

го твору, а також вокально-диригентського методу та слухової уваги при роботі над агогією в фортепіанних творах С. Рахманінова. Визначаються відмінності агогічних та динамічних акцентів.

Ключові слова: закон метру, інтонація, вокально-диригентський метод, метричний акцент, агогічна ланка, агогічні відхилення, агогічна логіка.

TEREKHOV S. NUANCES OF AGOGICAL LOGIC, ON THE EXAMPLE OF PIANO HERITAGE OF RACHMANINOFF). *The article underlines the feeling of the rhythm and vocal – conducting in the work of agogics in a musical composition Rachmaninoff's. A clear emphasis on the activity of hearing. It shows the difference between the metrical and dynamic accents.*

Keywords: metrical of low, intonation, vocal-conducting method, metrical accent, agogic link, agogic deviation, agogical logic.

УДК 782 : 78.071.2(477)

Татьяна Киценко

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕТЕРЦОВЫХ СТРУКТУР В ОПЕРЕ-БАЛЕТЕ В. ГУБАРЕНКО «ВИЙ»

Стиль практически каждого композитора претерпевает сложную эволюцию – от ранних произведений к поздним. В этом отношении музыкальный язык В. Губаренко не явился исключением. Основную эволюционную линию его стиля можно охарактеризовать как постепенное усложнение гармонического и интонационного языка. Вместе с тем, степень изученности этой проблемы остается недостаточной, что и обуславливает **актуальность** избранной темы.

Эволюция гармонической вертикали в творчестве Губаренко определяется постепенным «заполнением» промежутков в трезвучии вплоть до образования кластеров. Вследствие подобного «заполнения» возникают аккорды с заменными и добавленными тонами (опера «Помни меня»), а также приобретают большую самостоятельность нетерцовые структуры. Наиболее полно спектр нетерцовых созвучий, использованных в творчестве В. Губаренко, отражен в опере-балете «Вий» (1984).

Цель статьи – раскрыв спектр выразительных возможностей нетерцовых структур в опере-балете «Вий», выявить их значение в современном аккордообразовании.

I. Наиболее яркими образцами применения квартовых двузвучий являются следующие примеры.

1. Сцена из II действия, в которой с помощью квартовой гармонии автор рисует картину ночной степи. Квартовые ходы в верхнем голосе играют здесь звукоизобразительную роль (неясные звуки, шорохи, шум ветра).

2. Квартами в гармоническом звучании сопровождается монолог Сотника из III действия: Сотник горюет о своей дочери. Характерно, что постепенно квартовые двузвучия переходят в параллельное движение трехзвучными квартаккордами. Такой переход ярко показывает усиление скорби Сотника.

3. Сцена отпевания Сотниковны также сопровождается квартовыми интонациями (ц. 371). Холодный, острый пунктирный ритм, постоянное повторение нисходящих квартовых ходов f-c, e-h передают ужасное оцепенение и страх Хомы: *«Отчего же душа так заныла страшно, и странный трепет меня сковал».*

4. В балетной сцене (ц. 385), где повсюду летают чудовища и ищут философа, акцентированные квартовые ходы в оркестре выполняют чисто звукоизобразительную функцию.

5. Наконец, в заключительном хоре в эпилоге (ц. 427) *«Ой на Ивана та й на Купала!»* квартовые интонации ярко проявляются как в хоровой партии, так и в оркестре.

Использование квартовых интонаций на протяжении всей оперы-балета и в обобщающем финальном хоре подтверждает, что кварта как интервал играет объединяющую роль в произведении. Ее применение выходит на драматургический уровень, так как она служит основой для построения многих эпизодов оперы-балета. Следовательно, ее можно смело назвать одной из основных лейтинтонаций «Вия».

II. В опере-балете «Вий» очень часто можно встретить использование трехзвучных квартаккордов. Так, интересен эпизод из I действия. Разъяренная Бубличница тащит за собой несколько сконфуженного Тита Халяву (ремарка автора). Для создания этого образа В. Губаренко использует речитативные интонации, которые чередуются с восходящими квартовыми ходами и нисходящими секстовыми в вокальной партии, а также механическое чередование двух трехзвучных квартаккордов (g-c-f, f-b-es) в оркестровом сопровождении, которые звучат на фоне повторяющихся восходящих тетракордов в басу (в вокальной партии им противопоставляются нисходящие тетракорды).

Во II действии – сцена Бубличницы, которая здесь предстает совершенно в другом облике. Ариозо «Горелочка, девочка» носит комический, танцевальный характер, на что указывают и темповое обозначение *Allegro giocoso*, и простой ритмический рисунок с приседанием, акцентированием на первой доле. В аккомпанементе основной является басовая линия с ярко выраженной тонико-доминантовой основой (F-C-F), а фактурным заполнением служат трехзвучные квартакорды. Здесь, как видим, квартакорды используются для создания сценки бытового плана, комической зарисовки, совсем не связанной с развитием основного действия.

II действие: балетная сцена. Ноктюрн-феерия, изображающий картину таинственной ночи во время полета Хомы с ведьмой (ц. 248). Оркестровое сопровождение построено на встречном движении разложенных квартакордов, включающих тритон. На фоне этого непрерывного движения в партии сопрано звучат яркие септимовые и секундовые ходы, которые в комплексе с оркестровым аккомпанементом дают представление об основных интонациях оперы-балета.

Наконец, в III действии – сцена отпевания Сотниковны (ц. 382). В вокальной партии Хомы звучат все более короткие фразы, разделенные между собой паузами. Они сопровождаются трехзвучными квартакордами, которые напряженно звучат в октавной дублировке на *ff*, причем каждый аккорд акцентирован, благодаря чему показано возрастающее волнение Хомы: «*Крест на мне, крест на спине, по бокам кресты, крест, меня защити...*».

III. Четырехзвучные квартакорды встречаются в опере-балете значительно реже, однако выполняют очень важную смысловую нагрузку.

1. Во II действии балетная сцена (ц. 258), где на фоне трели в басу (малая октава) звучит гротесковая мелодия, изложенная триолями. Примечательно то, что основными интервалами для образования этой мелодии композитор избирает септиму и кварту. Два нисходящих септимовых скачка заполняются восходящим движением по квартам, в результате чего образуется четырехзвучный квартакорд. Интересно, что далее эта же фраза повторяется квартой выше.

2. III действие – сцена отпевания (ц. 373). Здесь автор использует множество приемов для показа нагнетания напряжения, возрастания волнение Хомы: это и глиссандо, и трели, и постоянное движение шестнадцатыми, которое создает впечатление ускоряющейся речи. И на пике волны, на словах «*Ведьма!*» возникает четырехзвучный

квартаккорд, который звучит на *ff* в широком расположении в виде двух септим.

Таким образом, квартаккорды, представленные в опере-балете «Вий», используются композитором довольно разнообразно (от двух- до четырехзвучий) для создания в основном фантастических, таинственных образов, настроений скорби или зловещего оцепенения. С другой стороны, автор использует квартаккорды и для воплощения комических образов (Бубличница). Это еще раз доказывает широту возможностей квартовой гармонии – участвовать в создании самых различных, даже противоположных по характеру музыкально-сценических ситуаций и характеров.

Чрезвычайно разнообразно представлена в опере-балете «Вий» секундовая гармония (от двух- до семизвучий).

I. Очень ярко и характеристично в опере-балете звучат секундовые двузвучия.

1) I действие: в сцене ярмарки, где показана разнохарактерная, шумная толпа, выделяется торговка сладостями, разгоняющая бурсаков (ц. 77). Мелодическая линия ее партии представлена короткими речитативными фразами. В гармоническом сопровождении звучат колкие секунды и, как их обращение, восходящие и нисходящие септимовые ходы, которые показывают раздражение торговки и придают ситуации комический характер.

2) I действие: Хома поражен красотой панны Сотниковны (ремарка автора). Звучит его ариозо «*О, жено лукавая*» (ц. 95). Фраза «Женская красота есть тайна» (ц. 98) сопровождается секундовым тремоло на *pp*, что подчеркивает таинственный, загадочный характер музыкального образа. В мелодии основными характерными интервалами являются нисходящие секунды и восходящая септима.

3) II действие: Тит говорит о том, что ходят слухи, якобы Сотниковна – ведьма (ц. 187). Его реплики при этом сопровождаются тремолирующими секундовыми интонациями, которые звучат с размахом в четыре октавы. В мелодии вновь используются секунды и септимы, добавляется глиссандо в диапазоне уменьшенной октавы (что энгармонически равно большой септима). Применение и в гармонии, и в мелодии одного и того же интервального комплекса свидетельствует об интонационной общности музыкального языка оперы-балета, об использовании интервалов и их обращений как важной гармонической структуры.

II. Пример трехзвучного кластера находим в I действии, в том фрагменте спектакля, где на сцену выводятся библейские персонажи (ц. 124). Здесь речь идет о грехе, совершенном Евой. Кластер в сопровождении подчеркивает настроение и основную идею хора.

III. Четырехзвучный хроматический кластер звучит в III действии, в сцене «У Сотника», где нянька оплакивает Сотникивну. Специфический кластер (м. 2-ув. 2-м. 2) создает неоднородное, надрывное звучание, обладая остротой и повышенной диссонантностью. В последующей мелодической фразе также можно усмотреть четырехзвучный кластер, представленный в разложенном виде и нисходящем движении (e-dis-cis-his).

IV. Более разнообразно представлены пятизвучные кластеры.

1) II действие: бурсаки просят на ночлег (ц. 195). Здесь пятизвучные диатонические кластеры играют чисто изобразительную роль: изложенные в оркестровом сопровождении на *ff*, они имитируют стук в дверь.

2) В этой же сцене (ц. 201) оркестровый аккомпанемент представлен уже в виде пятизвучных хроматических кластеров в октавном удвоении. Интонационную основу хоровой партии составляют секундовые ходы.

3) В III действии звучит ариозо горюющей Няньки. Оркестровое сопровождение третьего раздела ариозо построено на нисходящих секундовых интонациях, над басовым тоном которых надстраивается хроматический кластер. В мелодии также присутствуют малосекундовые интонации. Так, с помощью гармонических и мелодических средств композитор воплощает жанровую идею плача-причитания.

4) III действие – хор девушек (ц. 285). Хоровая фактура построена на трехзвучном хроматическом кластере, который является лейтмотивом Сотника, в то время как оркестровая фактура дублирует фактурный комплекс из третьего раздела ариозо Няньки, только на полтона ниже. Это свидетельствует о том, что секундовая гармония играет роль арки, способствующей созданию драматургической цельности сочинения.

V. Широко представлены в опере-балете «Вий» шестизвучные гроздья.

1. III д. Сотник оплакивает дочь. В оркестровом сопровождении постепенное крещендо, причем не только за счет усиления динамики, но и благодаря увеличению числа звуков в кластерах. Пиком является

шестизвучный хроматический кластер. Его значимость подчеркивается крупной длительностью и широким октавным ходом в басу.

2. Как инструментальный проигрыш, звучит напряженная речитативная мелодия в динамике *ff* и почти каждый звук ее акцентирован. Мелодия изложена в среднем голосе, на фоне оstinатного баса (ц. 301). В верхнем голосе надрывно звучат шестизвучные гроздя (как хроматические, так и диатонические), отражающие душевное состояние Сотника.

3. III д. Интерлюдия. 4 картина. Ведьма посылает за Виём. Ремарка автора: «*Наступает тишина, движение балета как при замедленных съемках. Вместо ликов икон проступают знакомые лица Бубличницы, Дороша, Свирида, Старухи*» (ц. 402). В нюансе *p* затаенно, с короткой фразировкой звучат шестизвучные секундовые гроздя, на фоне которых появляются реплики тех, кого Хома видит на иконах.

Необходимо отметить, что шестизвучные кластеры вводятся композитором только в III действии: чем больше нагнетается напряжение, тем больше звуков оказывается и в составе секундовых гармоний. Это связано с их острым фонизмом, а также некоторой неопределенностью – чем больше звуков в кластере, тем меньше различим его состав. Секундовые гроздя превращаются в красочные звуковые «пятна» и выполняют колористическую функцию. Диатонические кластеры используются в произведении довольно редко; хроматические, ввиду остроты их звучания, намного чаще.

Наряду с использованием нетерцовых аккордовых структур в опере-балете «Вий» широко представлены и отдельные интервалы (не входящие в структуру какого-либо аккорда).

1. II действие (ц. 197). Бурсаки просят к старухе на ночлег и называют по очереди свои прозвища. Примечательно то, что слова «с ним ритор Горобец» сопровождаются квинтовыми скачками параллельными квинтами на фоне остро звучащих секунд. Здесь скачкообразное движение квинтами и точечные секунды выполняют изобразительную функцию, (имитация прыгающего воробья).

2. II действие. Старуха уходит с Тиберием в хату, заперев Тита в коморе (ремарка автора). Гармонической основой этого эпизода служит интервал большой септимы, который сначала представлен в виде оstinато, а затем поднимается вверх по малым секундам. Бас представлен в виде восходящего хроматического движения, а мелодическая линия остается неизменной (две абсолютно одинаковые фразы).

3. II действие. Песня Хомы «Ты скажи мне, соловейко». После припева (ц. 221) звучит инструментальный отыгрыш, который является квинтэссенцией всех основных интервалов оперы-балета: кварта, квинта, септима и секунда, так как эти интервалы чередуются в процессе поступенного движения.

4. II действие. Балетная сцена. Полет Хомы с ведьмой (ц. 245). На фоне пульсирующих аккордов сопровождения, имитирующих ритм скачки, звучат короткие фразы, состоящие из двух нисходящих септим. Септимовые скачки на *f*, использование триолей – все эти средства выразительности призваны изобразить свист ветра в ночной степи.

5. Особенно можно выделить IV картину – своеобразный итог, вобравший основной гармонический материал предшествующего развития. Здесь собраны и квартовая, и секундовая гармонии, кластер представлен и в разложенном виде как звукоряд. Здесь и тремоло, которое в соединении дает шестизвучный кластер (e-fis-gis-ais-his-cis).

В молитве Хомы (ц. 361) использовано сопоставление квартовой и терцовой гармоний. Все эти элементы, которые встречались в опере поочередно на протяжении трех действий, сконцентрированы в пределах одной картины. Для неё характерна максимальная гармоническая напряженность, так как она является последней перед эпилогом-развязкой.

В. Губаренко создает напряженность путем наложения гармонических элементов. Поскольку все они достаточно самостоятельны, возникает насыщенная полифония пластов. В. Протопопов объясняет этот феномен так: «Полифония пластов исключительно действенна в драматургическом отношении не в едином потоке на длительном протяжении, а в определенных узлах произведения, в частности, в кульминационных разделах, являясь итогом нарастаний. Таковы кульминации в первых частях Девятой симфонии Бетховена и Пятой симфонии Чайковского» [4, с. 350]. В. Губаренко также использует полифонию пластов в наиболее драматургически важных моментах оперы-балета – в сцене отпевания и в финальном хоре эпилога:

1. Интерлюдия перед IV картиной (ц. 339). Здесь композитор разделяет оркестровую ткань на три самостоятельные линии: средний пласт – это тираты, которые звучат в промежутке между фразами верхнего пласта. Верхний пласт, в свою очередь, построен на мелодизированном движении трехзвучными квартаккордами. Бас же являет

собой секундовый сгусток, представленный в виде тремолирующего движения.

2. Другой пример использования полифонии пластов находим в эпилоге, в финальном хоре «*Ой на Ивана, та й на Купала*» (ц. 430). В инструментальном проигрыше оркестровую ткань также можно разделить на три основных пласта: верхний – мелодическая линия, построенная на восходящем поступенном движении. Средний пласт – гармоническое заполнение. Он полностью построен на квартовой гармонии: верхний голос составляют трехзвучные квартакорды, а нижний – фигурационное движение построенное на квартовых и секундовых ходах. Нижний пласт представлен тремолирующим басом. Далее к этим трем пластам прибавляется звучание хора, основу мелодической линии которого составляют квартовые и секундовые интонации. Здесь гармоническое заполнение перемещается в верхний регистр, а мелодический пласт становится средним.

ВЫВОДЫ. В общей гармонической драматургии оперы-балета намечена тенденция к постепенному увеличению количества звуков, как в квартовой, так и в секундовой гармонии. Это свидетельствует, что гармония в опере-балете «Вий» является активным участником действия и изменяется в связи с развитием сюжета. Высшей точкой в драматургии оперы является сцена отпевания из III действия. Здесь можно встретить и четырехзвучные квартакорды в октавном удвоении, и шестизвучные кластеры. Особенно выделяется IV картина, в которой объединяется весь предшествующий интонационный материал. Как вывод звучит хор «*Ой на Ивана, та й на Купала*» из эпилога.

Таким образом, опера-балет «Вий» представляет наиболее яркий образец использования нетерцовых созвучий в творчестве композитора (даже в сравнении с балетом «Каменный гость» и монооперой «Письма любви»). Возможно, это связано с тем, что «Вий» является более поздним произведением: в нём В. Губаренко раскрыл весь спектр выразительных и драматургических свойств нетерцовых структур.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуляницкая Н. С. *Современная гармония : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов.* / Н. С. Гуляницкая. – М. , 1977. – С. 1–55.
2. Драч І. С. *Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності* / І. С. Драч. – Суми, 2002. – 228 с.

3. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Учебное пособие / Л. Дьячкова. – М. : РАМ им. Гнесиных. – 2002. – 296 с.

4. Протопопов В. В. Полифония / Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 4. – М., 1978. – С. 343–364.

5. Холопов Ю. Гармонический анализ. – Ч. II. / Ю. Холопов. – М., 2001. – 190 с.

КИЦЕНКО Т. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕТЕРЦОВЫХ СТРУКТУР В ОПЕРЕ-БАЛТЕ «ВИЙ» В. ГУБАРЕНКО. Рассматривается гармоническая вертикаль нетерцового строения (квартовая и секундовая), которая является важным элементом музыкального языка в опере-балете «Вий». Уделяется внимание отдельным интервалам, составляющим лейтинтервальный комплекс оперы-балета. Рассматривается полифония пластов, связанная с использованием нетерцовых структур.

Ключевые слова: гармония, вертикаль, аккорд, интервал, нетерцовые структуры, квартовые созвучия, кластер, полифония пластов.

КИЦЕНКО Т. ВИРАЖАЛЬНІ ТА КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ НЕТЕРЦЕВИХ СТРУКТУР В ОПЕРІ-БАЛЕТІ «ВІЙ» В. ГУБАРЕНКА. Розглядається гармонічна вертикаль нетерцевої будови (квартова та секундова), яка є важливим елементом музичної мови в опері-балеті «Вій». Приділяється увага окремим інтервалам, що складають лейтінтервальний комплекс опери-балету. Розглядається поліфонія пластів, що пов'язана з використанням нетерцевих структур.

Ключові слова: гармонія, вертикаль, акорд, інтервал, нетерцеві структури, квартові співзвуччя, кластер, поліфонія пластів.

KITSENKO T. EXPRESSIVE AND DESIGN FEATURES OF NOT TERTIAN STRUCTURES IN THE OPERA-BALLET “VIJ” BY V. GUBARENKO. In article the harmonious vertical not tertian structures (fourth and second), which is an important element of musical language in an opera-ballet “Vij”, is considered. Also the attention is given to separate intervals, which make a main interval complex in a harmonious glasses of the opera-ballet. The attention to polyphony of layers, which also is connected with use not tertian structures, is paid.

Keywords: harmony, vertical, chord, interval, not tertian structures, fourth chords, cluster, polyphony of layers.