.

Ще одне ключове запитання щодо сонати – яким чином можна фіксувати процес композиції і як це може вплинути на формування уявлення про звучання твору?

На нашу думку, зручним способом відображення становлення елементів сонати можна обрати такий графік, який би давав змогу відобразити процесуальний рух й умовну тривалість кожного з модулів, а також всю шкалу динамічних відтінків (*pppp* – *fff*). Причиною, що послужила для вибору даного засобу виразності, стала розгалужена система динаміки сонати – майже для кожного наступного елемента композитор використовує інший ню-

анс, що вносить розмаїття у шкалу гучності та сили звучання музичного твору. Тому важливо прослідкувати зміни не лише модулів між собою та їх варіантів, а й їх динаміки.

Зобразивши на окремому графіку основні фігури різними кольорами та знаками, які умовно нагадують рух відповідного пасажу, можемо прослідкувати певний процес нанизування модулів та їх динамічні зміни. Результатом такої діаграми є визначення певних зон, в яких ті чи інші модулі стають центральними.

Так, початок твору – зона *експонування* (що традиційно для більшості форм). Вже на першій сторінці клавіру спостерігаємо показ головного, 1-го модуля, а також 2-го та 3-го. Активно розвиваючись на початку, вже на 10 ст. клавіру з'являється перша зона кульмінації 1-го модуля на динаміці *ff*.

Наступним важливим етапом та *початком розробкової* фази є процес кількісного накопичення, де модулі варіантно повторюються та масштабно збільшуються. Динаміка посилюється на цілий рівень: замість *f* – *ff*, замість *p* – *mp* та *mf* (с. 14–17 клавіру). Далі спостерігаємо *другий* крок розробкової фази, де центральним моментом виявляється новий варіант появи третього модуля, що з'являється з треллю та першим елементом. *Третій* ступінь розробкової частини характеризується поєднанням звучання першого модуля з третім, хроматичним та другим. В процесі звучання перший модуль займає роль фону, тоді як на перший план виходять до цього менш розвинуті фігури. Наприклад, хроматичний стає більш тривалим за звучанням, який, як раніше вже зазначалось, може існувати як самостійно, так і з треллю. Останній, *заключний* крок розробкової частини – так званий *предиктовий*, про що свідчать тиха динаміка та подальша кульмінація другого та третього модулів. В кінці даного етапу розпочинається *кульмінаційна* частина твору, яка підкреслюється висхідним рухом пасажу другого елемента (с. 39), а також досить вагомою роллю другого та третього модулів, звучання яких тримається переважно на гучній динаміці *f* – *fff* (с. 39–46).

Починаючи зі с. 46 модулі явно набувають свого початкового вигляду – стискаються в об'ємі, постійно чергуються між собою та звучать з різними динамічними відтінками. Дану фазу можна визначити як *репризну* та *завершуючу*. Вона відрізняється тим, що перший модуль, який в кульмінаційній зоні звучав на *fff* та *ff*, в даному випадку майже не опускається з цієї планки гучності. Лише наприкінці (с. 54), як і на початку твору, він динамічно (*p*) та інтонаційно повторює і обрамлює цілісну композицію. На відміну від першого модуля, другий (паралельними ламаними акордами) теж знаходить свою сферу «перебування» – переважно *pp*. На перший погляд, репризний розділ виконує свою першочергову функцію в композиції, створюючи відчуття обрамлення, завершеності, що досягається шляхом повернення до початкових елементів та їх першочергового інтонаційного викладу. Але, поглянувши в корінь ситуації, що склалась, відзначимо наступні спостереження. Важливість репризної фази полягає в якісній трансформації модулів, яка

стала результатом попереднього розвитку та загального процесу взаємодії різних фігур між собою. Відповідно, якісні зміни у формі – це наслідок тривалих кількісних накопичень модулів.

Отже, за функціональністю та ведучою роллю можна виокремити перший модуль, який активно варіювався та взаємодіяв з усіма іншими модулями. З точки зору тричастинної композиції, загалом, масштаби цих розділів видаються не дуже врівноваженими. А от якщо поглянути на композицію сонати з точки зору раннього типу форми, в основі якої експозиційна та репризна зони, можна побачити більшу схожість з останньою. Тим більше, що перші сонати були наближеними до токат, прелюдій та фантазій, тобто мали вільний розвиток і масштаб. Зважаючи на це, з точки зору загального плану форми, соната є одночастинною одноафектною композицією.

Отже, Соната репрезентує приклад музичного твору авангардного напрямку, в якому співіснують як ознаки традиційного, так і нового. Так, на прояв «типового» вказує наступне: основний музичний матеріал представлений звуками визначеної висоти та ритмічної тривалості, використання ритмічних величин нерівномірного поділу (пасажі з 64-тих, септолі, велика кількість пасажів, мелізми (трель, форшлаг, глісандо), динамічна шкала відтінків (*pppp* – *fff*).

Нетипове в Сонаті виявляється, зокрема, в двох ознаках: а саме, у відсутності такто-метричного поділу звукової тканини та організації музичного матеріалу, яка відбувається завдяки постійному розвитку модулів. Така зміна модулів сприяє не «банальному накопиченню», а постійному оновленню музичного матеріалу. Це тим самим вказує на процесуальність та становлення образної сфери, за рахунок внутрішніх, непомітних на слух, трансформацій модулів, які відображують безперервний процес росту морських перлин. Тобто можемо спостерігати вихід на перший план все ж тих принципів сонатної форми, про які згадувалось на початку статті – безперервність розвитку, процесуальність.

Крім того, *типове* прослідковується у трактуванні самого поняття «sonare», про що свідчить одночастинна побудова, малоконтрастність елементів, варіативність розвитку. В свою чергу на подібність до класичного типу сонатної форми вказують типові для сонатної форми ознаки тричастинної побудови фаз, а також основні принципи розвитку: процесуальність, варіантність, присутність кількох образів, які експонувались на початку, взаємодіяли в середньому розділі, та виявили нову якість в завершальній частині твору, що типово для даної форми.

З точки зору жанру та оновлення підходу до трактування поняття «sonare» у ХХ столітті варто зауважити, що С. Шарріно навіть в цьому плані традиціоналіст. По-перше, він виходець з Італії, відповідно, йому властива тенденція до природного розуміння поняття «сонати». А по-друге, однією з особливостей музики авангардного напрямку є оновлення підходу

до трактовки жанру, що можна вважати рисою «індивідуалізованого», тобто «нетипового».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – 855 с.
2. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – К.: Музична Україна, 1973. – 310 с.
3. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование» / Г.В.Григорьева. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 175 с.: ноты.
4. Соната // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. - Т.5. – С. 193.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен. Учебное пособие для музыковедов консерваторий. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – 258 с.
6. Холопова В. Формы музыкальных произведений [учебное пособие]/ В. Холопова. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
7. Шаррино Сальваторе / Композиторы от А до Я [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ccmm.ru>
8. Salvatore Sciarrino/ Cinque sonate per pianoforte/ Copyright by BMG Ricordi. – 1977. – p. 54.

REFERENCES

1. Akopyan L. Muzyika XX veka. Entsiklopedicheskiy slovar [Music of the twentieth century. Encyclopedic Dictionary]. – М.: Praktika, 2010. – 855 p.
2. Goryuhina N. Evolyutsiya sonatnoy formy [Evolution of the sonata form]. – К.: Muzichna Ukrayina, 1973. – 310 p.
3. Grigoreva G. Muzyikalnyie formy XX veka. Kurs «Analiz muzyikalnyih proizvedeniy»: ucheb.posobie dlya studentov vuzov, obuchayuschihsya po spetsialnosti 030700 «Muz.obrazovanie» [Musical forms of the twentieth century. Course "Analysis of musical works": training for students of higher education institutions, specializing in 030700 "Musical education"] / G.V.Grigoreva. – М.: Gumanitar. izd. tsentr VLADOS, 2004. – 175 s.: notyi.
4. Sonata [Sonata] // Muzyikalnaya entsiklopediya [The musical encyclopedia] : [v 6 t.] / gl. red. Yu.V. Keldyish. – М.: Sovets-kaya entsiklopediya, 1981. T.5. – P. 193.
5. Holopova V. Muzyika kak vid iskusstva: muzyikalnoe proizvedenie kak fenomen. Uchebnoe posobie dlya muzyikovedov konservatoriy [Music as an art form: a musical work as a phenomenon. Textbook for musicologists of conservatories]. – М.: Nauchno-tvorcheskiy tsentr «Konservatoriya», 1994. – 258 p.
6. Holopova V. Formyi muzyikalnyih proizvedeniy [uchebnoe posobie] [Forms of musical works [train aid]]/ V. Holopova. – SPb.: Lan, 1999. – 496 p.
7. Sharrino Salvatore / Kompozitoryi ot A do Ya [Composers from A to Z] [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.ccmm.ru>
8. Salvatore Sciarrino/ Cinque sonate per pianoforte/ Copyright by BMG Ricordi. – 1977. – p. 54.

Дмитренко Е. Взаимодействие типичного и нетипичного в современной музыкальной композиции на примере Сонаты № 1 С. Шаррино. Основной фокус данной статьи направлен на исследование музыкальной композиции начала XX века. Для характеристики определенных явлений современной музыки используется понятие В. Холоповой «типичное» и «нетипичное». В статье подробно рассматриваются жанровые и композиционные особенности Сонаты № 1 Сальваторе Шаррино. В частности особое внимание уделено типу звукового материала произведения, а также специфике воплощения в современной композиции типичных для сонатного жанра и формы принципов.

Ключевые слова: типичное и нетипичное, модуль, сонатный принцип.

Dmytrenko K. Interaction of typical and atypical in modern musical composition by the example of S.Sharrino's Sonata № 1. The main focus of this paper aims to study music composition of XXI century. To characterize certain phenomena of contemporary music we use the V. Kholopova's term "typical" and "atypical". The article details the genre and compositional features of the Sonata № 1 by Salvatore Sharrino. In particular, special attention is paid to the type of audio material work, and the specifics of implementing the present composition typical sonata genre and form principles.

Key words: typical and atypical, module, sonata principle.

УДК 786.8(043.3)

Дорохин В.Г.

ЖАНРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ КАК ФАКТОР ФОРМООБРАЗОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА КОНЦЕРТНОЙ ПАРТИТЫ №2 В. ЗУБИЦКОГО)

В статье анализируется первая часть Второй партиты В. Зубицкого с позиций жанровой драматургии, которая представлена соответствующими жанрово-тематическими знаками. Исследуется жанровая драматургия на разных масштабных уровнях системной организации музыкального произведения: темы, фактуры, синтаксиса и композиционного целого.

Ключевые слова: жанровая драматургия, анализ, тема, экспозиция, фактура, синтаксис, композиция.

Категория жанра является одной из фундаментальных в современном музыкознании. Будучи сложным и многоуровневым понятием, жанр в той или иной мере присутствует в выражении всех художественных сторон произведения.