SCI-CONF.COM.UA

INNOVATIVE DEVELOPMENT OF SCIENCE AND EDUCATION

ABSTRACTS OF II INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

APRIL 26-28, 2020

ATHENS

2020

72 ***Дучимінська Т. І.*** 388
ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АТРИБУТИВНОЇ ТЕРАПІЇ У ПОДОЛАННІ ПРОЯВІВ БЕЗПОРАДНОСТІ ОСОБИСТОСТІ
73 ***Курчатова А. В., Лаврентьєва В. А., Прохорова Є. В.*** 394
ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ РОЗУМОВИХ ДІЙ У РОЗУМОВО ВІДСТАЛИХ ДОШКІЛЬНИКІВ

SOCIOLOGICAL SCIENCES

74 ***Гладких І. В., Брусило Д. О.*** 401
КОМПЛЕКСНА РОЗРОБКА І ПРОЕКТУВАННЯ ФІРМОВОГО СТИЛЮ ПІДПРИЄМСТВА ЯК ЗАСОБУ ЙОГО ІДЕНТИФІКАЦІЇ
75 ***Ковальчук В. В., Завальнюк В. В., Вакарчук Д. С.*** 407
ІДЕЯ ЦИКЛІЧНОСТІ, ЯК ЗАКОНОМІРНОСТІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНИХ ПРОБЛЕМ

ART

76 ***Калашник М. П., Усіченко Л. Ю.*** 416
ПЕРШИЙ СТРУННИЙ КВАРТЕТ З. АЛМАШІ В ПОЛІ СТИЛЬОВИХ ВЗАЄМОДІЙ
77 ***Костюк О. П., Семикоз Н. Д.*** 422
ЗАЧІСКА ЯК ЗАСІБ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ
78 ***Середюк І. М.*** 425
СЕМІОТИЧНЕ ПОЛЕ АВТОРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЦИТУВАННЯ, АЛЮЗІЮ І СТИЛІЗАЦІЮ

HISTORICAL SCIENCES

79 ***Полякова Л. І., Бондаренко А. О.*** 430
ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОГО РОЗВИТКУ ФРАНЦІЇ В XI-XV СТ.

CULTUROLOGY

80 ***Dychkovskyy S. I.*** 435
THEORETICAL ISSUES OF THE DEVELOPMENT OF CULTURAL TOURISM

LITERATURE

81 ***Стрига Е. В., Василенко К. А.*** 443
СТРУКТУРА ТА РІЗНОВИДИ ХУАБЕНЬ

PHILOLOGICAL SCIENCES

82 ***Narodovska O.*** 448
INCREASING SHARE OF BORROWED WORDS IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

ART

ПЕРШИЙ СТРУННИЙ КВАРТЕТ З. АЛМАШІ В ПОЛІ СТИЛЬОВИХ ВЗАЄМОДІЙ

Калашник Марія Павлівна
доктор мистецтвознавства, професор,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
Усіченко Лілія Юріївна
маріcтрантка,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди

Вступ. Дослідження творчості сучасних українських композиторів, як визнаних майстрів, які ще за життя удостоїлися честі називатися класиками, так і представників молодших поколінь, чия майстерність і професіоналізм підтверджуються перебуванням в актуальному виконавському просторі, є одним із пріоритетних напрямків розвитку вітчизняної музикознавчої думки. Значний інтерес до «українського продукту» у сфері академічного музичного мистецтва з боку музикознавців-аналітиків зумовлюється тим, що сучасна українська музика – явище строкате та різноспрямоване в стильовому, стилістичному та жанровому аспектах, позначене високою професійністю й обізнаністю в мейнстримових тенденціях сучасної музики. Однак вивчення творчості сучасника на близькій відстані є складним завданням, не застрахованим від хибності оцінювань, упередженості суджень та фрагментарності. У той же час така близькість породжує свіжість сприйняття та відчуття спільного з композитором «проживання-переживання» буття «тут і зараз».

У контексті сказаного звернення до творчості Золтана Гавриловича Алмаші (нар. 1975 р.) є актуальним. З. Алмаші – композитор, віолончеліст, педагог, лауреат Державної премії імені Л. Ревуцького (2003) та Державної

премії імені Б. Лятошинського (2013), учень Ю. Ланюка та Є. Станковича. У творчому доробку композитора понад 60 творів для різних, у тому числі камерних складів, зокрема для струнного квартету [1]. Композитор є автором трьох струнних квартетів.

Мета цієї статті – дослідження стильових, жанрових, композиційно-драматургічниї та мовно-стилістичних особливостей Першого квартету З. Алмаші.

Матеріалом статті є партитура Першого струнного квартету З. Алмаші.

Методи дослідження – теоретичний, жанровий, аналітичний.

Результати та обговорення. Перший квартет З. Алмаші є досить показовим щодо стилю та музичної мови автора й може дати ключі до розуміння творчості композитора в цілому. Сам автор в опублікованих бесідах наголошує, що, навчаючись у класі Є. Станковича, він почав писати музику, «близьку до мінімалізму, неоромантизму та неокласицизму» [3]. В іншому висловлюванні композитора є лише «натяки» на стильові орієнтири, тоді як «пряма генеалогія» ним заперечується: «Сучасна музика живе в найрізноманітніших проявах. Тому те, чим я займаюся, дуже важко віднести до певного напрямку або стилю. У мене є своя ніша. Я люблю музику епохи бароко, класицизму, захоплююсь фольклором. … Безумовно, не уникнув і авангардних впливів, оскільки формувався у 1990-ті роки, коли на нас прорвало дамбу авангардної класики. … Тому моя основна ідея творчості – це синтез традиційного та новаторського, а саме універсальний стиль, у якому намагаюся продовжити й дещо узагальнити попередні надбання» [2].

Таким чином, виходячи з накреслених композитором стильових орієнтирів, можна зробити висновок, що його творчість розгортається в «полі тяжіння» бароко, класицизму, романтизму як стильових полюсів. Фольклор також належить до потужних «магнітів», що виявляє свою притягальну дію на рівні музичного мислення й музичної мови композитора. При цьому сам З. Алмаші підкреслює свій інтерес не тільки до українського, а й до угорського

фольклору. Вплив мінімалізму простежується на рівні економності музичного матеріалу й оперування стійкими елементами музичної мови.

У Першому струнному квартеті названі стильові вектори виявляються на рівні трактування жанру, у композиційній будові циклу, у принципах формотворення, драматургічній логіці та в мовно-стилістичних засобах. Цикл квартету шестичастинний, що порушує класико-романтичний канон, відсилаючи до барокових принципів циклічної організації. Виставлені жанрові найменування частин підкріплюють барокові асоціації: I частина – Inventio, II – Recitativo, III – Menuetto, V – Cadenza, VI – Finale. Без назви залишається тільки IV частина, яка має темпове позначення Largo. Цикл, таким чином, за логікою будови відсилає одночасно до барокових циклів Sonata da chiesa та Sonata da camera, адже в найменуваннях частин використані як жанрові назви, так і у випадку відсутності конкретної назви проставлена темпова позначка. Відхід від класико-романтичних принципів організації циклу простежується також у відмові взагалі від сонатного Allegro. Утім, у логіці драматургічної організації очікувана сюїтність реалізується, адже контраст простежується на всіх «стандартних» для сюїти рівнях (образність, темп, фактура, тип руху), проте реалізується специфічним чином, одночасно синтезуючись із класико-романтичними драматургічними принципами. По-перше, усі частини слідують attacca, що сприяє об’єднанню частин у макроодночастинність. По-друге, об’єднанню частин сприяє тематична єдність циклу, адже всі частини побудовані на модифікаціях і трансформаціях однієї теми, експонованої в I частині. Виведення всього циклу з одного «ядра» відсилає одночасно до принципів роботи з тематичним матеріалом кількох епох: а) епохи пізнього Відродження й раннього бароко, коли сюїтний цикл виростав як варіації на одну тему (прикладом може бути лютнева сюїта – своєрідний «пражанр» барокової клавірної сюїти); б) доби романтизму, зокрема принципу монотематизму, для якого характерна жанрово-образна трансформація першотеми; в) музики Новітнього часу, в якій на ідеї розвитку «єдиного» базуються техніки серійності, додекафонії, серіалізму, мінімалізму. Об’єднання циклу в макроодночастинність, незважаючи на

реалізацію сюїтного контрасту, відсилає до логіки одночастинної романтичної композиції поемного типу, в якій у «спресованому» вигляді міститься багаточастинний цикл (у музиці романтиків частіше це був цикл симфонічний).

Асоціації з романтичною драматургічною логікою виникають також унаслідок смислової, драматургічної та функціональної диференціації єдиного квартетного організму: віолончелі відводиться роль солюючого інструмента, який різноманітним чином взаємодіє зі всіма іншими, при цьому ця взаємодія набуває сюжетного характеру, «поведінка» цього тембру викликає асоціації з «романтичний героєм», «персонажем», який діє разом або всупереч всім іншим. Взаємодія між тембрами приводить до мети – експресивного висловлювання віолончелі в V частині Cadenza. Драматично-напружений моторний Finale реагує на попередню експресію невпинним рухом. Таким чином, логіка розвитку драматургічних подій у циклі просувається до двох кульмінаційних точок, у зоні яких відбувається розв'язка, що сприяє реалізації класико-романтичної логіки драматургії мети.

Трактування віолончелі як соліста наводить на думку про вплив жанру концерту на концепцію твору, особливості його жанрового рішення й функціональну взаємодію між тембрами в ансамблевій цілісності. У свою чергу, виділення віолончелі як «персонажа, «емоційного голосу» свідчить про, в цілому, романтичну концепцію Першого квартету. Це підтверджується й напруженим, підвищено емоційним («романтичним») тоном висловлювання засобами сучасної музичної мови в II (Recitativo) та V (Cadenza) частинах, який діалогізує з «бароковим» висловлюванням у I частині (Inventio) та IV частинах, «класицистським» у III (Menuetto). Finale виконує синтезуючу функцію, об'єднуючи барокову моторність (партія віолончелі), врівноважену лірику романтичного типу (партії I, II скрипок та альта на матеріалі основної теми) і драматичне напруження (заключний монолог віолончелі). Тим самим на смисловому рівні утворюється арочна конструкція на основі контрасту типів висловлювання як знаків певної епохи, що породжує смислову ємність циклу. Це ускладнює драматургічну одновекторність класицистського типу,

«потовщуючи» її посиланнями до минулих епох і вписуючи спрямований вектор у систему кільцевих смислових арок.

Драматургічна та смислова логіка організації циклу виявляється й через тембровий склад частин. Показово, що віолончель взагалі відсутня в I частині (Inventio), вирішеній у бароковому ключі. У III частині (Menuetto), пронизаній класицистською галантністю, у крайніх розділах тричастинної репризної форми вона з'являється у скромній ролі супроводжувального інструмента з колористичними елементами (флажолети, глісанді). У короткому середньому розділі III частини в партії віолончелі у скороченому виді повертається тема, з якою цей інструмент експонується в II частині (Recitativo). У IV частині, вирішеній у дусі високого барокового висловлювання, віолончель з'являється в кількох тактах у педальній функції, встановлюючи наприкінці довгі педалі на найнижчих «*e*» та «*c*». Таким чином, віолончель задіяна як солюючий інструмент у трьох частинах – II, V та VI. В останній спостерігається двопластовість викладення з початку частини: остинатному моторному руху віолончелі за бароковим принципом одночасного контрасту протиставляється темброво-фактурний шар, утворений скрипками та альтом, які ведуть матеріал Inventio. Далі смислова і фактурна двопластовість переростає у велике віолончельне соло. Цей монолог за типом руху вісімками нагадує I частину, проте за ступенем напруженості на початку висловлювання перекидає арку до сольних попередніх частин. Поступово емоційний спалах спадає, і монолог набуває характеру згасання, супроводжуваного низходженням до найнижчого віолончельного звука. Саме він на чотири піано замикає цикл у повному мовчанні інших тембрів. Таке смислове рішення фіналу ще раз підтверджує виключну роль віолончелі в драматургії цілого, а також значну роль концертності у вирішенні функціональної взаємодії партнерів в ансамблі.

Коротко розглянемо I частину як приклад застосування комплексу технологічних прийомів. Частина побудована на почерговому проведенні однієї теми в партіях II, I скрипок та альта. Передача теми від тембру до тембру нагадує імітаційне викладення. Різниця між бароковою моделлю і втіленням її у З.

Алмаші полягає в тому, що барокові теми, які підлягали імітуванню, не були розлогими, а відзначались інтонаційною і смисловою концентрованістю. У З. Алмаші тема охоплює 20 тактів і будується за бароковим принципом на концентрованому ядрі і його розгортанні, що охоплює зсуви в різні тональності. Інтонаційний склад ядра базується на «обигруванні-оспівуванні» звуків тризвуку G-dur і домінантсептакорду. Інтонаційну «м'якість» та округлість» темі надають секундові «огортання» опорних тонів (звуків тризвуку). Подальше розгортання створює ефект невимушеного вільного музикування, що досягається постійною зміною розміру і принциповою несиметричністю мотивних структур. Імітація прийому «імітування» відбувається у приму між двома скрипками (т. 21) і в октаву між I скрипкою та альтом (т. 41). Таким чином, накреслюється смислове коло (символ бездоганності), адже проходячи по різним тональностям, тема повертається до свого початку і в інтонаційному і тонально-гармонійному планах. Протискладення побудовані на русі шістнадцятими, що підкреслює свободу висловлювання і задає музичному процесу необхідної динамічності через повторення теми в незмінному вигляді тричі.

Висновки. Таким чином, в Першому струнному квартеті З. Алмаші спостерігається перетин різностильових векторів, взаємодія яких зумовлює особливості трактування жанру, будови циклу, композиційно-драматургічну логіку і мовно-стилістичні засоби.

Список використаних джерел:

1. Велика українська енциклопедія [Електронний ресурс] / Режим доступу : https://vue.gov.ua.

2. Золтан Алмаші: композитор-виконавець чи виконавець-композитор? [Електронний ресурс] / Режим доступу : https://composersukraine.org/index.php?id=2809

3. Золтан Алмаші: «Музика – це набір кодів, що були даровані людям Богом або Прометеєм…» [Електронний ресурс] / Режим доступу : http://kievkamerata.org/ukr/press-187