

SCI-CONF.COM.UA

THE WORLD OF SCIENCE AND INNOVATION



**ABSTRACTS OF III INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
OCTOBER 14-16, 2020**

**LONDON
2020**

41.	Дружинець М. І. П'ЯТИЙ ЕТАП ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ЕСТРАДИ: ЗВ'ЯЗОК ІЗ ЄВРОПЕЙСЬКОЮ ІНДУСТРІЄЮ.	255
42.	Добровольський Є. А., Горбачевський С. А., Веретнов А. О. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОЦІНКИ ЕФЕКТИВНОСТІ РЕМОНТУ СКЛАДНИХ ТЕХНІЧНИХ СИСТЕМ.	261
43.	Журавська Н. С., Шмельова М. В. ГЕЙМІФІКАЦІЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ ДЛЯ ПІДБОРУ ПЕРСОНАЛУ ТА ПОБУДОВИ СУЧАСНОГО HR БРЕНДУ.	271
44.	Задорожна Т. П., Давиденко О. Б. ВИКОРИСТАННЯ ВІРТУАЛЬНОГО НАВЧАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА В ПРОЦЕСІ ІНШОМОВНОЇ ПІДГОТОВКИ В НЕМОВНИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ.	274
45.	Кайко І. С. СОЦІАЛІЗАЦІЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ З РОЗЛАДАМИ АУТИСТИЧНОГО СПЕКТРУ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ.	278
46.	Калашиник М. П., Анастасян Д. Г. ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО.	282
47.	Калініченко Н. А. ЕКОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ БІОЛОГІЇ.	292
48.	Каменева Т. М., Жила Р. С., Марченко Д. С. ГЕТЕРОЦИКЛИЧЕСКИЕ НИТРОГЕНСОДЕРЖАЩИЕ ПРОИЗВОДНЫЕ ФУЛЛЕРЕНА ПРИ ИНГИБИРОВАНИИ ОКИСЛЕНИЯ БЕНЗИЛОВОГО СПИРТА.	302
49.	Кардашов В. М., Демиденко О. І., Капшук В. М. ПРОПЕДЕВТИКА ІЛЮСТРУВАННЯ ТА СТВОРЕННЯ МАКЕТУ КНИГИ ДЛЯ ДІТЕЙ "ЛЕГЕНДИ РІДНОГО КРАЮ".	308
50.	Каркач П. М., Новікова З. С. ВПЛИВ РІЗНИХ КОНЦЕНТРАЦІЙ КАЛЬЦІЮ НА ПРОДУКТИВНІСТЬ ТА ЯКІСТЬ ЯЄЦЬ КУРЕЙ.	318
51.	Карпюк Ю. Я. ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ ПСИХОТЕРАПІЇ ПОСТТРАВМАТИЧНИХ РОЗЛАДІВ.	323
52.	Краснокутська Н. М., Молчанова Т. І. ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ МЕТОДІВ КОНТРОЛЮ ЗНАНЬ З ПРЕДМЕТУ «ФАРМАЦЕВТИЧНА ТЕХНОЛОГІЯ» В УМОВАХ КАРАНТИНУ.	333
53.	Крайнюченко О. Ф., Запорожан Ю. Л. ЕТАПИ СТВОРЕННЯ СММ-СТРАТЕГІЇ.	336

УДК 785(477.63)

ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО

Калашник Марія Павлівна

доктор мистецтвознавства, професор

завідувач кафедри

музично-інструментальної підготовки вчителя

Харківський національний

педагогічний університет

імені Г.С. Сковороди

м. Харків, Україна

Анастасян Давид Геннадійович

магістрант

Дніпропетровська академія музики

ім. М. Глінки, м. Дніпро, Україна

Анотація: у статті розглядається творчість В. Лютославського, яка є унікальним у сучасному мистецтві зразком поєднання класичної й романтичної музики з авангардними техніками ХХ століття. Творчими відкриттями композитора вважається концепція обмеженої й контрольованої алеаторики, техніка загального й асиметричного ритму, техніка *ad libitum*, поєднання дванадцятитонового хроматичного звукоряду з діатонічним, модальні біінтервальні структури, індивідуальні темброво-сонорні прийоми. Технічні новації В. Лютославського завжди мають художньо-естетичний результат, пропущений крізь призму особистої концепції сприймання музики.

Ключові слова: В. Лютославський, авторський стиль, камерно-інструментальна музика, естетика, авангардні техніки.

У музиці другої половини ХХ століття, період 50–80-х років відіграв роль «принципово нового – третього в столітті повороту», як про це писав відомий польський критик Т.А. Зелінський [2, 65–69]. Адже саме в ці часи відбувається становлення нових типів симфонізму, надзвичайне зростання значення тембрових властивостей музики, підвищення ролі ще наприкінці ХІХ століття «другорядних», допоміжних засобів виразності, таких, як фактура, просторові характеристики розвитку, динамічні засоби. Усе це призвело до зміни драматургічного аспекту твору й виникнення, за визначенням І. Нікольської, «розосередженого» й пуантилістичного типів драматургії, концертно-ігрового й фабульного типів драматургії, які стають властивими камерно-інструментальним і симфонічним творам [1, 251]. На цей період приходить нова хвиля інтересу й розвитку аж до «ортодоксії» до технік музики першої чверті ХХ століття – серійного, що доходить якості серіалізму, соноризму, пуантилістики, алеаторики (зокрема, у творчості П. Булеза, О. Месіана, К. Штокхаузена, Д. Кейджа, Д. Лігетті, Л. Ноно). Надзвичайне збагачення системи виразових засобів сприяє виробленню нових способів конструкції музичної форми (наприклад, монтажних, медитативно-статичних, «форм-перебувань»). Знову розширюються межі стилів, затверджених музикою початку ХХ століття, щоб дати сформуватися новим змістовним і технічним вимогам на нових хвилях неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму. Отримавши могутні важелі емоційного впливу на слухачів, музика цього періоду торує шлях багатоманітними пошуками яскравих творчих індивідуальностей західноєвропейській та східноєвропейській музиці. Одна з таких фігур – представник «новопольської школи» В. Лютославський, вивчення творчості якого дає зрозуміти динамічні взаємодії оновлених тенденцій неофольклоризму й неокласицизму, додекафонно-серійної техніки й тембрових можливостей, новостворених алеаторичної техніки й техніки алюзій, монтажної й вивільненої форми, концертно-ігрової драматургії, композиційного ритму. Але проблемою в цьому напрямі, є навіть не неоднозначність оцінок творчості композитора, скільки не вивченість його композиційних експериментів.

Актуальність обраної теми визначається насамперед невідповідністю оригінальності й високої естетичної значущості творчості В. Лютославського для сучасного музичного процесу та її недослідженості в українському музикознавстві. Творчість цього яскравого представника сучасної польської музики потребує також ретельного вивчення з погляду його естетики сприймання та технічних нововведень, оригінальних поєднань авангардних ритмічних, звуковисотних, фактурно-тембрових, сонорних і алеаторичних прийомів із класичними й романтичними підходами до формотворення, класичного тонально-гармонічного мислення у творах різних періодів творчості. Необхідність дослідження визначена зростанням інтересу до осмислення досвіду впровадження у творчості В. Лютославського новітніх технік композиції в їх сприянні естетичному ефекту сприймання творів. А на цій основі – формування методології естетичної оцінки технічних пошуків у сфері звуку композиторів доби після «другого авангарду», зокрема, спектральної композиції, алгоритмічної естетики й композиції.

Вітольд Лютославський – це найбільш видатний, після Фредеріка Шопена й Кароля Шимановського, польський композитор усіх часів. Він класик музики XX століття, поруч із Б. Бартоком, С. Прокоф'євим або О. Мессіаном. Музикознавці в його творчості виділяють кілька періодів. Ранні твори «Симфонічні варіації» (1938), «Симфонія № 1» (1947) або «Увертюра на струнні інструменти» (1949), музикознавці відносять до неокласичного стилю. «Маленька сюїта» (1950) і «Концерт для оркестру» (1954) є найпомітнішими прикладами інтересу В. Лютославського до фольклору. «П'ять пісень на слова Казимера Іллакевічівни» (1957) починають «додекафонічний» період, що відрізняється використанням, також, як у «Траурній музиці» (1958), серіальної техніки.

Яскравою індивідуальною особливістю композиторської техніки В. Лютославського наступного періоду, який почали «Венеціанські гри» (1961), була контрольована або обмежена, «місцева» алеаторика. За визначенням, наприклад, Холопової [2, 481] це введення випадкового елементу в ритмічну

структуру в якій дотриманні суворої організації висоти звуків. Підведення підсумків багаторічних спроб створення формальної моделі починається із «Симфонії № 2» (1967) і «*Livre pour orchestre*» (1968). Вона полягає в послідовності двох фраз, з яких перша є введенням, а в інший розвивається головна думка композиції. У творі «*Mi-Parti*» (1976) з'являється ще одна властива В. Лютославському концепція введення декількох почергових звукових сюжетів, які створюють ланцюгову структуру. Цей формальний принцип з'являється в трьох пронумерованих композиціях під загальною назвою «Ланцюг». Попри постійний розвиток своєї мови, В. Лютославський залишається рідкісним у наш час прикладом композитора з чітко визначеною, яскраво індивідуальною стилістичною єдністю всієї творчості. Він не належав до жодної композиторської школи, не піддавався тенденціям або моді, не підтримував традицію й не здійснював авангардних революцій. Він був і авангардистом, і продовжувачем традиції. Серед естетичних шляхів другої половини ХХ століття він знайшов свій власний шлях, яким послідовно рухався, проведений безпомилковим музичним смаком. Його музика зразковий приклад ідеально підібраних пропорцій форми і змісту, інтелекту та емоцій. Завдяки її досконалості В. Лютославський зайняв своє місце серед видатних композиторів ХХ століття.

Значні зрушення та зміни в політичній, суспільного й культурного життя Польщі, що відбулися в середині 50-х років, стимулювали хвилю підйому композиторської творчості. Нові тенденції призвели до серйозних змін, як в ідейно-змістовному, так і в технологічному вигляді творів. Якщо попередній період був відносно «мирним», коли розбіжність майже не виступали на поверхню, то тепер розвиток пішло настільки стрімкими темпами та в різних напрямках, що суперечності проявилися в більш гострих формах. Настав справжній розквіт польської музики, вона поступово висунулася на світову арену і змусила говорити про себе, як про «ново-польську» школу. У багатьох творах позначилося більш глибоке розуміння народності. Найбільш яскраво всі ці тенденції виявилися на щорічних міжнародних фестивалях «Варшавська

осінь». Вперше музика Польщі заявила про себе, як національна школа, не тільки, що має джерела й корені в минулому своєї культури, як багатопланове явище, породжене різними загальноєвропейським тенденціями століття.

Виявило багатство індивідуальних устремлінь композиторів: Своєрідне «прочитання» фольклору крізь призму «композиторського» бачення («Польська симфонія» Т. Міцельського), лінія неокласицизму знову-таки в множинності явищ (Концерт для оркестру В. Лютославського). Фольклорні експерименти послугували у творчості В. Лютославського моделлю вироблення сучасного національного стилю через синтез народнопісенного матеріалу з багатим стилістичним добром сучасних засобів композиції. Яскравим втілення неофольклорного стилю композитора стали перші зразки великої симфонічної форми «Мала сюїта» (1949), концертний «Сілезький триптих» для сопрано з оркестром (1951) та неокласичний Концерт для оркестру (1954). Тут мазовецький мелос перетворюється поліфонічними засобами подвійних контрапунктів, обернень, стреттних імітацій, хроматичних контрапунктів, у синтезі з не функціональною, колористичною гармонією, поліметрією. Темброво-колористичні трансформації виконують вирішальну роль у розвитку матеріалу [2, 35].

У контексті загального захоплення в польській музиці новітніми технічними пошуками, на хвилі перегляду власних естетичних позицій та зацікавлення новими техніками В. Лютославський вдається до опанування серіальною технікою. Першим досвідом роботи композитора в додекафонній техніці стала «Траурна музика пам'яті Бели Бартока» (1958). Однак він відкидає тотальне підпорядкування методу строгої додекафонної конструкції. На думку В. Лютославського, вона сприяє невиразності, позбавляє музичний вираз індивідуалізації, наділяє звучання «індиферентністю», що ускладнює сприйняття музики [2, 45].

Навпаки, у «Траурній музиці» композитор прагне експресії, не обумовленості певним конструктивним принципом розвитку. Навіть у побудові серії він орієнтується на виразу інтонацію Б. Бартока, оригінальне

метроритмічне рішення тематизму. Тому серія цього твору побудована на характерних у подальшому для В. Лютославського двох інтервальних модальних інтонаціях тритону й малої секунди, дванадцятизвучний звукоряд поділяється на мікросерії з 3–6 звуків, поданих рахоходом. «Траурна музика «стане й останнім опусом В. Лютославського в додекафонній техніці. Окрім «Траурної музики», у ці роки композитором були створені два циклу «П'ять пісень на вірші К. Іллаковіч» (1957, I редакція для голосу і фортепіано, 1958, II редакція, для голосу і 30 інструментів) та «Три постлюдії» для великого оркестру (1958–1960). «П'ять пісень» – твір, що продовжує фольклорну й неокласичну лінії творчості. Але, з іншого боку, тут композитор вже повністю використовує нову ладову систему, використану в «Траурній музиці». Конструктивний елемент у відборі засобів мелодики, гармонії стає важливим формотворчим чинником. Інші цілі переслідував композитор у «Постлюдії для оркестру». Цей цикл мініатюр, створений на порозі нового періоду творчості, став рубіжним, своєрідною лабораторією технічних прийомів. Кожна п'єса підпорядкована певному композиційному завданню. Найбільш виразно позначаються тут пошуки нового матеріалу і відповідних для нього принципів формоутворення. Виробляється новий тип тематизму. Поступово втрачається традиційне поняття теми насамперед за все як мелодії. З початку 60-х років почав складатися оригінальний творчий метод композитора, суть якого полягає в поєднанні протилежного - композиційної свободи та структурної стабільності. Це знаходило різне композиційне втілення, відчутно чуттєве, тонке, поетичне (у Другій симфонії, «Венеційських іграх»). У творах 1961–75 рр. композиційний метод, визначений інтерпретацією твору, виходячи з розуміння його форми, структурних елементів, фактури як звукової площини і об'єктів, наближає композитора до авангарду. Серед цих творів «Три поеми Анрі Мішо» для двадцятиголосного хору з оркестром (1963), цикл із трьох частин «Думка», «Велика битва», «Відпочинок у нещасті» (*Pensées, Le grand combat, Repos dans le malheur*), де хор і оркестр мають окрему партитуру та скеровувалися двома диригентами. Тут класичні риси творчого стилю В. Лютославського

(концертування хору й оркестру, як змагання, діалог) поєднанні з асинхронним ритмом, оригінальною тембровою драматургією й темброво-колористичними ефектами (повна відсутність струнної групи на тлі подвійно-потрійного дерев'яно-мідного складу і збільшення ударного інструментарію (челеста, вібрафон, дзвоники, ксилофон, арфа, два фортепіано). Застосовані й шумові ефекти з звукообразальними ефектами. Використання хору в інструментально-тембрових фарбах. Два контрастні, протилежних методи – метод інтонаційного розчинення в музичній масі та метод інтонаційної яскравості, виразності [2, 65–69]. У манері контрольованої імпровізаційності створені двохчастинний Струнний квартет (1964) та «*Paroles tissées*» для тенора й камерного оркестру (1965). Новаціями квартету, який за словами В. Качинського, вважається «найбільш алеаторичним» твором композитора, стали часове розшарування розвитку, ритмічна індивідуалізація й комбінаторність партій, виконавська незалежність, навіть у секціях, обмежена дія випадковості, узагальнені виконавські вказівки («дати сигнал альтисту» тощо). Однак на всій програмованій темповій та ритмічній, структурній свободі, загальне звучання не просто відповідає передбаченому композитором, а й не припускає інших інтерпретацій. І найголовніша новація – чвертьтоновість в інтонаційній мові квартету, спадкоємна до відкриття чеського теоретика-композитора А. Хаби темперованої фортепіанної 24-тоновості. Як зазначає Л. Рапопорт, у В. Лютославського її застосування відрізняється гетерофонною технікою видобування – «розбуханням мелодичної лінії», відхиленнями від центру при збереженні діатонічного нахилу в народнопісенному стилі. В усіх зазначених творах сам композитор наголошує на пріоритеті естетичних завдань перед конструктивними [2].

Кульмінаційним досягненням В. Лютославського в технологічних новаціях у контексті твору традиційної великої симфонічної форми виявилася Друга симфонія. Вона продемонструвала нові можливості синтезу авангардних композиційних тенденцій із традиціями формотворення. Сам композитор висловився щодо існування двох видів форми, яка здійснюється у сучасній

музиці «замкненої» та «відкритої». В. Лютославський вказав на особливості «відкритої» форми у творах із серіальною технікою. Це відсутність завершеності розвитку ідеї, розімкнене ціле, що ніби розпадається на окремі, не пов'язані в єдність фрагменти. Як і в «Карре для чотирьох складів інструментів» К. Штокхаузена, це зумовлює перетворення даного виду форми в «моментальну форму». Вона може існувати в кожному окремо взятому моменті, без зв'язку між різними фрагментами. В. Лютославський вважає її «антиформою» умовним поєднанням у часті дискретних музичних подій. Такий твір можна виконувати й разом, й окремо взятими частинами. В. Лютославський негативно ставиться до такої форми, називаючи її «атрофією форми». Альтернативою їй у власній творчості надає концепцію великої «замкненої» форми. Це контрастно-складова, з принципом контрасту чотирьох «характерів» (типів викладу й розвитку, з драматургічними функціями в цілому), з тематичним принципом показу звукообразів та музичних думок, з драматургічним планом, різноманітним масштабом частин. Тому «замкнена» форма творів В. Лютославського орієнтована на класичні традиції формотворення [2, 98–99]. У Другій симфонії синтез алеаторичних та романтично-класичних досягнень втілений двоохвилинною композицією (І частина, експозиційно-оповідальна за характером, складена з ланцюга контрастних за образністю епізодів, колористично-сонорна за технікою, та масштабний фінал, функція якого врівноважити форму). У цьому, за словами самого композитора, він успадковує традиції масштабних і змістовно значущих сонатних алегро перших частин симфоній Й. Гайдна й В. Моцарта, з одного боку. З іншого – пересунув центр тяжіння на фінал, використовуючи форму коротких циклів. Простота й інтонаційна гострота трихордового поспівкового тематизму, поєднання хроматичного, діатонічного, чвертьтонового типів тематизму, концертність, імпровізаційність ритміки, варіативність складів мідних духових нагадує неокласичні твори С. Стравінського й виявляє індивідуальність В. Лютославського одночасно.

Темпова асинхронність це індивідуальний прийом, котрий композитор спрямовує на виділення певних груп інструментів та їх тембрів [2, 103]. Цей алеаторичний елемент ритмічної асинхронності, як прояву виконавської мобільності В. Лютославського застосований також і в Концерті для віолончелі з оркестром (1970). В одному з публіцистичних інтерв'ю 1972 року композитор сказав про власну належність швидше до традицій французької школи імпресіонізму К. Дебюссі, О. Месіана, раннього С. Стравінського, аніж до додекафонної школи А. Шенберга. У творах 80-90-х рр. індивідуальні техніки композиції застосовуються в Третій симфонії, відзначений ліризмом і мелодичністю, та останній Четвертій симфонії як єдності різноманіття, з опорою на класичні принципи мислення (1994). Застосовуючи такі індивідуальні техніки композиції, як техніка обмеженої алеаторики, ритмічної асинхронності, *ad libitum*, сонорні кластерні прийоми, впроваджуючи в тематичний матеріал двохінтервальну хроматичну й діатонічну модусність, четвертьтоновість В. Лютославський насамперед дбає про естетичний результат прийому. У його творах початковим задумом завжди є певний звуковий образ, і його істотні риси не змінюються, попри різницю в інтерпретації при кожному новому виконанні. Звуковий образ повинен бути таким, щоб змінити порядок послідовності звуків та їх групи не чинили радикального впливу на характер музики.

У своїх творах В. Лютославський не передбачає, навіть найкоротших імпровізованих партій. Він прихильник ясного поділу ролей між композитором і виконавцями й не хоче, навіть частково відмовитися від авторства. Прийоми, знайдені у творах 60–70-х років, послужили не тільки чинником подальшого розвитку майстерності В. Лютославського у творах 80–90-х років, вони були взяті «на озброєння» іншими авторами. Послідовниками «контрольованого алеаторізму» виявилися, навіть такі своєрідні польські композитори, як зарахований до «ліриків» К. Сероцький, «романтик» Т. Берд та інші, більш молоді автори.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Никольская И.И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. *Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века*. М.: Советский композитор, 1990. 332 с.
2. Раппопорт Л.Г. Витольд Лютославский. М.: Музыка, 1976. 113 с.