

compelling compromises between the two types of rhythm.

Key words: performance, baroque, classicism, musical text, interpretation, historically-informed performance.

Ганна Юферова

ХУДОЖНЯ ЛОГИКА ТВОРУ «НОМО FUGENS» ОЛЕКСІЯ ВОЙТЕНКО

Запорукою інтенсивного розвитку музикознавства як науки є дослідження новітніх зразків сучасної української музики. Введення до музикознавчого обігу маловідомих творів, а також спонукання зацікавленості ними виконавців є **актуальним** сьогодні.

Новизна теми статті полягає у впровадженні нами нової методології музикознавчого аналізу, який спрямований на розуміння діалектики розвитку образного змісту музичного твору. Комунікативна модель «композитор/музичний текст – виконавець – слухач/музикознавець-аналітик» на завершальному етапі передбачає саме такий відгук, який би перевів музичне сприйняття у вербальну площину, зафіксував усвідомлене, виявив особливості композиційної форми, тембрової драматургії тощо [10]. Звісно, це стає можливим за умови комплексного підходу до питання аналізу сучасного музичного тексту. Такі важливі аспекти музикознавчого аналізу, як особливості композиційної форми, аналіз музичної мови, темброва драматургія вже давно потребують оновлення аналітичних методів.

В пошуках точних методів музикознавчого аналізу сучасної музики свого часу Г. Когут звернув увагу на доцільності використання осцилограм і спектрограм. Але хочемо звернути увагу на те, що спектральний портрет звуку для акустика – це документ, який дозволяє досліджувати питання, пов'язані з гучністю та тривалістю звуку у часі, а також питання, пов'язані з висотою і тембром за частотною шкалою [1]. І хоча, спектрограма є документальною фіксацією звукових об'єктів, фактури або нашарування фактур (а для електроакустичного та електронного твору така фіксація, подекуди, є єдиним можливим графічним документуванням), в руках музикознавця спектрограма має стати дещо більшим, ніж просто документування звукових подій.

Активна дослідниця феномену сучасної музики Т. Тучинська зазначає появу великої кількості аналітичних інструментів та концепцій і в західноєвропейському музикознавстві. Серед засадничих робіт – концепції П. Шеффера, Д. Смоллі, Л. Торессена, Ф. Делаланда, Ж.-Ж. Наттьеза, Л. Заттра, С. Емерсона [11]. В свою чергу, для нашого дослідження важливим

став метод, в основі якого лежить концепції типоморфології П'єра Шеффера (Pierre Schaeffer) і спектроморфології Деніса Смоллі (Denis Smalley). Розроблена Ласце Торресеном в співавторстві з Андреасом Хедманом (Andreas Hedman) в 2007 році на основі цих двох концепцій теорія Слухової Сонології (Aural Sonology) спирається в той самий час і на теорію сприйняття (гештальтпсихологія). Спектроморфологічний аналіз, який можливий з плагіном Aural Sonology є необхідним для простеження саме *художньої логіки* (Пясковський) музичного твору. Aural Sonology апробована нами за допомогою програмного засобу *Acoustmograph* в ході дослідження складних звукових процесів різних за напрямком музичних композицій.

Динаміка будь якого музичного твору пов'язана з рівнем інтенсивності звукового потоку. Ще у 1970-ті роки Бобровський розглядав проєкції динамічного профілю твору. Поняття *динамічний профіль* було розтлумачено і В. Цукерманом в посібнику «Аналіз музичних творів», серед прикладів завдань для студентів в якому першим (!) завданням є «намалювати динамічний профіль <...> творів» [3, с. 293]. Схеми динамічних профілів музичних творів розроблялися і учнями І. Б. Пясковського. Так, в дисертації Т. І. Тучинської [12] подані схеми-таблиці творів В. Сильвестрова. Сьогодні візуалізація форм динамічних хвиль музичних творів реалізовується в спеціалізованих програмних засобах, які відображають осцилограму та спектрограму звукової хвилі твору. Така візуалізація в різних площинах в поєднанні з компаративним методом ми використали для аналізу динамічного профілю твору.

Таким чином, пропонуємо музикознавчий аналіз твору доповнити оновленим методом з аналізу динамічного профілю твору та розділом з спектроморфологічного аналізу музичного тексту, що має значно розширити дослідження окремих складових музичного висловлення та їхню взаємодію у втіленні художнього змісту на прикладі твору «*Homo fugens*¹» для фортепіано українського композитора Олексія Войтенко (1981 р.н.).

Назва твору «*Homo fugens*» з латинської² перекладається як «Людина, що біжить». В дужках назви Войтенко зазначає – «*The running man*³».

Етюд написаний для двох роялів (одного виконавця (!)). В нотному тексті автор зауважує на розташуванні саме двох інструментів під кутом для зручного виконання на клавішах нижніх регістрів двох рояльних

¹ Присвячений піаністці Діне Писаренко.

² *Homo* – людина, *fuga* – «біг», «втеча».

³ Таку ж саму назву має роман американського письменника Стівена Кінга (1947 р.н.), написаний у 1982 році. Численні романи Кінга – це своєрідне дослідження сучасного американського суспільства. Саме через фантастичне забарвлення автор уважно пильнує психологію поведінки своїх персонажів.

клавiатур. При цьому клавiатури iнструментiв нiби вiддзеркалюють одна одну. Iдея використання двох iнструментiв одним виконавцем достатньо нова, при цьому не належить Олексiєвi Войтенку, а запозичена композитором з сучасних виконавських експериментiв¹.

Вже по закінченню роботи над етюдом композитор, згадуючи один з найулюбленіших своїх романів, був здивований певними збігами. А саме, текст доволі об'ємного літературного твору з'явився протягом сімдесяти двох годин (!), за аналогією, етюд «Номо fugens» написаний Войтенком в стислі строки – в період з 19 по 21 жовтня 2014 року. Серед іншого, що привернуло увагу композитора, було те, що С. Кінг, працюючи над романом, зосередився саме на сюжеті, не відволікаючись на ліричні відступлення, філософські чи будь-які інші роздуми. Від початку до кінця письменник тримає увагу читача на подіях, пов'язаних з головним героєм: всі основні сюжетні колізії відбуваються навколо людини, чия життєва ситуація стала метафорою постійного руху.

Саме ідея постійного руху притаманна етюду Войтенко. При свідомо обмеженому композитором колі засобів виразності, впродовж звучання твору в дуже швидкому темпі (*Prestissimo possibile*) увага слухача максимально сконцентрована саме на звукових подіях, що відбуваються на обертальному остинатному фоні. Остинатний фон обраний композитором не випадково. Можливо, починаючи з «Пасифік 231» (1923) А. Онегера, *бассо остинато* остаточно повернулося до арсеналу техніки музичної композиції (Р. Щедрін *Basso Ostinato* (1961), Д. Шостакович *Фортепіане тріо, ор. 67* (III ч.); *Восьма симфонія* (IV ч.). Поруч з поступальними, беззупинними формами руху, з початку XX століття *остинато* виходить на перший план серед способів художнього моделювання руху [15]. З іншого боку, реалізація різноманітних ідей руху, завдячуючи жанрам токати і етюду, значно збагатила тематизм камерно-інструментальних і симфонічних творів. Серед прикладів – *Континуум для клавесину* Дьордя Лігеті, *Piano concerto №1 Toccata Concertata* (Op. 28, 1961) Альберто Хінастера (*Alberto Ginastera (1916–1983)*), *Concerti grossi* (№1, 2) Альфреда Шнітке, *Концерт для фортепіано з оркестром №5* (III ч.) Родіона Щедріна тощо. Завдяки зануренню у незвичний для музичного втілення образний світ (згадаємо «Безлад», «Запаморочення», «Біле на білому» у Дьордя Лігеті²) та завдяки випробуванню «реактивних»

¹ Наприклад, за допомогою такого способу виконання піаністом Петром Айду (Росія) звучав мінімалістичний твір «Piano phase» С. Райха, «Дзвін» П. Маркелова та інші.

² Цикл фортепіанних етюдів (перший зошит, №1–6), етюди для двох фортепіано «Заблоковані клавiші».

швидкостей подекуди і як тесту на витривалість для виконавця («Сходи диявола», «Учень чародія» у нього ж), відбувся якісно новий стрибок у розвитку жанру етюдів в другій половині ХХ століття.

Загальна логіка розвитку образного змісту твору «Ното fugens» досить чітко підпорядковується формі рондо [19]. Звертає на себе увагу контрастне викладення розділів та періодичне повторення одного з них. В той же час всі без винятку розділи пов'язані між собою інерцією «нескінченого» остинатного фону.

Досить легко ідентифікується функціонально наближений до рефрену розділ. Він проводиться тричі: R_1 (1–29 тт.), R_2 (54–66 тт.), R_3 (115–129 тт.). При цьому двічі він викладений у скороченому вигляді (в Таблиці 1 – кількість тактів в розділах виділено напівжирним шрифтом).

Три епізоди (E^1 , E^2 , E^3) врівноважені за розміром (24 тт., 24 тт., 23 тт. відповідно). Кода (К), що триває 16 тактів, завершує композицію. Загальна схема виглядає наступним чином (табл.1):

Розділ	R_1	E^1	R_2	E^2	E^3	R_3	К
такти	1–29	30–53	54–66	67–90	91–114	115–129	130–145
авторське позначення розділу в партитурі	A	B	C	D	E	F	G
кількість тактів в розділі	29	24	13	24	23	14	16

Табл.1. Побудова твору «Ното fugens»

Особливістю твору Войтенко є чітка структурна модель. Не обтяжена зайвими розділами чітка структура етюдів сприяє досягненню ефекту швидкоплинності подій, що відбуваються на тлі безупинного руху.

В цілому, рішучість виразити в музичному творі своє, особливе відчуття *руху*, *часу* і *простору* наближує творчість О. Войтенка до творчих ідей провідних композиторів другої половини ХХ століття.

В контексті аналізу твору Войтенка, привернули на себе увагу ідеї щодо трактування часу в сучасній музиці. Так, В. Ценова зауважувала на тому, що минуле століття в музиці виявило дві сфери часу: метафізичний, який не залежить ні від кого і ні від чого і людський час, який є обмеженим людським життям на землі [18]. Виходячи з цього, музичний час, як одну з складових людського часу, можна виявити в різних проявах. Так, музичний текст Войтенка пропонує власну світоглядну модель взаємозалежності внутрішніх зв'язків *простору* і *часу*, яку М. М. Бахтін

назвав *хронотопом*¹. Як влучно зауважує А. Ходос, «ключовою є ідея змінення і взаємодоповнення іманентних якостей [художнього] хронотопу, властивих спорідненим видам мистецтв» [15, с. 208] – від кінетизму музики, що проявляється в рухах звуків і енергетичній процесуальності до просторовості, притаманній живопису, скульптурі, архітектурі [14]. Але при всьому цьому відчуття часу і простору у своїй нерозривності в «Номо fugens» має лінійний тип руху – від прошлого до майбутнього.

Для можливості охарактеризувати музичний хронотоп твору «Номо fugens», ми використали вербальні означення, виділивши часові опозиції, притаманні різним видам мистецтв: реальний – віртуальний (від медіа-арту), багаторівневий – однорівневий (характерно для літератури), вертикальний – горизонтальний (в живописі, архітектурі), континуальний – стилістичний (в музиці, мистецтві *optical art*² в живописі). Наявність таких опозицій в музичному творі, їхнє перетікання в часі одне в інше і обумовлює багатовимірність музичного хронотопу музики Войтенка. Така властивість художнього часу проявляється завдяки часу слухача (реальному часу) і часу музичних образів (віртуальному часу). Момент реальності музичного часу ми фіксуємо в процесі прослуховування або відтворення твору від відправної і до фінальної точки музичної оповіді. При цьому віртуальний час ми відчуваємо через ілюзорні події, що відбуваються в світі образів композиції. За такою ж аналогією літературознавці наголошують на тому, що «слід <...> розмежовувати художній час як *іманентну властивість твору і час протікання тексту*, який можна розглядати як час читача» [7, с. 1217]. Це, безумовно, наближує сприйняття музичного тексту до літературного, в якому можуть утворюватися два (і більше) часові вектори – одновимірний вектор авторського оповідання та вектори подій, нашарування і неспівпадання яких в контексті художнього хронотопу твору зумовлює появу багатовимірності [2].

Нерівномірність руху дослідники пов'язують з «поєднанням в одночасності різних вимірів: реального та ілюзорного, мислимого і звучного, статичного і кінетичного («Continuum» для клавесина Д. Лігеті, 1968 або «Continuo» для оркестру Л. Берио, 1971)» [15]. Через процеси на рівні різної акцентуації метричних долей такту і на рівні різноманітного ритмічного дроблення цих долей проявляється багатосферність *плинності* музичного часу. Дійсно «час і ритм фактично стають гранями одного поняття «потік» або «течія» [19, с. 2].

Хронотоп музичного тексту Войтенка, не залишаючи сумніву у

¹ Термін, який М. М. Бахтін застосував в літературознавстві. Хронотоп означає «часопростір».

² Оптичне мистецтво, скорочено – опт-арт.

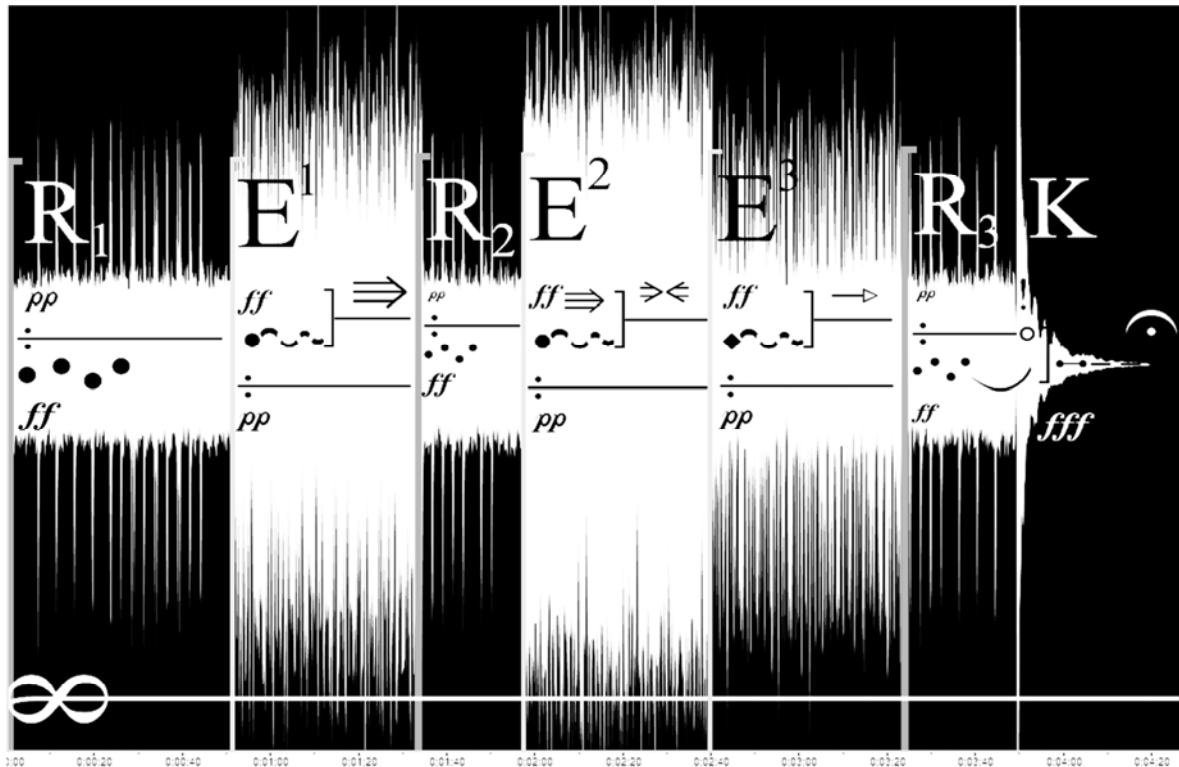
реальності подій, в той же час віддзеркалює зміну психологічного стану віртуального суб'єкта. Дія, що розвертається в уяві слухача протікає в лінійному часі: від минулого в майбутнє. Реальний час слухача не зупиняється і не прискорюється.

Незважаючи на те, що існує занотований текст етюду, вважаємо за доцільне представити гештальт твору – драматургію твору в її цілісному сприйнятті. Спектроморфологічний аналіз звукових подій, зроблений за допомогою програмного засобу *Acoustograph* показав наступне.

На ілюстрації (Іл. 2) – графічне зображення специфічного принципу фактурного оформлення, в якому поєднуються мелодичні структури, утворені тонами звукоряду. Особливістю фактури «*Nomo fugens*» є постійний фігурований мелодичний фон $\div\text{—}$, який утримується в тихій динаміці від початку до кінця, переходячи з верхнього голосу у рефренах (R_1, R_2, R_3) до нижнього голосу в епізодах (E^1, E^2, E^3). На такому тлі в рефрені в яскравій динаміці презентовані тони певної висоти \bullet ¹.

Рефрен (R_1) є скупим на події та лаконічним в сенсі характеристики психологічного стану центрального образу. За рахунок використання коротких переривчастих ритмічних структур темп *Prestissimo possibile* посилює відчуття не просто швидкоплинності, а саме стислості часу (і в рефрені, і в епізодах). Підтвердження саме стислості часу ми отримаємо згодом, розглядаючи метро-ритмічні особливості твору (особливо в третьому епізоді). Впродовж всього твору такий «стресовий» темп не залишає можливості будь-яких вагань у прийнятті рішень: в такому контексті рішення може бути єдиним – безупинно бігти. Фон-остинато в швидкому темпі з перших секунд налаштовує слухача на уважність і сконцентрованість. Підвищений рівень цієї концентрації досягається за рахунок ритмічної неперіодичності основного алгоритму в рефрені. Здається для композитора, і як наслідок, для слухача, не мають значення особистісні якості суб'єкту, що опинився в центрі слухацької уваги. Саме таким чином проявляється *девальвація антропоцентризму* [16], що вперше набула значення в музиці ХХ століття. Слухач усвідомлює, що кожен міг би стати за інших умов – в іншому просторі і часі – тією людиною, що намагається всіма силами розірвати коло фатальних подій. Слухач не має часу на співчуття і його не бентежать тонкощі духовного світу героя (!). Йому цікаво спостерігати за суб'єктом, що за певних обставин опинився на межі людських можливостей. Саме цей факт тримає слухача в надзвичайній напрузі. Його захоплює тотальне спостереження за психологічним станом героя, за *образом-станом*.

¹ Див. розшифровку графічних позначень в таблиці 8.



Ілюстрація 1. Морфологія звукових подій твору.

В першому епізоді (Іл. 1), проявляється надзвичайна збентеженість та підвищене відчуття тривоги. Відбувається посилення уваги до ритмічної складової музичної мови: здається, заявлені тони серії рефрену, переборюючи ритмічну неперіодичність та розрізненість, утворюють стислу варіативну мелодичну структуру певної висоти \dots . Ритміка епізоду співзвучна калейдоскопу зображень, який людській зір здатен вихопити на великій швидкості. Окрім того, в цьому розділі спостерігається тенденція до посилення енергетичного потоку \Rightarrow . Повернення до тематизму рефрену не тільки перериває емоційну нестабільність першого епізоду. Його можна сприйняти і як віртуальне повернення в час минулий. А можна роздивитися і як спробу в реальному часі слухача відбудувати/відтворити дійсність минулого. Ніби і музичні структури повторені, але в реальний музичний час рефрену вривається *образ-стан* другого епізоду, не даючи можливості завершити дослівне викладення рефрену.

В другому епізоді (E^2) розгортається інформативно насичена реальність, в якій простежується тенденція до внутрішньо-емоційного конфлікту/надриву образу $\Rightarrow\Leftarrow$. Розділ сповна розкриває скритий *енергетичний* потенціал *образу-стану*: в музичному висловлюванні – досягнення найбільшого емоційного тону, підтриманого внутрішнім темпоритмом і здатністю діяти \Rightarrow . На стику другого (E^2) і третього епізодів (E^3) відбувається незримий/тихий емоційний злом, який спровокував певну трансформацію \rightarrow *образу-стану*. В цьому розділі

новоутворений тематизм ніби розчинився в тематизмі рефрену. Це стало можливим завдяки об'єднанню † метричного і ритмічного рівнів попереднього розвитку в єдиний метро-ритмічний (див. табл.7). Це обумовило використання пов'язаної стислої варіативної змінної музичної структури $\sim \sim \sim \sim \sim$. Звучання цього епізоду споріднене звуку розкрученої пружини, що обертається в зворотному напрямі на останніх секундах.

І знов рефрен як повернення внутрішнього голосу з його основною тезою – йти, не дозволяючи пониження, до кінця.

Події попереднього розвитку спровокували певне очікування, розв'язання якого раптово наступає в коді (К).

Нотний приклад 1. Кода: акорд *h-ais-des-c*

Єдиний і останній акорд твору $\sim \sim \sim$ може сприйматися як фатальний ! висновок. Попередня стислість часу з раптовою зупинкою на акорді (*h-ais-des-c*) в одну мить перетворюється на безкінечність – акустичне розсіювання звуків акорду виражається у метафорі «мовчазний час» (Нотний приклад 1).

Повільне розсіювання звуків акорду дає можливість вслухатися в обертоновий ряд акорду: «[п]лин часу зупиняється, даний однорідний момент розтягується, в ньому немає послідовних дій, що ведуть до мети як до нового результату» [18]. Тиша... І тільки відголосом продовжує по звуках ладу відбиватися у підсвідомості слухача вже звичний ритм остинатного фону.

Важкий шлях позаду.

Попереду – відпочинок $\sim \sim$, безмежний ----- час ∞ спокою.

Для створення «індивідуального концептуального простору» (*Волнянський*) твору «Ното fugens», композитор О. Войтенко, використав принцип *структурної комбінаторики*¹. Він полягає в моделюванні структурних процесів, які відповідають за трансформацію первинних об'єктів і сприяють їхньому розвитку [5]. Як відомо, з початку ХХ століття разом з розширенням та подоланням мажоро-мінорного мислення, деякі

¹ Термін К. Волнянського.

композитори почали структурувати музичний матеріал «поза рамками прийнятих канонів» [5, с. 3]. Тональна композиційна система, зазнавши кризи, тим самим відкрила шлях до формування цілого ряду «альтернативних підходів до процесу музичної структуризації» [5].

Термін *структурна комбінаторика*, запропонований К. Волнянським, визначається як «метод структурування музичного матеріалу, оснований на узагальнених принципах полісистемного варіювання і комбінування музичних елементів» [5, с. 4].

Зосередившись на мінімумі засобів виразності, автор, по-перше, обрав чотири звука, які утворили чотирьохступеневий лад (Нотний приклад 2).

Нотний приклад 2. Звукоряд, що лежить в основі ладу.

Окрім того, той факт, що Войтенко висловлюється за допомогою такої музичної мови, до якої належить новоутворений лад або відмова від мелосу, як основи тематизму, натомість – наявність коротких ритмо-мелодичних структур, говорить про те, що автор оминає мови «масової людини <...>, об'єктивно прагнучи до виходу за його межі <...> туди, де немає ординарності <...>» [16].

Інша риса, притаманна «Номо fugens» це те, що в творі «час матеріалізується в звукових структурах» [18, с. 2]: утворені в межах новоутвореного ладу різноманітні комбінації в етюді врегульовані добре спланованими метро-ритмічними зв'язками. Виділяються два структурних рівня: метричний і ритмічний. В «Номо fugens» композитор вперше в своїй творчості випробує четвірку як основу для принципу комбінаторики, який використаний саме на цих двох рівнях. До написання етюду Олексій Войтенко вже звертався до використання принципу комбінаторики. Судячи з того, що цей принцип відпрацьовувався композитором в таких творах, як «The Possibility of an Island» для фортепіано і струнного оркестру (2011), три п'єси для клавесину «Речі не в собі» (2011) та Lento для струнного оркестру і фортепіано (2012), автор розуміє музику, в тому числі, і як генеративну систему, «в якій на основі кінцевого набору початкових одиниць, засобами ієрархічної упорядкованої комбінаторики створюється нескінченна різнобарвність структур <...>» [13, с. 505]. В якості відправної точки ймовірних комбінацій нот і їхніх

перестановок, Войтенко використовує в зазначених вище творах, число 3. В комбінаториці факторіал натурального числа n інтерпретується як кількість перестановок (підпорядкувань) множини з n елементів. Оскільки триада визначається наявністю трьох складових (1, 2, 3), то їхній добуток дорівнює шести, тобто визначається факторіалом числа 3:

$$3! = 1 * 2 * 3 = 6.$$

Саме тому шість різних можливих комбінацій триади на ритмічному рівні (за задумом композитора) визначають тематичний матеріал, який в свою чергу впливає на структуру окремого твору.

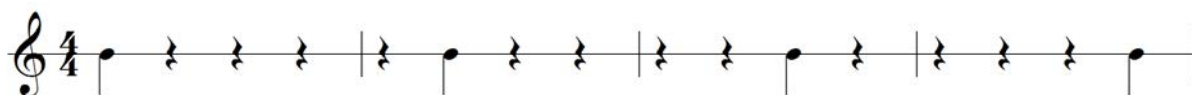
Для розрахунку кількості комбінацій та можливих перестановок складових в етюді «Ното fugens» композитор вперше в своїй творчості використовує тетрактиду (1, 2, 3, 4). Якщо помножити між собою чотири композиційні складові (1x2x3x4), то отримуємо кількість можливих комбінацій, що в нашому випадку дорівнює 24.

При дробленні такту на метричні долі виникають різні комбінації всередині такту. Таку роботу з музичним матеріалом виділимо в сферу метричного рівня.

При ритмічному оформленні метричних долей такту виникають ритмічні малюнки окремих долей. Це є другий, ритмічний рівень. Проаналізуємо детальніше структурні особливості матеріалу на кожному рівні, визначаючи особливості.

Метричний рівень. В двох проведеннях рефрену (R_1 (1–29 тт.) та R_2 (54–66) і третьому епізоді (E^3 (91–114 тт.) відбувається дроблення такту на чотири метричні долі. Але в кожному такті для акцентуації певної ноти метричного ряду віддана лише одна метрична доля з чотирьох, яка являється змінною складовою. Інші три долі віддані паузуванню. Олексій Войтенко, добре знайомий з музикою Лігеті, в музиці якого «основним виразником часових процесів є ритм» [14, с. 131], створює подібно до нього «ілюзорний ритм» (Крейніна), «який виникає як сумарний результат виділення з фактурної тканини окремих звуків [14, с. 132].

Нотний приклад 3. *Перший, метричний рівень.*



Чотири рази проводиться алгоритм с–des–h–ais у рефрені (тт. 1–29), але кожного разу метричне розташування тонів унікальне (Табл. 2).

R ₁	алгоритм c – d e s – h – a i s				
	нота	c	des	h	ais
Перше проведення алгоритму	Метрична доля	1	2	3	4
	Номер такту	5	7	9	11
Друге проведення алгоритму	Метрична доля	2	3	4	1
	Номер такту	14	15	16	17
Третє проведення алгоритму	Метрична доля	3	4	1	2
	Номер такту	18	19	20	21
Четверте проведення алгоритму	Метрична доля	4	1	2	3
	Номер такту	22	23	24	25

Таблиця 2. *Позиції метричної долі в алгоритмі c – d e s – h – a i у першому проведенні рефрену (5–25 тт.).*

В першому проведенні – це 1-а, 2-а, 3-я, 4-а долі, у другому – 2-а, 3-я, 4-а, 1-а. В третьому проведенні – 3-я, 4-а, 1-а, 2-а. В четвертому – 4-а, 1-а, 2-а, 3-я (Табл. 2).

Друге проведення рефрену (54– 66 тт.), як і третє його проведення (115– 129 тт.) є скороченим (Табл.3, Табл.4). Двічі проводиться алгоритм c – d e s – h – a i s. В першому проведенні – задіяні 1-а, 2-а, 3-я, 4-а долі, у другому – 2-а, 3-я, 4-а. Таке табличне фіксування єдиної метричної долі, що звучить в кожному такті кожного проведення послідовності c – d e s – h – a i s, демонструє діагональні ряди двійок, трійок, четвірок і одиниць, які насправді відтворюють метричний *потік, течію* (Ценова) як уособлення плину музичного часу. (Табл. 3, 4.).

R ₂	алгоритм c – d e s – h – a i s				
	нота	c	des	h	ais
Перше проведення алгоритму	Метрична доля	1	2	3	4
	Номер такту	54	55	56	57
Друге проведення алгоритму	Метрична доля	2	3	4	-
	Номер такту	59	61	62	

Таблиця 3. *Позиції метричної долі в алгоритмі/ c – d e s – h – a i у другому проведенні рефрену (54–66 тт.).*

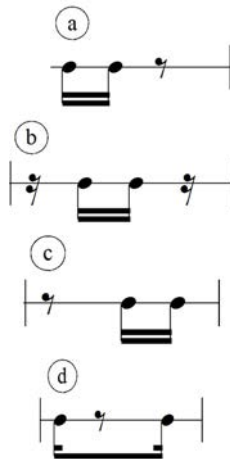
Обмежуючись двома не повними проведеннями нотної послідовності в межах існуючого мікроладу композитор використовує саме для стискання музичного часу. Посилюється при цьому значення пауз, які

загострюють момент несподіваності, а головне – розмикають квадратність повторюваних алгоритмів в *ostinato*, утворюючи «нові форми ритмічної організації» (Ц.) – *аперіодичну повторність*.

R ₃	алгоритм c – d e s – h – a i s				
	нота	c	des	h	ais
Перше проведення алгоритму	Метрична доля	1	2	3	4
	Номер такту	115	116	117	118
Друге проведення алгоритму	Метрична доля	2	3	4	-
	Номер такту	120	122	124	

Таблиця 4. *Позиції метричної долі в алгоритмі/послідовності c – d e s – h – a i s у третьому проведенні рефрену (115–129 тт.)*

Ритмічний рівень. В епізоді першому (E¹), епізоді другому (E²) та третьому проведенні рефрену (R₁) відбувається ритмічне дроблення метричних долей такту. На рівні метру і ритму кожний такт є унікальним. Немає жодного такту, в якому би повторювався ритмічний малюнок. Метричне дроблення першого рівня включає в собі ритмічне дроблення другого рівня. Кожна метрична доля такту поділена на чотири частини. Вираховуємо факторіал числа 4: 4!=1*2*3*4=24. Таким чином, для множини (a, d, c, d) з чотирьох елементів існують 24 перестановки. Назвемо чотири варіанти ритмічних структур першого епізоду (E¹) відповідно a, b, c, d. Вони виглядають наступним чином:



Перестановки виглядатимуть відповідно (Табл.5.):

1.	abcd	7.	bacd	13.	cabd	19.	dabc
2.	abdc	8.	badc	14.	cadb	20.	dacb
3.	acbd	9.	bcad	15.	cbad	21.	dbac

4.	acdb	10.	bcda	16.	cbda	22.	dbca
5.	adbc	11.	bdac	17.	cdab	23.	dcab
6.	adcb	12.	bdca	18.	cdba	24.	dcba

Таблиця 5. Двадцять чотири варіанти перестановок

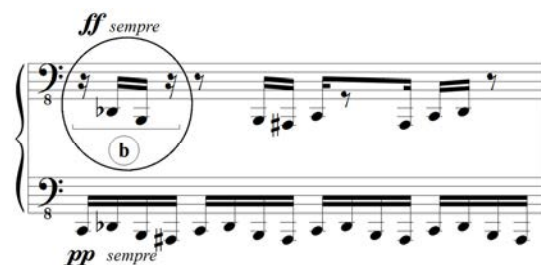
Кожний з цих ритмічних елементів шість разів зустрічається на першій долі такту. На прикладі цього епізоду розглянемо факторіальну¹ закономірність у побудові елементів (Табл. 6).

На першій метричній долі першого речення (30–35 такти) проводиться елемент а (Нотний приклад 3). В 30–35 тт. утворюються наступні комбінації елементів: abcd, acbd, acdb, adcb, ad?c, abdc. Елемент б (Нотний приклад 4) в першому епізоді проводиться в другому реченні (36–41 тт.) на першій метричній долі. Утворені такі комбінації елементів: bcda, bdca, bdac, badc, bacd, bcad.

Нотний приклад 3. Елемент а в т.30.



Нотний приклад 4. Елемент б в т.36.



Перше речення	ПЕРШИЙ ЕПІЗОД (Е ¹), 30-53 такти					
	30 такт	31 такт	32 такт	33 такт	34 такт	35 такт
	abcd	acbd	acdb	adcb	ad?c	abdc
Друге речення	36 такт	37 такт	38 такт	39 такт	40 такт	41 такт
	bcda	bdca	bdac	badc	bacd	bcad
Третє речення	42 такт	43 такт	44 такт	45 такт	46 такт	47 такт
	cdab	cadb	c?bd	cbad	cd?a	–

¹ Факторіал натурального числа n – добуток усіх натуральних чисел від 1 до n включно.

Четверте речення	48 такт	49 такт	50 такт	51 такт	52 такт	53 такт
	d a b c	d b a c	d ? c b	d c b a	d c a b	d a c b

Таблиця 6. Факторіальна закономірність побудови елементів.

В третьому реченні першого епізоду (E¹) на першій метричній долі в 42–47 тт. проведено елемент c (Нотний приклад 5).

Нотний приклад 5. Елемент c в т.42.



Факторіальна закономірність побудови елементів наступна: c d a b, c a d b, c ? b d, c b a d, c d ? a. Натомість четверте речення (48–53 тт.) характеризується елементом d на першій метричній долі (Нотний приклад 6). Утворені елементи: d a b c d b a c d ? c b d c b a d c a b d a c b (Табл.6).

Нотний приклад 6. Елемент d в т. 48.



Такий самий принцип роботи з музичним матеріалом використано автором і в другому епізоді твору (E², 67–90 тт.), незважаючи на те, що на заміну двоступеневим приходять трьохступеневі мотиви: замість a–b–d–c отримуємо a₁–b₁–d₁–c₁. Якщо в перших розділах твору композитор використовує жорстку алгоритмічну послідовність, яку майже не порушує¹ і в перших двох реченнях другого епізоду «головує» елемент a₁ (67–72 тт.), згодом на першій метричній долі звучить елемент b₁ (73–78 тт.), то ближче до кінця, спостерігається незначне відступлення від чітких алгоритмів. Так, композитор вносить корективи у час настання деяких звукових подій. Тобто в другому епізоді (E²) послідовність «головування» в мотивах на першій метричній долі змінена: в пошуках засобів виразності для більш динамічного розвитку в третьому реченні автор змінює порядок в послідовності c–d на комбінації з головним d₁ (79–84 тт.) в третьому реченні,

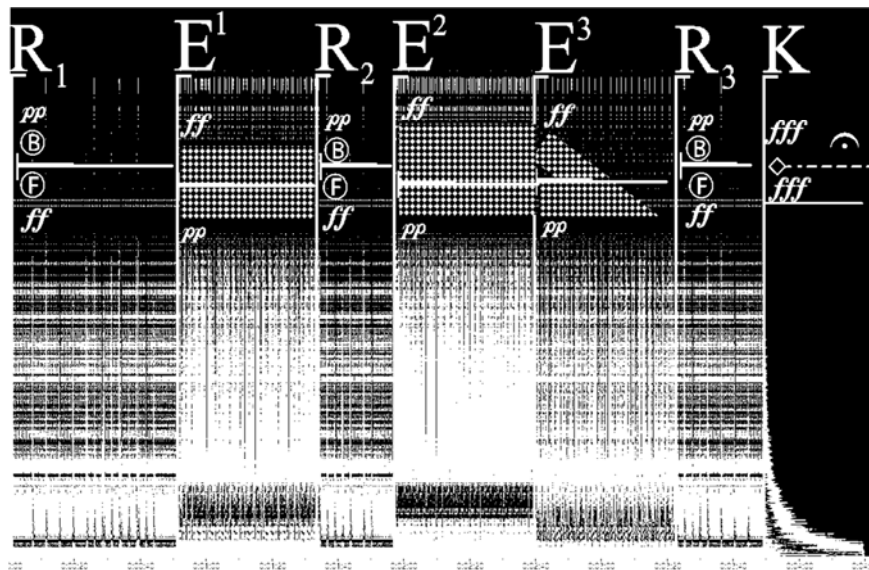
¹ Виключенням є комбінації звуків, в яких композитор допускає пропущення одного з чотирьох звуків. Наприклад, в першому епізоді (E¹): a d ? c (34 такт), c ? b d (44 такт), c d ? a (46 такт), d ? c b (50 такт).

а з с₁ (85–90 тт.) в четвертому. Окрім того, композитор умисно скорочує структуру розділів, відмовляючись, наприклад, від повноцінного (повного) проведення музичних побудов у рефренах. Таким чином, посилюючи момент несподіваності за рахунок пауз і акцентів, створюється інтрига.

Окремої уваги заслуговує третій епізод форми (E³, 91–114 тт.), особливістю якого є злиття в єдину площину *простір–час* процеси, що відбуваються і на метричному, і на ритмічному рівнях. За логікою музичного розвитку після другого епізоду слід очікувати рефрен. З одного боку фіксуємо появу музичного матеріалу, що характерний для розвитку на метричному рівні, але стислі в часі викладення звуків ладу додають ефект інтенсивного ритмічного перетворювання.

За допомогою *Acoustograph* демонструємо розведену по стереоканалах в площині час (сек) – рівень гучності (дБ) звукову доріжку твору у вигляді спектрограми. На неї нанесені умовні позначки, які символізують функцію, щільність, динаміку фактур різних розділів твору.

«Ното fugens» виявляє чітко направлену процесуальність, яка відбувається на одному динамічному рівні, вираженої в рівнянні: $ff_{pp} = ff^{pp}$, де ff – це гучність звуку подій метричного і ритмічного рівнів, які виконують функцію переднього плану ⑤, а pp та pp – остинато обертаючого типу виконує функція заднього плану ⑥ (Іл. 2). Воно переходить по панорамі зліва – направо і навпаки (при зміні лівої і правої рук). Незважаючи на статичну динамічну ситуацію, контраст сфер метричного і ритмічного рівнів досягається за рахунок змінення динамічної щільності фактур в різних розділах форми.



Ілюстрація 2. Динамічний профіль твору. Щільність фактури

Розділ	R ₁	E ¹	R ₂	E ²	E ³	R ₃	К о д а
Такти	1–29	30–53	54–66	67–90	91–114	115–129	130–145
ФРАКТАЛЬНИЙ ПРИНЦИП							
макросвіт	метричний рівень		метричний рівень		метро - ритмічний рівень	метричний рівень	
мікросвіт		ритмічний рівень		ритмічний рівень			
РІВЕНЬ ЩІЛЬНОСТІ ФАКТУРИ							
Розріджений рівень	<i>ff pp</i> ¹		<i>ff pp</i>			<i>ff pp</i>	
час	0.00–0.50		1.35–1.56			3.23–3.49	
Динамічний/інтенсивний		<i>ff pp</i>		<i>ff pp</i>	<i>ff pp</i>		
час		0.51–1.34		1.57–2.40	2.40–3.23		
Надзвичайно розріджений							<i>fff</i>
час							3.49...

Таблиця 7. Контрастний принцип побудови твору.

Спектрограма твору не зафіксувала жодної *крецендууючої* або *димінуючої* [17] звукової хвилі, окрім хвилі «розсіювання» в кодї (*fff*) на 3.50 хвилині. Натомість фіксує яскраво контрастні динамічні зони, зумовлені чергуванням рефрену і епізодів.

Окрему увагу акцентуємо на фактах взаємодії сфер метричного та ритмічного рівнів в етюдї, яка відбувається за фрактальним² принципом: макросвіт метричного рівня складається із подібного собі мікросвіту ритмічного рівня. Якісні властивості обох рівнів, перетинаються лише в третьому епізодї (E³). На кожен долю такту припадає ритмічне оформлення алгоритму *c–des–h–ais*. Метричний фрактал в наближенні виглядає як масштабована (зменшена) ритмічна структура, що повторює себе ж в збільшеному варіанті (Нотн. прикл. 8 та 9).

Нотний приклад 8. Епізод 3. Такти 91–92



¹ Надрядкова і підрядкова позначки відповідають динаміці остинатної горизонталі.

² Фрактал – (лат. *fractus* — подрібнений, дробовий), за визначенням Мандельброта [9] – це множинність, ємнісна розмірність якого більше ніж його топологічна розмірність.

Нотний приклад 9. Перше проведення послідовності *c-des-h-ais* в рефрені (1–11 тт.).

The musical score is for a piece titled "Prestissimo possibile" (marked "A"). It is written for two keyboards: Keyb.1 (right hand) and Keyb.2 (left hand). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each circled and labeled "1 доля", "2 доля", "3 доля", and "4 доля". The first measure is marked *pp sempre* and the second *ff sempre*. A box above the first measure says "play 4 times".

Нарешті в третьому епізоді (E³) метрично впорядкований ритм музичної форми досягає свого звичного втілення, наочно демонструючи направлення до метро-ритмічної сфери розвитку: музичні структури, заявлені у рефрені, в першому та другому епізодах проходять в стислому музичному часі – в зменшеному ритмічному викладенні, утворюючи фрактали (Табл. 7).

Стабільно розріджена фактура є ознакою метричного рівня та притаманна трьом проведенням рефрену (Іл.1, —): перше проведення рефрену в 1–29 тт. (0.00–0.50), друге проведення рефрену в 54–66 тт. (1.35–1.56), третє проведення рефрену в 115–129 тт. (3.23–3.49).

Стабільно розріджена фактура рефрену стає складовою динамічних фактур першого і другого епізодів, які характеризуються різним ступенем інтенсифікації: подвійна щільність у першому епізоді (E¹, ■■■■) – в 30–53 тт. (0.51–1.34), більш потужна, потрійна у другому епізоді (E², ■■■) в 67–90 тт. (1.57–2.40). А третій епізод (E³) цікавий тим, що в ньому відбувається об'єднання метричного і ритмічного рівнів, при цьому зафіксована одинарна (■) щільність фактури в 91–114 тт. (2.40–3.23), за рахунок якої потроху знімається загальне напруження. Стає більш слабким загальне відчуття швидкості темпу. Таким чином в третьому епізоді створено ефект, наче з'являються перепони, здатні зупинити динамічний рух. Після своєрідного духовного злому рефрен стає вже точкою неповернення, стабільно розріджена фактура якого зупинена прозорим тривалим акордом ◇ (Іл. 5).

Цікаво, що зображення спектрограми розділів форми етюд нагадує

створену у стилі опт-арт картину «Breath» (1966) Бріджет Райлі (Іл.3).
















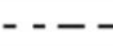







Ілюстрація 3. «Breath» (1966) Бріджет Райлі

Загалом принципи опт-арту співзвучні зі структурними принципами твору Войтенко. Незважаючи на те, що музичне мистецтво і живопис використовують різні канали та види комунікації, кореляція між ними очевидна.

Ефект різкого контрасту кольорів дозволяє пробачити на картинах об'ємність геометричних форм, у той же час у Войтенко відчуття просторовості подій образного змісту досягається за рахунок контрасту сфер метричного і ритмічного рівнів, зіставлення щільності фактур на тлі шаленого остинато в швидкому темпі.

Аналізуючи твір «Номо fugens» сучасного українського композитора Олексія Войтенка, ми визначили музичні об'єкти і композиційні структури у їхньому взаємовідношенні, зробили спектрморфологічний аналіз звукових подій. Просторово-наочна форма сприйняття – гештальт – допоміг зрозуміти структуру цілого твору через осмислення окремих його частин, а також сприяв визначенню важливих властивостей, таких складових музичної тканини, як музична мова і фактура. Проаналізовано динамічний профіль твору. Пильної уваги з нашого боку зазнали принципи комбінаторики, до яких звернувся композитор для створення різнобарвності музичних структур в оформленні творчого замислу, в центрі уваги якого – спостереження за *образом-станом*. Занурення в музичний хронотоп твору «Номо fugens» – особливе відчуття композитором *руху, часу і простору* – відбулося завдяки вербальним часовим опозиціям з визначенням їхньої приналежності. Всі ці дії були спрямовані для простеження діалектики подій і осягнення художньої логіки твору Олексія Войтенка.

позначка звукового об'єкту	англійською мовою (за Л. Торресеном)	Переклад українською мовою
	Pitched Composite	компонент, що має певну висоту
	Pitched Composite	з'єднання звуків певної висоти
	Repeated Continuation Sustained	повторне тривале продовження
	Time, time contunium	час, часовий континуум
	Ambient Time	навколишній час
	Pitched Composite Component last	останній звуковий компонент певної висоти
	Dystonic Stratified Variable Iterated	пов'язана стисла варіативна змінна
	Pitched Stratified Variable Iterated	стисла варіативна змінна певної висоти
	Certainty	безсумнівний факт
	Flux Flow Tendency	тенденція до змінення [енергетичного] потоку
	Flux Conflicting Tendencies	постійна тенденція до конфлікту
	Concord	співзвуччя
	Transformation	трансформація
	Semi-absorption	напівпоглинання
	Repose	відпочинок
	-Object Field without demarcation	Область об'єкту без встановлення меж
	Presence-oriented Faint start	слабкий початок; на графіку – ущільнення фактури
	Backward-oriented Faint end	Реверс-орієнтоване слабке закінчення
	Dystonic Composite Component	Пов'язуючий складний компонент
	Foreground Function	Функція переднього плану
	Background Function	Функція заднього плану

Таблиця 8. Розшифровка значень графічних об'єктів (см. Іл. 1,2).

1. Ананьев А.Б. *Элементы музыкальной акустики: уч.пособие*. К.: Феникс, 2008. 224 с.
2. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. С. 120.
3. В. Цукерман *Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы*. М.: Музыка, 1980. 296 с.
4. Виленкин Н.Я. *«Популярная комбинаторика»*. М.: Наука, 1975. 209 с.
5. Волнянский К.С. *«Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века» автореф. дисерт. на здоб. ступ. канд. мист-ства*. С–Пб., 2012. 26 с. URL: <http://cheloveknauka.com/v/357378/a#?page=2>
(дата обращения: 12.05.2017).

6. Волнянский К.С. *ст. «Понятие структурной комбинаторики и ее роли в композиционном процессе XX века»*, С. 269–273.
URL:https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/117/volnyansy_117_269_273.pdf
(дата обращения 23.02.2017)
7. Кондрашкина О.О. *«Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения»*//сб. *«Известия Самарского научного центра Российской академии наук»*, 2011. т. 13, N2 (5). С. 1217–1221.
8. Крейнина Ю. *80-е годы: новое прочтение традиции*//Дьердь Лигети. *Личность и творчество: сб.ст.* М.: Российский институт искусствознания, 1993. с. 91–112
9. Мандельброт Б. *Фрактальная геометрия природы*. Москва: Институт компьютерных исследований, 2002. 656 с. URL: http://sernam.ru/book_fract.php
(дата обращения: 20.03.2017).
10. Пяковський І. Б. *Логічне і художнє в музичному мистецтві*//Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К., 2009. № 1 (2). С. 21–25.
11. Тучинская Т. И. *О методах анализа электронной музыки*//Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Х., 2015. Вип. 1. С. 67–72.
12. Тучинська Т. І. *«Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект»* дисерт. на здоб. ступ. канд. мист-ства. К., 2009. 247 с.
13. Фитч Уильям *«Эволюция языка»*//Пер. с англ. и науч. ред. Е. Н. Панова. М.: Языки славянской культуры, 2013. 824 с.
14. Ходос А. *«Проблема музыкального движения в инструментальных сочинениях Д. Лигети 1970–80-х годов»*. Выпуск 13. С. 125–135//Репозиторий БГАМ: Научные труды Белорусской государственной академии музыки. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/handle/123456789/355> (дата обращения: 15.04.2017)
15. Ходос А. *«Хронотопные конструкции в музыкальном и изобразительном искусстве второй половины XX века»*//Репозиторий БГАМ: научные труды Белорусской государственной академии музыки. Выпуск 10. С. 206–216.
URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/handle/123456789/520> (дата обращения: 16.04.2017).
16. Холопов Ю. *Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века*. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 25.05.2017)
17. Холопова В. Н. *«Три стороны музыкального содержания»*, ст. в сб. *«Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г.»*. Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76.
18. Ценова В. *Время ритма, или ритм времени: о Новейшей музыке XX века*//Репозиторий БГАМ: Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Выпуск 10.
URL:<http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/509/Cenova.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
(дата обращения: 5.02.2017).
19. Шип С. *Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник*. К.: Заповіт, 1998. 368 с.

Юферова Анна. Художественная логика произведения «Номо fugens» Алексея Войтенко. На примере произведения «Номо fugens» современного украинского композитора Алексея Войтенко в статье изложена новая методология музыковедческого анализа. Целостный анализ музыкального произведения дополнен обновленным методом

анализа динамического профиля произведения и разделом спектроморфологического анализа музыкального текста. Пристальное внимание уделено принципу комбинаторики, использованного композитором для оформления творческого замысла, в центре внимания которого наблюдение за образом-состоянием. Погружение в музыкальный хронотоп произведения «Homo fugens» – особенное восприятие композитором *движения, времени и пространства* – состоялось благодаря вербальным временным оппозициям. Все эти действия были направлены для прослеживания диалектики событий и постижения художественной логики произведения Войтенко.

Ключевые слова: целостный анализ, гештальт, хронотоп, структурная комбинаторика, спектроморфология, слуховая сонология, динамический профиль.

Юферова Ганна. Художня логіка твору «Homo fugens» Олексія Войтенко. На прикладі твору «Homo fugens» сучасного українського композитора Олексія Войтенко в статті викладена нова методологія музикознавчого аналізу. Цілісний аналіз музичного твору доповнений оновленим методом з аналізу динамічного профілю твору і розділом з спектроморфологічного аналізу музичного тексту. Пильної уваги з нашого боку зазнали принципи комбінаторики, використані композитором для оформлення творчого замислу, в центрі уваги якого є спостереження за *образом-станом*. Занурення в музичний хронотоп твору «Homo fugens» – особливе відчуття композитором *руху, часу і простору* – відбулося завдяки вербальним часовим опозиціям з визначенням їхньої приналежності. Всі ці дії були спрямовані для простеження діалектики подій і осягнення художньої логіки твору Олексія Войтенко.

Ключові слова: цілісний аналіз, гештальт, хронотоп, структурна комбінаторика, спектроморфологія, слухова сонологія, динамічний профіль.

Yuferova Hanna. Art logic of the Voitenko's work «Homo fugens». New methodology of the musicological analysis is proposed in the article on the example of Oleksii Voitenko's work «Homo fugens». Method of Analyzing the Integrity of a Musical Piece is complemented with the updated analysis method of a dynamic profile of the work and also part of the Spectromorphological Analysis. Author of the article pays attention principle of combination theory, wich is used by composer for implementation of a creative intention. «Homo fugens» is special perception by the composer of the *Movement, Time and Space*. Immersion in a musical *Chronotope* of the work has become possible thanks to verbal temporary oppositions. All these actions have been directed to

understanding of art logic of the Voitenko's work.

Key words: Method of Analyzing the Integrity of a Musical Piece, Gestalt, Chronotope, structural combination theory, Spectromorphology, Aural Sonology, Dynamic Profile of a work.

Віктор Бондарчук

СУТНІСНІ ОСНОВИ ЕСТЕТИЧНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОПЕРНОГО ВИКОНАВЦЯ: ДМИТРО ГНАТЮК У РОЗРІЗІ СТИЛЬОВИХ ТА ЖАНРОВИХ ІННОВАЦІЙ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ 1953 РОКУ

Актуальність теми. В континуумі творчих звершень вітчизняного оперного мистецтва ХХ століття формується вектор сходження до визнання видатної постаті часу – Д. М. Гнатюка. У полемічних поступках мистецьких реалій, коли світоглядні засади людини були чітко скоординованими ідеологічною доктриною влади, формується нова генерація української інтелігенції, яка, розсікаючи загерметизоване тло буденності, динамічно формувала орієнтири анастазису української нації. Д. М. Гнатюк – творча особистість, котра, осягаючи реальність часу, занурилася у виміри творчого простору, розширюючи діапазон мистецької комунікації на рівні національного та світового визнання.

Мета статті. Дослідження обумовлює аналіз творчого шляху Д. М. Гнатюка, що пов'язаний з його діяльністю у київському театрі опери та балету 1953 року. Закріплення теми у простір міждисциплінарної комунікації дає можливість проаналізувати творчу особистість у контексті потужної динаміки відновлення та конструювання суспільної та культурно-мистецької площини України.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного, біографічного та культурологічного методів з метою раціонального і послідовного висвітлення біографічних етапів Д. Гнатюка та формування його виконавського професіоналізму в координатах мистецьких реалій 50-х років ХХ століття.

Наукова **новизна** роботи полягає у розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу в площині міжнародної мистецької комунікації ХХ століття. До огляду пропонуються нові сторінки творчої біографії Д. М. Гнатюка, які в проекції на тему дослідження стимулюють до перманентного переосмислення структури розвитку оперного виконавства в контексті творчих реалій часу.