



УДК 78.071.1 : 78.03 (477) «312»

Ірина П'ятницька-Позднякова

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНТОНАЦІЙНО-ЛЕКСИЧНИХ ПЛАСТІВ
МУЗИКИ БАРОКО У ТВОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ
(на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна
«Згадуючи Великого Вівальді»)**

Актуальність проблематики дослідження. Творчі практики сучасних композиторів характеризуються тяжінням до жанрового й стильового синтезу, поєднання систем музично-виразових засобів різноманітних напрямків, що історично склалися у різні часи. Тому звернення до музично-художніх тенденцій минулих епох вимагає, насамперед, оригінальних за задумом й семантикою змістовних музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, поступаючись новітнім естетичним засадам, а музичні моделі минулого отримують нове прочитання.

Музичне мистецтво сучасності пропонує цілком несподівані ракурси інтерпретації «барокових моделей», інспіруючи появу яскравих музичних творів, породжених прагненням до своєрідного метадіалогу із віддаленими епохами, які водночас постають дивовижно близькими завдяки тим духовним цінностям, що закодовані у звучанні. Композитори прагнуть вирішувати нові проблеми стильових діалогів, перекидаючи місток між епохами, торкаючись і такої парадигми, як «Бароко – ХХ ст.» [2], для якої характерно віднайдення спільних стильових рис між епохами, що відмічені нестабільністю, динамічністю, бурхливістю, сповнені «різкими історичними резонансами» [2, с. 13] та, водночас, прагненням до глибокого осягнення світу крізь призму власного, індивідуального, розуміння. Порівняння цих двох віддалених у часі бурхливих епох з їх антиноміями, контрастами, проблемою традицій та новаторства набули не лише суто теоретичного осмислення, а й гостро поставили практичні питання музичної стилістики у композиторській практиці.

Такі рефлексії над минулим знайшли своє втілення у «неостілях», що орієнтуються на цілісну барокову модель із віддзеркаленням її лексичної семантики, системи різноспрямованих символів,



динамики розвитку, що прагне поєднати полярності. Глибока думка належить Паулю Беккеру, який вважав, що «остання велика епоха історії музики починається з середини XVI ст. і, практично, триває до сьогодні» [5, S. 11]¹.

Особливо яскраво барокові впливи репрезентовані музичним мистецтвом кінця XX ст., що є своєрідним наслідком постмодерної естетики з її тенденцією до побудови метатекстів із складових різних культур. Для естетики постмодерну, в якому усі елементи культурного простору як минулого, так і сучасності є рівноцінними, позбавленими жорсткої ієрархічності, характерно органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів в «стильову поліфонію». Такий підхід отримує нове прочитання в сучасній композиторській практиці, що, до деякої міри, кореспондує із мистецтвом Бароко з його відкритістю та динамічністю, прагненням до оновлення музичного синтаксису тощо. Ствердження необарокової течії спричинене не своєрідним «реставраційним підходом», а імпульсом живого відчуття музики барокової доби. Попри велику часову відстань досконала композиторська майстерність здатна наповнити усталені форми новим змістом, надавши йому раціональності та гармонійності.

Звернення до барокової естетики відбувається й в контексті тяжіння музичного мистецтва кінця XX ст. до вишуканості форм, коли «акласичність» набуває форм «неокласики», інспіруючи розвиток нових течій, що здатні стати взірцем для подальших творчих практик.

Однією з таких інспірацій є концертна п'єса сучасного українського композитора Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді» – як результат осягнення прийомів музичної виразності жанрових і структурних прототипів доби Бароко та їх включення в сучасний стильовий контекст. Аналіз особливостей інтерпретування «барокових моделей» автором цього неординарного твору й є *метою* нашого дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Безумовно, використання певної музично-риторичної фігури чи характерного тембру

¹ Хоча можна говорити і про зворотній процес – своєрідної трансформації мислення гармонічного у поліфонічне.



навряд чи повною мірою служить «духовному спорідненню» з епохою, адже це інша історична ситуація, відмінні естетичні погляди, що не дозволяють відтворити їх в аутентичному виді. Проте, у концертній п'єсі Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді», що була присвячена відкриттю XX Міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї», який пройшов 2013 р. під знаком Антоніо Вівальді, рівень осмислення історичного звукового середовища є напрочуд глибоким, навіть якщо елементи його вводяться доволі умовно, а музична мова насичена яскравою інтонаційністю.

У п'єсі немає прямого цитування, навпаки, композитор створює власні, оригінальні, теми, прагнучи інтонаційно відчутти стиль, повертаючи у світ експресивної барокової об'єктивності. Виразові і риторичні прийоми, що є характерними для барокової естетики, підняті композитором пласти стають відправним пунктом до пошуків нового, які надають твору особливої цінності.

Низхідні секундові інтонації з їх дзеркальним оберненням ніби відкривають завісу перед яскравою музичною картиною, яка відразу створює святковий настрій, навіюючи асоціації з колоритними акордами палітри полотен Мікелянджело Мерізі да Караваджо, з їх глибиною кольорових відтінків та, водночас, яскравими фарбами, якими митець надає фактурі об'ємність. Початкове секундове низхідне «запитання» ніби продовжується дзеркальними секундовими «відповідями» із подальшим інтонаційним ствердженням, а синкоповані ритми нагадують про барокове походження стилістики твору.

Друге проведення музичної теми, що є своєрідною ремінісценцією тем А. Вівальді, досить органічно вплітається в оригінальний інтонаційний матеріал, в основі якого – низхідна хроматична інтонація, яку виконує скрипкова група. Повторне проведення тематичного зерна, що звучить у партії віолончелі, підхоплюється дерев'яними духовими, спочатку кларнетом, а потім фаготом й органічно вплітається у секвенційний розвиток музичного матеріалу, що є інтонаційною основою всього твору.

Низхідні та висхідні яскраві квінтові інтонації з їх призивною семантикою та синкопованим ритмом сміливо руйнують традиційну метро-ритмічну квадратність. Їх динаміку змінює ляментозна низхідна



інтонація, що апелює до барокових «інтонацій зітхання». Вона забарвлена тембрами флейти та кларнета, які звучать в унісон, й цей тембровий мікст можна порівняти із живописною технікою «сфумато».

Квінтові тріольні інтонації повертають у святкову та життєстверджуючу атмосферу свята, що знаменує перехід у розробку концертної п'єси, де основне мелодичне зерно звучить у виконанні мідних духових, яким вторить дует гобоя з кларнетом. Дивовижний регістровий «ансамбль» (Ob+Cl та Fl+Fag), що звучить на фоні супроводу струнної групи, відстежується протягом всього музичного твору; при цьому зберігається метроритмічний малюнок, який є характерним для барокової скрипкової музики.

Секвенціювання та ритмічні ускладнення, зміна розміру, повторюваність основних мелодичних фігур стають важливими драматургічними складовими твору. Відзначимо вагому роль дерев'яних духових, які не тільки підсилюють оркестрове звучання у найбільш напружених кульмінаційних моментах, але й ведуть самостійну інтонаційну лінію. Так, для партії валторн характерними є кластерні співзвуччя у поєднанні із синкопованим ритмом. Така складна музична палітра є свідомим відродженням професійних барокових традицій, але вже у якісно нових формах.

Для оркестрової та камерної музики Бароко є типовим розділення оркестру на групи (вертикальне розташування у тексті) та щаблі звукової динаміки (*tutti – solo*, горизонтальний розподіл). Також для барочних творів, що втілювали афект як процес, не є характерними кульмінації-крапки, але не заперечні динамічні зони, тераси звучностей, в яких емоційний стан досягає свого кульмінаційного вираження. Дозволимо собі провести паралелі із архітектонікою барокових споруд, з їх тенденцією до диференціації на нижній щабель та вищий, які водночас є частинами єдиного цілого, що утворюють гармонію. Так, у п'єсі В. Птушкіна на фоні дуетів дерев'яних духових (Fl+Ob) та (Cl+Fag) розгортається секвенційний розвиток музичного зерна у струнній групі [цифра 2]. Отже, зв'язок із бароковою стилістикою реалізується у п'єсі на рівні форми. Віртуозні переклички різних груп інструментів, завдяки яким виникають яскраві інтонаційно-лексичні пласти, змушують згадати аналогічні структури в *concerti grossi* А. Ві-



вальді. У розробці п'єси використано й інші формоутворюючі елементи «барокового письма», зокрема, прямі й обернені імітації, які, трансформуючись, проводяться в усіх партіях струнної групи.

Реприза сприймається як своєрідна ремінісценція основної теми, спогад про неї; у той же час, тріолі мідних духових підсилюють активність секундових низхідних хроматичних інтонацій, викликаючи асоціації з бароковими «хроматичними лабіринтами» з їх блуканнями з альтерованих щаблів на натуральні.

Початок коди знаменує проведення основного музичного матеріалу струнною групою у збільшенні (вдвічі збільшені тривалості), що робить його звучання більш «фактурним», об'ємним, а оркестрове *tutti* поступово приводить до майже феєричного закінчення п'єси. Синкопований ритм мідних духових з їх фанфарними інтонаціями створює активну основу, а контрапунктована мелодична лінія тяжіє до збільшених та зменшених інтервалів, одночасного звучання тону як у натуральному, так і альтерованому виді; гармонічні каданси поєднують ознаки модальності і тонального мислення.

У творі В. Птушкіна є сенс звернути особливу увагу на специфічні музичні «знаки» Бароко. Серед них – своєрідний прийом використання регістру: одна музична фраза, яка розгортається у діалозі між різними інструментами з їх особливими тембральними забарвленнями, повторюється в різних регістрах, що є одним з кліше барокової інструментальної музики. У п'єсі наявні також «*solo divisi*», хоча і у дещо редукованому виді. У повторюваних мотивах, що виконуються інструментами з різною теситурою, наприклад, сопрановою флейтою та гобоєм, регістрові фарби виявляються напрочуд яскраво, а різнорегістрові повтори мотиву утворюють так званий ефект «ехо».

Використання подібних моделей та розуміння їх знакової функції говорить про зв'язок музичного тексту з оркестровою бароковою музикою з її багатою артикуляцією та сюжетно-образною основою, але при цьому не позбавляє сам твір оригінального авторського задуму, презентуючи індивідуальний почерк композитора. Риси Бароко конкретизуються у творі В. Птушкіна через найбільш узагальнені його жанрові і стильові ознаки, а використання барокових прийомів по-



єднується із сучасною гармонічною мовою, втілюючи прагнення майстра до новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

Однією з основних барокових ознак є характерне використання струнної та духової оркестрових груп. Струнний ансамбль у творі В. Птушкіна є досить активним, а усі його складові є практично рівноправними – вони беруть однакову участь у тематичній розробці, імітаційних діалогах. Зростає роль струнних інструментів як у сольних фрагментах, так і у «змаганнях» оркестрових груп – характерному прийомі *concerto grosso*. Партія мідних духових вирішена як гра ритмічними малюнками, несподіваними синкопами, акцентами, яка контрастує остинато струнних, що виконують роль активного супроводу, багатого тематичними алюзіями. Застосування хроматичного квартету валторн (in F) з їх **яскравими тембральними фарбами у поєднанні із синкопованим ритмом** є знахідкою композитора. Майстерне використання ним тембрового колориту свідчить про тонке відчуття барокової стилістики та прагнення її відтворити за допомогою фактурних прийомів.

Одною з найяскравіших рис твору «Згадуючи Великого Вівальді» є введення характерних барокових прийомів мелодичного розгортання – різних видів фігурацій з елементами прихованої поліфонії.

Зауважимо, що музичні твори доби Бароко тяжіють до символічної мови, структурні елементи якої були запозичені з музичного театру. Орієнтація на граматичні моделі організації музичної тканини виявляється у характерних низхідних секундових «ляментозних» мотивах з їх інверсією та кластерними зіставленнями, яскравій ефектній риторичі.

Загалом для п'єси характерні фантазійний, натхнений інтонаційний потік із контрастами темпоритмів, фактури, енергійна моторика музичної тканини, що дозволили передати радісний настрій від зустрічі із музичним світом Бароко. Власне, саме для музики Бароко характерні контрасти, які нерідко зводилися до рівня антитез, що у музиці мало прояв у співставленні **forte – piano, ефекті «эха» тощо**. Моторика основного музичного матеріалу п'єси В. Птушкіна пов'язана із активним бароковим тематизмом; імпульсивний потік звучання, що притаманний концертно-віртуозному стилю епохи, «проростає» з єдиного інтонаційного зерна за принципом динамічного нагнітання.



У діалозі індивідуального композиторського бачення із узагальненим, формальним, напрочуд яскраво та рельєфно підкреслено бароковий темперамент із його контрастами, динамікою та життєстверджуючою силою. Одну з його граней, а саме яскравий світ почуттів, втілено у концертній п'єси В. Птушкіна в ефектній орнаментальності метроритмічного малюнка мідних духових, із підкресленою риторичністю, характерною для вишуканого музичного мовлення Бароко.

Висновки. Палітра музичного твору В. Птушкіна дає простір для досить широкого діапазону трактувань уніфікованих барокових мелодичних зворотів, ритмо-інтонаційних формул та поліфонічних прийомів. Трансформуючи або фрагментарно вводячи їх у сучасний контекст, композитор прагне оновлення традицій. Концертна п'єса В. Птушкіна є прикладом оновлення жанру *concerto grosso* – одного з яскравих знаків епохи Бароко, одной з характеристик якого є показ тембральної особливості музичних інструментів, а тембр набуває форми своєрідного елементу лексики епохи.

Сучасна композиторська практика дозволяє відкривати горизонти для переосмислення й своєрідних трактувань барокових «знаків». Причому рівень та умови їх використання варіюються від окремих краплень до цілеспрямованого конструювання музичного цілого «бароковими засобами». Яскраві та досить сміливі поєднання цих «засобів» та сучасних композиційних прийомів переконливо репрезентують колористичні гармонії, пластичний контрапункт, виразну мелодійність, примхливий синкопований метроритм як складові оригінального композиторського почерку В. Птушкіна.

Концертну п'єсу «Згадуючи Великого Вівальді» можна віднести до показових зразків необарокової стильової течії, що не визиває принципових дискусій, адже префікс «нео» вказує, насамперед, на оновлення не стільки конкретного історичного стилю, скільки його загальних принципів та їх творче переосмислення. Перетворювання семантики музично-риторичних фігур в яскравому музичному творі, що є своєрідною інтерпретацією «концертувального стилю» й де відчуття «давніх форм» органічно переплетене з індивідуальним почерком композитора, свідчить про виняткову відкритість творчої думки українського митця.



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидська Н. А. Специфіка національного варіанта бароко в українській музиці XVII ст. [Текст] / Н. А. Герасимова-Персидська // *Українське бароко та європейський контекст*. — К. : Наукова думка, 1991. — С. 211–215.
2. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность [Текст] / М. Н. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
4. Юдкін І. М. Неостилістичні течії в українській культурі XX ст. [Текст] / І. М. Юдкін // *Українська художня культура : навч. посібн. за ред. І. Ляшенка*. — К. : Либідь, 1996. — С. 289–298.
5. Bekker P. *Organische und mechanische Musik* [Text] / Paul Bekker. — Stuttgart und Berlin : Dt. Verl.-Anst., 1928. — VIII, 113 S. — URL [Electronic source] : https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Organische_und_mechanische_Musik.pdf&page=17.

УДК 78.071.1 : 78.03 (477) «312»

Римма Сулім

**НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ
(на прикладі «Маленької сюїти у стилі Бароко»
для камерного оркестру)**

В українській музичній культурі XX – початку XXI ст. значного поширення набули неокласичні тенденції. Це виявилось у прагненні митців відтворити у своїх опусах стилістичні ознаки музики ранньокласичного і докласичного періодів. Як відомо, поняття «неокласицизм» включає у себе звернення композиторів не тільки до творчості представників віденського класицизму, але й до епохи Відродження і Бароко. На думку Л. Мельник, «барокові рецепції в сучасній українській культурі є одним із тих цікавих естетичних явищ, котрі здобули широке втілення в художній практиці» [6, с. 89]. Ще наприкінці XIX – у першій половині XX ст. до жанрів і форм барокової музики звер-