

Ігор Седюк

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ІДЕЇ В «ІГРАХ» ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО П. ДАМБІСА

Седюк І. О. **Художньо-естетичні ідеї в «Іграх» для двох фортепіано П. Дамбіса.** Надано кратку характеристику наукових положень щодо жанрових ознак дворянського ансамблю. Запропоновано розгляд цього феномену камерно-інструментального музикування в аспекті ігрової логіки. Досліджується серія п'єс для двох фортепіано латвійського композитора П. Дамбіса. Відзначається, що дев'ять п'єс постають своєрідною антологією розвитку композиторської думки. В перших двох збережений зв'язок з фольклорними прообразами. В інших зразках наявні різноманітні алузії на відомі класичні твори, використання сонорно-алеаторичної техніки, яка виступає модусом барокової імпровізації. У третій серії «Ігор» ця техніка втілюється за допомогою як нерегламентованого накладення діахроматичних послідовностей або інтервальних структур, так і комбінування їх з традиційною тактометричною схемою. П. Дамбіс демонструє різні ігрові фігури між партнерами, розвертаючи ігровий модус в царину ансамблевої техніки.

Ключові слова: ігрова логіка, сонорика, алеаторика, серія п'єс, алузія, імпровізація, ансамблева техніка.

Седюк И. О. **Художественно-эстетические идеи в «Играх» для двух фортепиано П. Дамбиса.** Дается краткая характеристика научных положений о жанровых признаках дворянского ансамбля. Предложено рассматривать данный феномен в аспекте игровой логики. Исследуется серия пьес для двух фортепиано латвийского композитора П. Дамбиса. Отмечается, что девять пьес предстают своеобразной антологией развития композиторской мысли. В первых двух сохраняется связь с фольклорными прообразами. В других образцах налицо разнообразные алузии на известные классические сочинения, использование сонорно-алеаторической техники, которая выступает модусом барочной импровизации. В третьей серии «Игр» эта техника воплощается как с помощью нерегламентированного наложения диахроматических последовательностей или интервальных структур, так и комбинирования их с традиционной тактометрической схемой. П. Дамбис демонстрирует разные игровые фигуры между партнерами, разворачивая игровой модус в область ансамблевой техники.

Ключевые слова: игровая логика, сонорика, алеаторика, серия пьес, аллюзия, импровизация, ансамблевая техника.

Sediuk I. O. Artistic and aesthetic ideas in “Plays” for two pianos by P. Dambis.

Background. The piano ensemble as a special type of chamber music has become popular in recent decades, as evidenced by numerous international piano duo competitions taking place in different countries, music festivals, master classes. Whereas a large number of scientific works is devoted to four-hand duo, two-piano ensemble began to attract the active attention of researchers only in the present day. Despite the individual approaches to its specifics and selected music examples, the generic properties of this phenomenon, which distinguish it among other forms of duo music, remain uncertain. Also, the ensemble features the numerous works of the 20th century demonstrating the attraction of the newest composing techniques, enhancing the role of sound and numerical structures, the law of symmetry, etc., while preserving continuity with tradition require a profound study.

Objectives. The purpose of the article is to uncover a meaningful idea as well as artistic and aesthetic principles in the macro cycle “Plays” for two pianos by P. Dambis.

Methods. An integrated approach together with the theoretical and the comparative research methods was used.

Results. A series of ensemble pieces for two pianos by the Latvian composer P. Dambis appears as a kind of quintessence of playing performance logic. During the period of 1973 to 1979, the composer wrote a cycle of 10 pieces, organized in 3 series. The author unites all the pieces under a single name “Plays”, thus revealing his understanding of the piano duo possibilities. The first series dates back to 1973–1974 and includes three contrasting pieces that have different image and style reference. All of them bear the imprint of modern compositional technology, while maintaining an organic connection with cyclic genres. Each of the plays has its internal contrasts, as evidenced by the change of texture and intonation complexes. Emphasizing the second-third music phrases, ostinato repetition, multiple transformations variants of the original element very distinctly makes the Piece Nr. 1 resemble the neofolklore searches of the 20th century without a direct connection with folk sources. In the Piece Nr. 2, the play-dialogue unfolds in the image stylistic space of romanticism, creating an allusion to the famous “La Campanella” by F. Liszt, as well as to the unpretentious music world of F. Mendelssohn. The last Piece of this series demonstrates the synthesis of diatonic and chromatic scales, various types of motion, inversion of structures, shifting of accents, repetitious chanting, sonorant aleatoric synchronous performance of sound complexes. The second series of “Plays” (1975–1976) includes two Pieces; it continues with the variety of previously embodied constructive motifs, although it outlines them more sharply through the opposing ensemble parts. The technique of moving each of the parts into their tonal environment in the Piece Nr. 4 emphasizes their independence, causing the exchange of replicas as if in a dialogue. Whereas *Piano I* part goes in *B-dur* and its melody is perceived as an allusion to the second move-

ment of Schumann's Kreisleriana, in *Piano II* part, we see harmonious figuration of polytonal connections: *G major - Fis-dur*. A colorful palette is created, and it generates a "tail" of sonorous effects. They are achieved through the register technique when the parts of the ensemble are gradually mixed together. On the other hand, the whole usage of white and black keyboard appears in a new way, more broadly – of diatronics and chromaticism, which are interpreted in the music of the twentieth century as certain image-bearing spheres that are sometimes opposed to each other, and as the fundamental constants of different music systems. The Piece Nr. 5 is composed in the competitive spirit between sonorous effects, which is typical for the final sections, and the traditional vocabulary of metric music. The third series of "Plays" (1978–1979) is the largest one as it includes five pieces. Whereas in the first two series of "Plays" the principle of randomness comes into effect periodically, then, beginning with the play number 6, it dominates in the creation of themes and forms. In the third series, P. Dambis embodies sonority and aleatory techniques in different ways either through creating the necessary effect by using an unregulated overlay of diachromatic sequences or interval structures, or through combining them with the traditional rhythm and metric methods of writing. The Piece Nr. 8 can be attributed to the samples where the prominent thematic principle prevails: that is, the clearly defined "landscape – background" texture, the presence of constructions that refer to certain genre prototypes, the dance scherzo themes, the energy of the dotted rhythm in triad chords etc. The "Plays" Nr. 9 differ by the miniature form, which is easily explained by using the already well-known playing figures. P. Dambis retains the contrast of two clearly defined sections, the ametric and the metric music presented both in the horizontal and in the vertical projections, written all the texture voices throughout the whole section and the square structure of the interval sequence. Despite the difference between thematic ideas in this piece, their similarity is revealed through more careful analysis. In other words, the composer offers different modes of one and the same thing. In contrast to the statuesque figures, typical of P. Dambis, which get their internal mobility through the ostinato repetition, in the Plays Nr 9. the author introduces the hemi-group that chromatically descends in both parts in parallel, and then moves in opposite directions. Although long time values predominate here, their weight is neutralized by the tempo, thrills, and wide steps. The leaps that exceed the octave bring the game factor; additionally, they are emphasized by a syncope. We can observe a theatrical play with different characters involved, which is enhanced with the comic techniques.

Conclusions. The macrocycle for two pianos by P. Dambis reveals the composer's attitude to both tradition and new discoveries in the music of the 20th century. Nine music pieces represent a kind of anthology showing the development of composer's thought as a whole: from the desire to preserve the connection with folk prototypes, as evidenced by the signs of the "saturne" in the first two pieces, through various allusions of the famous classical examples, to sonoric aleatory technique, which appears as a modus of Baroque improvisation on the new stage of the history. In this sense, the title "Plays" the composer chose acquires new semantic overtones, bringing varied ex-

perience of musical culture and allowing to attribute the macrocycle to the synthesizing tendency in music of the previous century.

Keywords: playing performance logic, sonority, aleatory, series of pieces, allusion, improvisation, ensemble techniques.

Постановка проблеми. Фортепіанний ансамбль як особливий вид камерного музичування здобув популярності в останні десятиліття, про що свідчать міжнародні конкурси фортепіанних дуетів, які відбуваються в різних країнах світу (Болгарія, Італія, Німеччина, Польща, Росія, Румунія, Чехія, США), музичні фестивалі, майстер-класи (Болгарія, Ізраїль, Німеччина, Польща). Його історія охоплює кілька епох і сягає корінням музичної культури XVI століття. Після практично одночасного виникнення його найбільш характерних видів – чотириручної гри на одному та на двох клавірах, цей жанр починає активно розвиватися в композиторсько-виконавській творчості лише у XVIII столітті. Якщо чотириручному дуету присвячена велика кількість наукових праць, то дворяльний ансамбль став привертати активну увагу дослідників лише у сучасну добу. Незважаючи на індивідуальні підходи до його специфіки та обраних музичних зразків, залишаються невизначеними родові властивості цього явища, завдяки яким він вирізняється серед інших форм дуетного музичування, та ансамблеві особливості численних творів XX століття, що демонструють залучення новітніх технік письма, посилення ролі звукових та числових структур, закону симетрії тощо при збереженні спадкоємних зв'язків з традицією. Окреслені моменти підтверджують актуальність запропонованої теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одне з перших в російськомовній музичній науці дисертаційних досліджень щодо дворяльного ансамблю належить Н. Катоновій [6]. Автор здійснює спробу визначити фактори, що стимулюють становлення і розвиток ансамблю для двох фортепіано до XX століття; надати періодизацію історичного шляху жанру; окреслити типологічні його ознаки; доповнити існуючі аналітичні спостереження щодо конкретних зразків, в тому числі створених представниками авангардного напрямку, і ввести в науковий обіг твори, які ще не ставали предметом спеціального вивчення. Згідно з Н. Катонвою, дворяльний ансамбль формувався під безпосереднім впливом існуючого інструментарію, мистецтва

спільної імпровізації, поєднання «діалогічних принципів форми інструментального концерту з традиціями мистецтва гри на декількох інструментах» [6:41], естетики концертування, яка позначилася на композиційній логіці творів. У епоху романтизму, вважає автор, виник «транскрипційний тип функціонування жанру», саме він слугував «основним стимулом його подальшого розвитку» [там само]. Індивідуальний підхід до вивчення фортепіанного дуету недавнього минулого відрізняє дисертацію В. Петрова, який фокусує увагу на питаннях історії і теорії жанру. В основі наукової концепції вченого лежить теза про діалог як константу дуетного твору і дуетного виконавства. Серед найбільш масштабних іноземних праць, які претендують на панорамне висвітлення динаміки розвитку музики для двох фортепіано, слід назвати дисертацію Х. Шмітта [13]. Чотири її розділи охоплюють ключові зміни, що відбувалися в цій жанровій сфері, починаючи від зразків бароко і закінчуючи ХХ століттям. Особливістю музикознавчого підходу до досліджуваних творів є сконцентрованість авторської думки на типах ансамблевого викладу, що дозволяє продемонструвати той ступінь розвиненості кожної з партій (уточнимо, всіх чотирьох рук, котрі беруть участь у музичному процесі), яка є досяжною лише при грі на двох інструментах. Не заперечуючи плідності існуючих наукових досліджень, підкреслимо, що в них автори не торкаються суто жанрових ознак фортепіанного ансамблю, які, враховуючи його складові, вказують на тотожність ігровій ситуації, ширше – грі. Наведемо загальновідоме висловлювання Й. Хейзінги, згідно якому гра є «якась поведінка, здійснювана в певних межах місця, часу, сенсу, зримо упорядкована, що протікає відповідно до добровільно прийнятих правил і поза сферою матеріальної користі чи необхідності» [11:131]. Не менш плідними для розуміння природи дворяльного ансамблю ХХ століття постають міркування М. Епштейна про два види гри: імпровізованої (*play*) і організованої (*game*) [12:247]. Обидва вони лежать в основі жанру. Як вбачається, в міру його історичного розвитку і відходу від техніки генерал-басу, що передбачала високий ступінь імпровізаційного чинника у становленні музичного твору, висувалися на перший план організовані принципи для того, щоб у ХХ столітті затвердити їх рівноправність в умовах співіснування нормативного і ненорматив-

ного, традиційного і новаторського, типового й індивідуалізованого. Водночас, характерні для них ігрові модуси «“Я” – Інший» і «“Я” чи Інший» [12:247] органічно екстраполюються на змагальність, генетично притаманну ансамблевій музиці. За влучним зауваженням Є. Назайкінського, логіка гри – це логіка концертування [9:227]. Разом з тим, як зауважує автор, у грі важливі не тільки позиції учасників, але й їхні характери і стан. Тому всякого роду оновлення музичної тканини свідчать про зміну модусів, яку Є. Назайкінський вважає одним з важливих прийомів часового розгортання музики. Серед ігрових фігур музикознавець називає «*припинення дії*», яке в залежності від контексту виражає різні смисли, «*повторення, що вторгається*, чи, навпаки, непомітно *вкрадається*», «*інтонаційні пастки*», «*ексцентричні акценти-лякання* чи *драматичні, патетичні вигуки*» [9:223–226].

Специфіка ансамблевого складу впливає на характер змагальності, властивої спільному музикуванню. Мається на увазі, що в ансамблі двох фортепіано гострота суперництва знімається однорідністю звукової матерії, тобто однотембровістю інструментів. Ця обставина є основною, оскільки забезпечує рівноправне становище обох учасників як родову властивість жанру і підпорядковує весь алгоритм необхідних для досягнення мети операцій ігрової логіки.

Мета статті полягає у розкритті змістовної ідеї та художньо-естетичних принципів у макроциклі «Ігри» для двох фортепіано П. Дамбіса.

Виклад основного матеріалу. Серія ансамблевих п'єс для двох фортепіано латвійського композитора *Паулса Дамбіса* (1936 р. н.) постає своєрідною квінтесенцією ігрової логіки. Починаючи з 1973 і по 1979 роки, композитор пише цикл з 10 п'єс, організованих у 3 серії. Автор дає всім п'єсам єдину назву «*Ігри*», тим самим розкриваючи своє розуміння можливостей фортепіанного дуету. Р. Хараджанян коментує найменування першої серії наступним чином: «Це “гра” фантазії композитора, “гра” з матеріалом (як зазвичай у Дамбіса, з якогось вихідного “зерна” вирощується тривалий інтонаційний розвиток). Це “ігри” двох піаністів, які повинні зуміти виявити всі контрасти, зіставлення і аналогії між двома фортепіано. Нарешті, це “гра” дзвонів, наслідування звучності яких проявляється як в безпосередній, так і в опосередкованій формі» [4:2]. Оцінка відомим учасником фортепіанного дуету прихованої художньої ідеї твору підкріплює думку про

ігрову логіку як чільний принцип такого роду камерної музики. *Перша серія «Ігор»* датована 1973–1974 роками і включає три контрастні в образному та стилістичному плані п'єси. Всі вони несуть на собі відбиток сучасної композиційної техніки, зберігаючи при цьому органічний зв'язок із циклічними жанрами. Зокрема, крайні п'єси швидкі: *Allegro – Presto*, середня п'єса – *Lento*, що надає їй функцію ліричного центру. Виходячи з характеру тематизму, кожна з п'єс вибирає різний емоційно-образний і піаністичний досвід. На думку Р. Хараджяняна, початкові фазиси першої і третьої п'єс дозволяють говорити про вплив на інструментальну музику традиції хорового письма. Таке зауваження піаніста вимагає додаткової розшифровки. Дійсно, якщо повторність мелодичних зворотів, замкнута у межах терції і обростаючих секундовими вторами, викликає аналогії з характерними прикметами сутартінес, то клавесинно-токатний тематизм *Presto*, здавалося б, не має аналогів у хоровій практиці. Розгадка цього феномену криється у специфіці музичної тканини. Ключовою інтонацією стає інтервал квінти, поданий як антифон. Витримані звуки протягуються педаллю та супроводжуються остинатними перекличками у двох голосах, які подекуди змінюють висотну позицію (такі «розшарування» тону подібні до стереофонічного ефекту у великому храмовому просторі).

Кожна з п'єс не позбавлена внутрішніх контрастів, про що свідчить зміна фактурних та інтонаційних комплексів. Найодноріднішою в тематичному відношенні є *перша п'єса*, оскільки в ній переважає принцип варіантної повторності вихідної тези, хоча в композиції цілого легко вгледіти риси тричастинності. П. Дамбіс грає зі сформованою традицією, створюючи контраст за допомогою зіставлення сучасної аметричної музики, що підкоряється закономірностям обмеженої алеаторики, і метрично організованої, яка демонструє регулярність акцентики, синхронізацію тематизму в обох партіях, щільність фортепіанного викладу із задіянням октавно-акордової фактури, особливо в кульмінаційній зоні. Опора на секундово-терцеві поспівки, остинатна повторність, варіантність перетворень вихідного елементу максимально зближує цю п'єсу з неофольклориськими пошуками ХХ століття, оминаючи безпосередній зв'язок з народними джерелами. Описані принципи побудови композиції складають безліч ігрових фігур. У крайніх розділах панує «фігура обману», оскільки на початку

дія учасників ансамблю має непередбачуваний характер, змушуючи партнера вступати в єдиноборство і активізувати власну винахідливість у запропонованих обставинах. У репризи-кодї партії синхронізовані, *Piano II* немов би іронізує над партнером, деформуючи його висловлювання грою кулаком з відносно точною звуковисотністю. Мимоволі виникають асоціації з епохою бароко, в якій одним із стійких образів був образ дзеркала. Він, як вказує М. Лобанова, тлумачився по-різному. Автор наводить висловлювання, згідно з яким дзеркало мислилося емблемою самопізнання; тлінність життя і неминучість смерті пов'язувалися з уявленнями про вічність [7:127]. Розвиваючи представлену аналогію, можна сказати, що П. Дамбіс створює ефект кривого дзеркала або відкриває світ задзеркалля. У середньому розділі (ц. 1–5; *più f legato*) «фігура обману» реалізується за допомогою численних синкоп, перенесення акценту на слабку долю, вуалювання ідеї канону через численні вертикальні нашарування. Ігровій логіці підпорядковується не тільки часовий чинник, оскільки алеаторична техніка руйнує традиційну протяжність, властиву метричній музиці, але й просторовий: П. Дамбіс або досягає прозорості звучання завдяки перебуванню в середній частині регістра, або щільно заповнює його нижню половину, або максимально розширює звукові горизонти, демонструючи тембральну всеосяжність фортепіано. У таких випадках він імітує гру в чотири руки, розташовуючи партії у відповідному діапазоні (початок репризи, ц. 5, *Tempo I, Maestoso*). Націленість композитора на створення своєрідного театралізованого простору виявляє себе в заключній фазі коди, де обидві партії зливаються у традиційному одностайному пориві, доповнюючи одна одну.

Друга n'esa, яка на перший погляд, орієнтована на перехід у ліричну сферу, мало відповідає усталеним уявленням. З одного боку, позначення *Lento, cantando*, арпеджовані грона співзвуч, що завмирають на *ppp* і *pp*, нагадують живописну лексику музичного імпресіонізму. З іншого боку, наступний музичний матеріал заперечує заявлені образні посили: відсутні характерні для ліричної сфери розспівний мелодизм, гнучкість ритмічного малюнку, м'якість фактурних ліній. Їм протистоїть жорстка графіка квінтово-квартового ламаного руху, що призводить до ущільнення фактури через октавно-акордовий виклад. Витримані, розріджені квінтово-секундові співзвуччя створюють бар-

висту п'ятизвучну гармонію, яка, обростаючи додатковими тонами, своїм фонізмом нагадує сонорну пляму (за А. Маклігіним)¹. Щодо співвідношення обох партій композитор використовує різні ігрові модули: на зміну діалогічним перегукуванням і прийому підхоплення приходить одночасний рух ламаних ліній, причому в аметричних умовах композитор знаменує закінчення завершених побудов тактовими рисами. Обмеження їх довжини зумовлено зміною висотної позиції інтонаційної ідеї, фактури, появою нових тематичних утворень, в цілому, фазами в розвитку музичної думки. Контраст у невеликій середині *Andantino* досягається не тільки завдяки темповому зрушенню, але й зіставленню в одночасному контрасті двох ліричних образів: у партії *Piano I* імітується звучання дзвіночків (*quasi campanelli*); у партії *Piano II* тематизм нагадує пісню без слів (*molto cantando, dolcissimo*). Таким чином, гра-діалог розгортається в образно-стильовому просторі романтизму, створюючи альянс як на славнозвісну «Кампанеллу» Ф. Ліста, так і безпретензійний світ музики Ф. Мендельсона. Отже, перші дві п'єси пов'язані єдністю художньо-естетичних принципів, спроектованих на різні семантичні сфери, що виявляє ще один заявлений тут ігровий модуль.

На цьому тлі більш регламентованою виглядає *третья п'єса Presto*, оскільки в ній панують закономірності метричної музики, лише місцями ускладненої зміною метроритмічного пульсу (4/4, 2/4, 6/4, 3/4) та прийомами контрольованої алеаторики. На відміну від перших двох номерів цієї серії, де алеаторична свобода передбачалася в будь-якій з партій, тут обидві поміщені в однорідний простір з типовим позначенням протяжності фігури – $ca=2''$. Тематизм засновано на обігранні інтервальних структур, що варіюються з точки зору висотної позиції, наповнення, конфігурації. Для третьої п'єси загалом притаманний синтез діатоніки і хроматики, різноманітні типи руху, інверсії структур, зрушення акцентики, репетиційне скандування і навіть сонорно-алеаторична синхронна гра звукокомплексів, що тануть в кінці п'єси.

¹ Осмислюючи специфіку сонорики як техніки письма, А. Маклігін пояснює її широке використання «бажанням більш безпосередньо висловити різноманіття його (світу – І. С.) барв, відобразити все багатство емоційного і духовного обличчя людини нашого часу» [8:130].

Друга серія «Ігор» (1975–1976) включає дві п'єси; вона підхоплює різноманітно втілені раніше конструктивні мотиви, хоча більш різко їх окреслює протиставленням ансамблевих партій [5]. У цьому аспекті виділяється, перш за все, *четверта н'єса – Allegretto, molto cantando*. Прийом переміщення кожної з партій у своє тональне середовище, що витримується протягом першого розділу аж до кульмінації, підкреслює їх самостійність, обумовлюючи діалогічний обмін репліками. Якщо партія *Piano I* вирішена у *B-dur*, а її мелодія сприймається алюзією на другий номер «Крейслеріани» Р. Шумана, то у *Piano II* панує гармонічна фігурація політональних сполучень: *G-dur – Fis-dur*. Створюється барвіста палітра, яка народжує шлейф сонористичних ефектів. Вони досягаються реєструванням, коли партії рук ансамблістів поступово нібито змішуються. Це один з традиційних прийомів ансамблевої техніки у творах для двох фортепіано, з тією лише різницею, що композитор ускладнює тональні співвідношення. З іншого боку, по-новому постає гра біло-чорною клавіатурою, ширше – діатонікою і хроматикою, трактованими в музиці ХХ століття і як певні образні сфери, що часом протистоять одна одній, і як основоположні константи різних музичних систем. У початковому розділі підсумовуються і метроритмічні ідеї. Незважаючи на прийом синхронізованої гри і виписаний розмір, композитор розхитує сітку завдяки постійній зміні доль у такті: 3/4, 5/4, 4/4, 2/4 тощо. Мало того, гра часових пропорцій розгортається не тільки по горизонталі, але і по вертикалі, що стає очевидним у співвідношенні ансамблевих партій. Так, більш стабільною є партія *Piano I*, чий помірний рух групами восьмих лише зрідка розцвічується синкопами, на противагу цьому тричетвертний розмір у *Piano II* трактований як ігрова фігура «пастки», оскільки піаніст опиняється у *quasi* поліритмічному просторі. Зокрема, рух по тонах тризвуку *G-dur* згруповано згідно з правилами 6/8, в той час як гармонійна фігурація *Fis-dur* в партії правої руки відповідає основному метру. Це нагадує ритмічну координату в третій частині Концерту для фортепіано з оркестром *a-moll op. 54* Р. Шумана, де звільнення від акцентної першої долі породжує ілюзію виконання на дві чверті (при авторському позначенні 3/4), створюючи таким чином ігрову фігуру слухового «обману». Про ритмічну рухливість партії лівої руки свідчить факт зміни в кожному з проведень конфігурації обраних тривалостей: П. Дамбіс то збільшує

їх, то змінює внутрішньотактовий акцент, проте утримує угруповання в розмірі 6/8. І тільки в невеликій каденції *Piano II* для найбільш яскравого втілення маршового початку композитор вводить пунктирну ритміку відповідно до правил четвертного розміру і завершує зону підходу до кульмінації аметричним скандуванням. Незважаючи на відмінність епізодів, П. Дамбіс досягає максимальної єдності всередині п'єси завдяки прийому підхоплення інформації, повернення заявлених раніше тем і типів висловлювання¹.

Композитор по-різному позначає ситуацію суперництва між партнерами. Від обміну репліками в першому розділі, що набувають вигляду ігрової фігури розбіжності, через різні тональні модуси, автор переходить до узгодженої гри двох партнерів, періодично порушуючи її фігурою іронічного «коментаря» в партії *Piano II (G-dur/Fis-dur)*, далі демонструє самостійність кожної з партій, що перебувається прийомом перехоплення-*martellato*, нарешті підсилює їх незалежність в останньому розділі, розводячи не тільки тематично, а й у часі (згідно з ремаркою, вступ і швидкість руху партії *Piano II* вільне, а її збіг з партнером необов'язковий, більш того, дозволяється не «вигравати» весь запропонований матеріал [5:12]). Таким чином, П. Дамбіс вичерпно демонструє різні ігрові фігури між партнерами, розгортаючи ігровий модус в царину ансамблевої техніки. У такому контексті «словом примирення» сприймається кода *es-moll*, де *Piano II* відводиться роль гармонічної педалі, а домінуюча партія *Piano I* викладає початковий зворот основної теми на тлі альбертієвих басів, що створює алюзію на моцартівський фортепіанний стиль.

Остання н'єса другої серії (№ 5) вирішена в дусі змагання сонорики, характерної для крайніх розділів, і традиційної лексики метричної музики. Композитор довго вслухається в тон *h*, який періодично звучить у партіях різних рук обох ансамблів, оживляючи «точку»

¹ Зокрема, підкресленій фанфарності (*marcato; G-dur/Fis-dur*) каденції *Piano II* відповідає потужний на *fff* акорд *Es-dur*, утриманий протягом чотирьох тактів у партії *Piano I*, після чого настає його невелика каденція з нагадуванням основної теми, гармонізованої в сучасній стилістиці інтервальних структур при збереженні основного принципу викладу. Такого роду переміщення діагнічної теми в хроматичний простір лексики ХХ століття нагадує прийоми гармонізації «Капрису» *a-moll* (№ 24) Н. Паганіні у «Варіаціях» В. Лютославського.

(за А. Маклігінім) секстовими і квартовими структурами. Другий розділ – *Comodo*, протиставляє «пуантилістичній» звучності початку токатність енергійного руху на *f*, збудований за мозаїчним принципом, що підкреслюється зміною ритмо-інтонаційних структур, фактурним і ансамблевим викладом. Новий епізод (ц. 4) відрізняється прийомом спільної гри, метром 5/8, укрупненням ритмічних одиниць і домінуванням інтерваліки. Зберігаючи прийом вступу-«відповіді» *Piano II*, композитор обіграє, з одного боку, зіставлення розрідженої і стислої структур, з другого боку, – їх доповнюваність. На відміну від репетиційного початку *Comodo* тут остинатні структури динамічно розвиваються за принципом «ядро – розгортання» у специфічних умовах. Проекція поліфонічного прийому на сучасну звукову тканину пояснюється вичленовуванням початкового інтонаційного *initio* паузою в один такт (в обох партіях), подальшими динамічними проривами, що створюють відчуття наростання, і замиканням з поступовим стисненням ритмічних одиниць (4/3/2). Отже, в п'єсі № 5 «Ігор» П. Дамбіс «очищає» музичну тканину від романтичних почуттів: наділяє фактуру, метроритм, кластери функціями тематичних утворень і вибудовує різноманітне і динамічне художнє ціле¹. Важливою постає гра з часом, його розтягнення, вібрація (при зміні метричних одиниць в *Comodo*) і стиснення (розташування кількох звукових точок-плям в одному умовному такті). Зв'язок із поліфонічною культурою виникає завдяки наслідуванню органної звучності, що утворюється «збільшенням» попереднього матеріалу в останніх фазисах *Comodo*, ефекту інверсії в крайніх розділах і реалізації регістрової всеосяжності.

Третя серія «Ігор» (1978–1979) найбільш масштабна і включає п'ять п'єс². На думку Р. Хараджяна, *п'єса № 6* містить «багато неспокійного руху, збуджених “вигуків”, дзвонів... Точно виписана звуковисотна

¹ Доцільно нагадати в цьому контексті характеристику К. Руч'євської музики ХХ століття як такої, що розширила структурні кордони тематизму, усталені у практиці минулого. «В орбіту тематизму, – пише автор, – на однакових засадах з мелодією залучаються та набувають тематичної функції тембр, ритм, сонорність (комплекс таких засобів, як тембр, щільність, кількість звучання). Роль теми може грати і тон однієї висоти <...>» [10:134].

² На жаль, попри всі зусилля, останню п'єсу (№ 10) макроцикла знайти не вдалося.

сторона своєрідно поєднується з моментами вільного співвідношення партій» [1:2]. Зроблені музикантом зауваження свідчать про широке використання композитором контрольованої алеаторики, секундові ж сполучення привносять у музику сонористичний ефект. На відміну від попередніх п'єс, тут у найбільш чистому вигляді представлені виразні можливості різного роду структурних утворень. Водночас, П. Дамбіс зберігає зв'язок і з традицією, підпорядковуючи сучасні елементи музичної мови втіленню традиційних образних сфер. Як і в класичній музиці, тут діє принцип контрасту, оновлення початкового тематичного матеріалу, побудови розгорнутої композиції на основі зіставлення різних образних планів зі зміною всього комплексу засобів художнього висловлювання. Зворотнім боком тяжіння до яскравості й контрастності музичного процесу стає внутрішня циклічність: «Ігри» № 6 будуються за принципом протиставлення двох відносно масштабних розділів: *Allegro energico* і *Più mosso, feroce*, що мають не тільки самостійний тематизм, а й внутрішні закономірності. В цій п'єсі П. Дамбіс демонструє поєднання двох ігрових принципів – організованого і стихійного. Якщо перший виражається в конкретизації звукового матеріалу, то другий – в абсолютній незалежності ансамблів відносно один одного. Не випадково композитор наповнює нотний текст наступними ремарками: «Співвідношення партій – за винятком спеціально зазначених місць – зазначено з відносною точністю», або «Співвідношення партій правої і лівої рук – довільне» [1:68, 70, 71, 79].

Якщо в «Іграх» перших двох серій принцип випадковості вступав у дію періодично, то починаючи з п'єси № 6, він домінує в темо- і формоутворенні. Завдяки цьому складаються внутрішні зв'язки з подальшими «Іграми» третьої серії, зокрема, «Ігри» № 7, датовані 1978 роком [2]. П'єса підхоплює ідею контрастно-складової форми, заявлену раніше, і вибудовується на протиставленні контрольованої алеаторики і чітко виписаної в тактометричній системі акордики. В результаті народжується контраст лінії і вертикалі, стихійності й упорядкованості, імпровізації і регламентації. Не уникає композитор і контрасту всередині першого розділу, де стихія нестримного руху (*Prestissimo, aggressivo*) відтіняється *Moderato, tranquillo*. В основі квадрату першої частини, що синхронно експонується в обох партіях, лежить чотирнадцятизвучний ряд, який композитор ділить навпіл і при розподілі партій розташовує

хрест-навхрест, що створює ефект ліній, які збігаються і розбігаються в дзеркальному оберненні. Згідно з вимогами автора виконавці повинні із заявленого звукоряду «складати всілякі комбінації, не перериваючи загального активного руху» [2:44]. Не є виключеним і використання різних реєстрів у партіях будь-якої з рук; в цілому композитор підкреслює, що до *Moderato* запис носить умовний характер. Проте П. Дамбіс не покладається лише на імпровізаційну фантазію виконавців, періодично оновлюючи зміст квадратів і розводячи їх зміну в партіях у вигляді діалогу. Одним із засобів відновлення музичного потоку виступають октавні сплески, які генетично пов'язані зі звукорядом, але звуковисотно залежать від волі кожного з ансамблістів. У *Moderato* обіграються різновисотні положення лише двох звуків: $h - f$. Викладені цілими нотами на *ppp* в скрипковому ключі на єдиній педалі, вони створюють прозору сонорну пляму, яка пульсує завдяки звукам-точкам, простору, який то розширюється, то звужується. Так виникає ще один контраст: рух – спокій, що об'єктивує найбільш універсальні категорії музичного процесу. Крім того, сонорика постає в двох модифікаціях: як не диференційована звукова матерія і очищений від будь-яких домішок тритон. Якщо говорити про образне наповнення цієї сонорно-алеаторичної п'єси, то в ній знайшли втілення три провідних емоційних стани: агресивна активність, світле споглядання і гротеск.

Як показує аналіз, П. Дамбіс у третій серії «Ігор» по-різному втілює сонорно-алеаторичну техніку, томагаючись необхідного ефекту за допомогою нерегламентованого накладення діахроматичних послідувань або інтервальних структур, то комбінуючи їх з традиційною тактометричною технікою письма. *П'єсу № 8* з повним правом можна віднести до зразків, в яких панує яскраво виражений тематичний принцип: маються на увазі ясно позначена фактура «рельєф – фон», наявність зворотів, які відсилають до певних жанрових прообразів, танцювально-скерцозний тематизм, енергія пунктиру в тризвучних акордах тощо [3]. Тут композитор дотримується контрастно-складеної форми, яку вінчає двофазною кодою. Перша частина – *Lento, quasi tempo di blues*, відкривається ефектним *glissando* в обох партіях, що заповнює весь звуковий простір інструментів. Наприкінці воно набуває звукової плоти й постає у вигляді ракоходу квінтольних груп. Як і в попередніх п'єсах, композитор, з одного боку, використовує канонічну імітацію,

з другого боку, довільно мислить співвідношення в часі обох партій. Незважаючи на це, музика відзначена рисами граціозного танцювального руху, чому сприяє пластична мелодія з форшлагами, мордент на тлі акомпанементу «акорд – бас», що викликає асоціації з пластиною гавоту. Другий розділ першої частини не має танцювального прообразу, хоча і зберігає зв'язок з лірико-граціозною образністю. Не випадково композитор вводить ремарку *scherzando*, штрих *staccato*, акценту в акордових мотивах, сигнальний оборот і тріольні групи в партії *Piano II*, доповнені тремоло, квартолями подвійних нот і т. ін.

Подальше *Allegro* (ц. 3), хоча і вносить яскравий контраст, сприймається іншим модусом танцювальної стилістики *Lento*, що цілком відповідає театральній-ігровій стихії цієї п'єси. Під театральністю в такому контексті розуміється очевидність жанрових посилів і гостра характерність всіх тематичних утворень. Сказане підкріплюється частотою «змінюю масок», про що сигналізують композиторські вказівки: *marcato*, *scherzando*, *leggero*, *espressivo*, *pomposo*, а також рельєфність динаміки, акцентика, поліритмія, остинатно-витриманий рух у розмірі 4/4 в басовій лінії *Piano II*. В *Allegro* другий рояль грає провідну роль, йому доручено виразний скерцозний тематизм, що викликає асоціації з фольклорними танцювальними наспівами. Тому П. Дамбіс при його викладі, розвитку, метроритмічному оформленні відновлює в правах закономірності класичної музики. Партія *Piano I* виконує декоративну функцію, збагачуючи танцювально-скерцозну тему дзвінчатиими репетиціями, трелеподібними зворотами, що нагадують пташиний щебет, акордовою перекличкою, завдяки чому виникає яскрава жанрова сценка. Завершується *Allegro* своєрідним загальним танцем, де панує нічим нерегламентований рух, у вихрі якого миготять плавні мотиви у діалозі з гострими репетиціями (*Piano I*). Ретроспективно оцінюючи п'єси третьої серії, можна легко виявити внутрішні зв'язки, які свідчать про циклічну спрямованість твору в цілому.

«Ігри» № 9 відрізняються мініатюрністю форми, що легко пояснюється оперуванням вже добре знайомими ігровими фігурами. П. Дамбіс зберігає контрастність двох чітко визначених розділів: *Misterioso* (*Andante*) – *agitato*, аметричної і тактометричної музики, представлених як в горизонтальній, так і у вертикальній проекціях, прописаних всіх голосів фактури протягом усього розділу і замкнutoї в квадрат інтер-

вальної послідовності. Як і в попередніх п'єсах, тут зберігається принцип умовного співвідношення музичного матеріалу в обох партіях, хоча композитор досить ясно позначає їх вступ. Незважаючи на різницю тематичних ідей в цій п'єсі, при більш уважному аналізі виявляється їх похідність, інакше кажучи, композитор пропонує різні модули одного і того самого. Джерелом усіх тематичних утворень стає партія *Piano I*, в якій каноном в малу терцію обіграється чотиризвучна гемігрупа з тритоном усередині. Потім вона підхоплюється прийомом відлуння в партії правої руки *Piano II*. Таємничий характер створюється високим регістром, *pp* і треллю, що сприяє виникненню ефекту вібруючого звуку, що світиться. На відміну від характерних для П. Дамбіса застиглих фігур, які отримують внутрішню рухливість за рахунок остинатної повторності, в «Іграх» № 9 гемігрупа приводиться в рух, паралельно спускаючись в обох партіях по хроматизмах, а потім рухаючись у протилежних напрямках. Завершуючись взаємно віддзеркаленими бінарними терціями, замкнутими у зменшеній октаві ($h - d - fis - b$), терцієві структури визначають вигляд скерцозного тематизму *Piano II* в розділі *agitato*. Не менш рельєфна тут і партія лівої руки, яка має власну лінію поведінки. На противагу квартолям шістнадцятих її мелодія в ритмічному відношенні більш різноманітна. Незважаючи на переважання великих тривалостей, їх тяжкість нівелюється темпом, треллю, широкими кроками. Ігровий момент вносять стрибки, що перевищують октаву, підкреслені до того ж синкопою. Виникає театралізована сценка за участю різних персонажів, прийомами комікування, вертушки тощо.

Висновки і перспективи. Макроцикл для двох фортепіано П. Дамбіса виявляє ставлення композитора як до традиції, так і до нововідкриттів у музиці ХХ століття. Дев'ять п'єс постають своєрідною антологією розвитку композиторської думки в цілому: від прагнення зберегти зв'язок з фольклорними прообразами, про що свідчать ознаки сутартіне в перших двох п'єсах, через різноманітні алюзії на відомі класичні зразки, до сонорно-алеаторичної техніки, яка на новому витку історичної спіралі постає модусом барокової імпровізації. В цьому сенсі обрана композитором назва – «Ігри», набуває нових смислових обертонів, втягуючи у свою орбіту різноманітний досвід музичної культури і дозволяючи віднести макроцикл до синтезуючої тенденції

в музиці минулого століття. Подальше вивчення дворянських творів новітньої музики ХХ–ХХІ століть дозволить удосконалити уявлення про принципи втілення ігрової логіки в ансамблевому жанрі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дамбіс П. *Игры № 6. Пьесы композиторов Прибалтики : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1983. Вып. 2. С. [2], 68–79. (Концертный репертуар пианиста).
2. Дамбіс П. *Игры № 7. Пьесы композиторов Прибалтики : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1986. Вып. 5. С. [2], 44–52. (Концертный репертуар пианиста).
3. Дамбіс П. *Игры № 8. Пьесы композиторов Прибалтики : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1988. Вып. 7. С. [2], 52–62. (Концертный репертуар пианиста).
4. Дамбіс П. *Игры. 1-я сер. Пьесы латышских композиторов : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1979. Вып. 1. С. [2]–58. (Концертный репертуар пианиста).
5. Дамбіс П. *Игры. 2-я сер. Пьесы латышских композиторов : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1980. Вып. 2. С. [2]–29. (Концертный репертуар пианиста).
6. Катанова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в ХХ веке. Типология жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2002. 178 с.
7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
8. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова* / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 129–137.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
10. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 158 [2] с.
11. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова. Москва : Прогресс–Традиция, 1997. 415 [1] с.
12. Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве. *Современная драматургия*. 1982. № 2. С. 244–255.
13. Schmitt H. Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen : Inaugural – Dis. ... Doktors des Philosophie. Saarbrücken, 1965. 292 [75] S.

REFERENCES

1. Dambis, P. (1983). Igryi № 6 [Games № 6]. *Pesyi kompozitorov Pribaltiki dlya 2 fortepiano* [Pieces by Baltic composers for 2 piano], (2), pp. [2], 68–79. [in Russian].
2. Dambis, P. (1986). Igryi № 7 [Games № 7]. *Pesyi kompozitorov Pribaltiki dlya 2 fortepiano* [Pieces by Baltic composers for 2 piano], (5), pp. [2], 44–52. [in Russian].
3. Dambis, P. (1988). Igryi № 8 [Games № 8]. *Pesyi kompozitorov Pribaltiki dlya 2 fortepiano* [Pieces by Baltic composers for 2 piano], (7), pp. [2], 52–62. [in Russian].
4. Dambis, P. (1979). Igryi. 1-ya seriya [Games. 1st series]. *Pesyi latyishskikh kompozitorov dlya 2 fortepiano* [Pieces by Latvian composers for 2 piano], (1), pp. [2]–58. [in Russian].
5. Dambis, P. (1980). Igryi. 2-ya seriya [Games. 2nd series]. *Pesyi latyishskikh kompozitorov dlya 2 fortepiano* [Pieces by Latvian composers for 2 piano], (2), pp. [2]–29. [in Russian].
6. Katonova, N. (2002). *Ansambl dvuh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra* [The ensemble of two pianos in the XX century. Typology of the genre]. Ph. D dissertation. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. [in Russian].
7. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzyikalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyika, 320 p. [in Russian].
8. Maklyigin, A. (1992). Fakturnyie formy sonornoy muzyki [Textured Forms of Sound Music]. *Laudamus: k 60-letiyu Yu. N. Kholopova* [Laudamus: to the 60th anniversary of Yu. N. Kholopov], pp. 129–137. [in Russian].
9. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzyikalnoy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyika, 319 p. [in Russian].
10. Ruchevskaya, E. (1977). *Funktsii muzyikalnoy temy* [Functions of the Musical Theme]. Leningrad: Muzyika, 158 [2] p. [in Russian].
11. Heyzinga, Y. (1997). *Homo Ludens: Stati po istorii kulturyi* [Homo Ludens: Cultural History Articles]. Moscow: Progress–Traditsiya, 415 [1] p. [in Russian].
12. Epshteyn, M. (1982). Igra v zhizni i v iskusstve [Playing in life and in art]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern drama], (2), pp. 244–255. [in Russian].
13. Schmitt, H. (1965). *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen*. Ph. D. Der Dissertation. Hochschule für Musik Saar. [in German].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2019 р.