

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМ П. І. ЧАЛКОВСЬКОГО

На правах рукопису

ВОЛКОВА ЛЮДМИЛА ВОЛОДИМИРІВНА
УКРАЇНСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ ТРІО 1970–80–Х РОКІВ
В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКИХ ПРОБЛЕМ

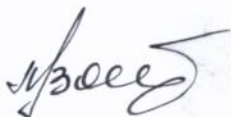
17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Київ – 1997 р.





00753521 (N) *28*
Дисертація є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі історії музики етносів
України і музичної критики Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського.

Науковий керівник:

- доктор мистецтвознавства, професор
ЗІНЬКЕВИЧ ОЛЕНА СЕРГІЙВНА.

Офіційні опоненти:

- доктор мистецтвознавства, професор
ПЯСКОВСЬКИЙ ІГОР БОЛЕСЛАВОВИЧ.
- кандидат мистецтвознавства, доцент
ЧЕКАН ЮРІЙ ІВАНОВИЧ.

Провідний заклад:

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Захист дисертації відбудеться "28" травня 1997 р. о 15 год.
30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 50.27.01 по за-
хисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у
Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського за
адресою: 252001, Київ, вул. Городецького, 1/3, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Автореферат розіслано "23" квітня 1997 р.

Вчений секретар спеціалізованої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. Коханик

ЛННБ ім. В. Стефаника
ЛН України

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Одним з найстаріших жанрів музичного мистецтва є камерно-інструментальний ансамбль, якому доступний широкий спектр змісту - від невігладливих побутових образів - до складних, філософськи заглиблених.

У жанровій номенклатурі камерно-інструментального ансамблю особливо виділяється фортепіанне тріо. Поєднання у ньому неоднорідних інструментів розширює темброві можливості, вимагає від композиторів великої майстерності у володінні технікою ансамблевого письма і інтерпретації. Звертаючись протягом багатьох років до цього жанру (а еволюція фортепіанного тріо охоплює понад 200 років) композитори створили чудові художні зразки, серед яких гідне місце займають і твори українських авторів. Незважаючи на те, що у вітчизняному музикознавстві накопичено значний фактологічний та аналітичний матеріал, фортепіанне тріо досі не було об'єктом спеціального вивчення.

Існуючі роботи дають лише найзагальніші уявлення про стан жанру, його місце в розвитку музичного мистецтва України.

Інтенсифікація розвитку жанру фортепіанного тріо в 1970-80-ті роки (спричинена і зростанням виконавського інтересу, і активним зверненням до нього композиторів різних поколінь) обумовлює актуальність даного дисертаційного дослідження.

Розгляд українського фортепіанного тріо ведеться в дисертації з точки зору практика-виконавця. Тому предметом дослідження стали:

- Темброво-сонорні фактори, оскільки саме в області тембру в сучасній музиці з'явилися найкардинальніші зміни, а саме від тембрової організації залежить міра сольної індивідуалізації інструментальних партій в ансамблі.

- Фактура, як система художньої організації виразових засобів, бо саме фактура є тим матеріалом, на який впливає інтерпретатор і з яким має працювати виконавець.

- Функційна роль фортепіано в ансамблі. У ХХ столітті глибше розкриваються потенційні можливості "старих" інструментів, тому в дисертації поряд з аналізом їх традиційного використання досліджується і нове трактування інструментів у фортепіанному тріо, перш за все - фортепіано, його значно розширені технічні та колористичні можливості.

Матеріалом дисертації є не всі твори, написані в жанрі фортепіанного тріо 1970-80-х років, а кращі и найпоказовіші для еволюції жанру композиції В. Бібіка, В. Губи, Ю. Іщенка, В. Сільвестрова. Вони і становлять об'єкт дослідження.

У процесі роботи було розглянуто і твори інших авторів, використаних як матеріал для узагальнення.

Теоретичною базою дисертації, її методологічною основою, стали музикознавчі роботи з проблем фактури (Скребкової-Філатової М., Тюліна Ю., Приходько В.), історії камерно-інструментального ансамблю (Боровика М., Грисенко Л., Дашака З., Довженка В., Зінків І., Любимова Б., Раабена Л.) та його окремих жанрів (Давидян Р., Ніколаєвої А.), виконавської майстерності, тембру, ритму, динаміки, психології сприйняття.

Головна мета дослідження полягає у виявленні провідних рис та закономірностей сучасного українського фортепіанного тріо, які визначили шляхи розвитку та оновлення жанру; у висвітленні того нового, що внесли українські композитори в трактування тембрових та фактурних можливостей.

Наукова новизна:

- Запропонована робота є, по суті, першим спеціальним дослідженням дисертаційного плану, що охоплює сучасну камерно-інструментальну творчість українського фортепіанного тріо, що визначається мірою сольної індивідуалізації інструментальних партій.

- У межах обраного аспекту дослідження автор визначає основні риси, характерні для українського фортепіанного тріо в різні періоди його розвитку.

- У додатку до роботи вперше дано список фортепіанних тріо, створених українськими композиторами за період 1970-80-х років.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть використовуватись у науковій, педагогічній та виконавській практиці; в учбових курсах сучасної української музики, аналізу музичних творів, камерного ансамблю.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики етносів України і музичної критики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Основні положення роботи викладено у публікаціях.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох глав, Заключення, списку літератури та Додатку, який включає нотні приклади та перелік фортепіанних тріо, створених українськими композиторами в 1970-80-і роки.

ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі обґрунтовано актуальність обраної теми; визначено предмет, об'єкт та головну мету; з'ясовано наукову новизну дослідження, вказано на його методологічні засади і практичне значення.

Перша глава - "Історичний огляд розвитку українського фортепіанного тріо" - складається з трьох розділів.

У першому розділі розглядаються обставини зародження жанру фортепіанного тріо та основні етапи його розвитку. Особливу увагу привертає період XVI-XVIII століть, коли відбувалися процеси об'єднання одноголосних мелодичних інструментів.

Трохи детальніше розглянуто XVIII століття - час закріплення фортепіано в ансамблі та появи нового типу ансамблевого партнерства на засадах рівноправності інструментальних партій. Поява класичних ансамблів віденських майстрів засвідчила кінець попередньої та початок власної історії камерно-інструментального жанру за участю фортепіано.

Другий розділ містить панорамний огляд становлення фортепіанного тріо на Україні (кінець XIX - 50-ті роки XX ст.).

Період кінця XIX - початку XX століть позначений зростанням композиторської та виконавської уваги до камерно-інструментального ансамблю. Тоді з'явилася ціла плеяда концертуючих виконавців фортепіанного тріо та було створено чимало камерно-інструментальних творів, зокрема, 12 фортепіанних тріо, в яких відчутно значний вплив композиторів-романтиків. ("Класичне тріо" В. Косенка, Тріо N 1 Б. Лятошинського, Тріо М. Скорульського, В. Семеліди та ін.). Водночас головною проблемою залишився пошук національних

форм та стилістики. Першими кроками в цьому плані було звернення до пісенного та інструментального фольклору (Фортепіанні трио М. Нижанківського, В. Косенка, № 2 Л. Рачинського, С. Людкевича та ін.).

Серед творів 1930-40-х років виділяється Фортепіанне трио № 2 Б. Лятошинського. Оскільки творчість цього композитора стала базовою для подальшого розвитку жанру, аналіз Трио № 2 дає можливість виявити найбільш характерні риси українського трио. Вони свідчать про докорінні зміни у сфері камерного жанру (використання темброво-колоністичної характерності звучання інструментів, здатних відобразити оркестрові тембри; барвистості динаміки та крайніх градацій звучності; складних альтерованих комплексів, потужної акордової фактури, насиченості політембрової партитури та ін.).

У третьому розділі розглядаються основні тенденції оновлення ансамблевої техніки в українському фортепіанному трио 1960-80-х років. Панорамний погляд на камерно-інструментальні твори цього періоду виявляє різноманітність стилевих течій, їх своєрідну "поліфонію". Це пов'язано насамперед з відкриттям нових фольклорних пластів та нових засобів їх опрацювання, з прагненням відтворити специфічне звучання народних інструментів та оригінальні прийоми гри музикантів. Традиційні засоби поєднуються з новими системами, новою стилістикою, що розширює виразові можливості ансамблю.

Серед українських фортепіанних трио 1970-80-х років можна виділити кілька творів, які вирізняються розмаїттям і витонченістю тембрових барв, визахідливістю у трактуванні ансамблю, яскравим авторським рішенням. Вони й становлять базу нашого дослід-

ження: Тріо N 2, Партита, "Маленький концерт" В. Бібіка; Тріо "DSCH" В. Губи; Тріо N 1 Ю. Іщенка; "Драма", "Постлюдія DSCH" В. Сільвестрова.

У другій главі - "Українське фортепіанне тріо 1970-80-х років. Темброво-сонорні фактори" - досліджуються процеси, що відбулися у сучасному інструменталізмі та докорінно змінили темброві критерії в жанрі фортепіанного тріо. Вони активізували творчу функцію тембру та обумовили кардинальні зміни у розумінні природи інструментів.

Як відомо, в історичному житті жанру фортепіанного тріо, саме та чи інша форма "співіснування" тембрів визначала поворот в його "біографії". У фортепіанних тріо Моцарта співвідношення інструментів ансамблю базувалося лише на тембровій природній різниці; у тріо романтиків тембри часто взаємопроникають, чітко простежується прагнення нівелювати тембровий контраст між інструментами. У більшості сучасних творів тембровий контраст ансамблевої тканини помітно підкреслюється. Він стає одним з головних принципів організації як окремих розділів форми, так і композиції в цілому. Його основними засобами є сольна індивідуалізація інструментальних партій, використання різниці у діапазоні інструментів, різноманітності їхнього звучання у різних засобах "вимови".

У сучасному українському фортепіанному тріо композитори максимально "розширюють" діапазон кожного інструменту, часто використовують регістровий контраст у межах партії одного інструменту, загострюють темброво-регістрове протиставлення інструментів. Темброво-регістровий контраст композитори використовують, коли зіставляють різні образно-змістовні сфери. Це зіставлення різних інструментів спостерігається не лише в одночасному звучанні, а й

у послідовному, – як в середині розділів (Бібік. "Маленький концерт": завдяки застосуванню тембрового контрасту змінюється образна сфера кожної з перших трьох частин). Композитори підкреслюють тембровий контраст через розміщення всіх інструментальних партій в одному регістрі (Губа. Тріо "DSCH", розділ *lamento*).

Значно активізувалася темброво-динамічна виразова функція в галузі сучасних виконавських прийомів. Досить поширені різні види *glissando*. Не можна не відзначити тенденції переходу *glissando* зі сфери віртуозної виразності до темброво-сонорної, що є одним із проявів мовної інтонаційності у сучасному інструменталізмі. Традиційне застосування цього прийому співіснує з новими різновидами *glissando*, які характеризуються яскравою сонорикою: алеаторне використання *glissando* (його межі або визначені умовно, або в зафіксованій звуковисотності, але відсутнє ритмічне позначення кожного *glissando* – як в "Маленькому концерті" Бібіка, VIII ч.); *glissando* з "сюрчанням" (кінцем смичка, тремолуючи, терти вздовж порожньої струни – як в "Драмі" Сільвестрова, III ч., ц.1).

Широко використовуються прийоми *sui tasto* та *sui ponticello*. Нерідко вони поєднуються з *tremolo*, що викликає своєрідний колористичний ефект, а звуковисотна невизначеність підкреслює сонорну експресію *tremolo*. Ці прийоми застосовуються досить різноманітно в епізодах, які мають іноді протилежну емоційну спрямованість (вигадливий, фантастичний колорит – Тріо N 1 Ішенка, ц.3-5; напружений, драматичний характер – "Постлюдія DSCH" Сільвестрова, I розділ, т.т. 1-5).

Досить часто композитори застосовують у сучасному фортепіанному тріо різноманітні варіанти "сонорних" співзвуч – кластерів. Це беззвучне натискання кластерного акорду (Бібік. "Маленький

концерт", кінець VI ч.), виконання кластерів поштовхом долоні (Іщенко. Тріо N 1, I ч., ц. 7), утворення кластеру за принципом нагромадження (Вібік, Партита, I ч.), застосування вузького кластеру в поєднанні з арпеджато як знизу догори, так і у зворотному напрямку (Вібік. Тріо N 2, ц. 60), використання вузького кластеру з форшлагом (Вібік, Тріо N 2, ц. 70), групи кластерів на р та *legatissimo*, що створюють ефект "перетікання" звукової маси, до того ж з постійним збільшенням обсягу (Вібік. "Маленький концерт", IX ч.).

У сучасному виконавстві значно зросла роль імпровізаційно-творчого начала. Сучасні композитори у своїх творах багато чого не випискують, покладаючись на фантазію виконавця. Передусім це стосується творів, де присутні алеаторичні прийоми, використання яких значно розширює можливості гри *solo* в ансамблі і посилює експресію виразу внаслідок надання кожному з учасників колективу можливості висловитись "по-своєму".

Широко застосовується в фортепіанних тріо сучасних українських композиторів пуантилізм як різновид серійної техніки. Однак пуантилізму є і в "Драмі" Сільвестрова (вступний розділ III частини), і в Тріо "DSCH" Губи (ц. 26), і в Тріо N 2 Вібіка (ц. 40, 46).

З метою досягнення тембрової експресії у сучасній музиці використовуються ударні, різкі, форсовані прийоми.

Різноманітні ударні ефекти використовуються як на струнних інструментах (постукування основою смичка у "вус" інструменту, удар по підгрифу, удар по шпилью, удари кінцем смичка по струнах роаялю, удари пальців без смичка, удар по деці древком смичка, легкі удари металевою колодкою вдовж порожніх струн), так і на

роялі (удари пальців по струнах, стук пальців по клавішах, що не натискаються, удар падаючої кришки роялю, тощо).

Невичерпна фантазія сучасних композиторів, постійні пошуки нових нетрадиційних засобів призводять до найнесподіваніших рішень. Так, Губа у Тріо "DSCH" використовує спів та оплески учасників ансамблю, а Сільвестров у "Драмі" - звучання склянок, що колихаються на струнах роялю.

У сучасній музиці відчутно активний вплив ідей "інструментального театру", хепенінгу.

Відбувається поєднання та взаємопроникнення дій музичних та фізичних; виконавці втягуються в дію миттєву, неповторну. Так, згідно з режисерськими ремарками автора (Сільвестров, "Драма") "скрипаль вбігає" або "йде", піаніст "повільно встає", "повільно нахиляється", "йде за куліси" і т.п. Музична партитура фіксує рухи виконавців поряд з записом музичних звуків, тобто, вони є частиною музичного процесу. Композитор не вирізняє жести суто музичні та фізичні.

Елементи театралізації ми знаходимо і у "Трьох постлюдіях" В. Сільвестрова, і в Тріо "DSCH" Губи (ц. 28).

У сучасній інструментальній музиці темброва виразність набуває особливого значення в контексті фольклоризму. Апробація елементів інструментального фольклору часто пов'язана з типізацією та загостренням експресії темброво-сонорних якостей звучання народних інструментів. Проблема точної тембрової імітації є творчим стимулом як для композиторів, так і для виконавців до пошуку нових тембрових засобів (Тріо "DSCH" Губи, ц. 23; Тріо N 1 Іщенко, ц. 7; Тріо N 2 Бібіка, III ч.).

Аналіз творів українських композиторів останніх десятиліть

переконливо засвідчує важливу роль сонорики у збагаченні сучасної звукової палітри, розширенні виразових можливостей музичної мови. Ріст уваги до тембру обумовлено інтенсивними пошуками нових джерел.

У третій главі - "Особливості фактури українського фортепіанного тріо 1970-80-х років" - досліджується фактура фортепіанних тріо в аспекті виконавських проблем. Передусім розглядаються фонічні та функційні властивості фактури - в поділوم аналізованих творів за образно-змістовими особливостями та залежно від драматургічного розвитку на дві групи - твори конфліктного та безконфліктного характеру.

До творів безконфліктної групи можна віднести Тріо N 1 Іщенка, "Маленький концерт" Бібіка, третю частину (тріо) "Драми" Сільвестрова. Цим композиціям властива перевага "фонізму" фактури, який чутливо відображає загальний безконфліктний образ, передає зображально-характеристичні риси музики, збагачує орнаментальними варіантами.

Прикладами творів, які належать до конфліктної групи за образним змістом, є Тріо "DSCH" Губи та Партита Бібіка. У цих творах, які містять контраст образних сфер, перевага емоційно-логічних засад посилює функційні властивості фактури і на перший план виходять внутрішньо-психологічні глибини. Тут є різні фактурні варіанти: протиставлення фактурних пластів як основа розвитку твору (Тріо "DSCH" Губи); розщеплення на пласти в момент кульмінації (Партита Бібіка, ц. 2); Тріо Губи, ц. 16, 17) тощо.

У деяких творах відбувається "модуляція" від драматичних образів до світлих и спокійних або навпаки, що здійснюється за допомогою функційних і фонічних фактурних властивостей ("Постлюдія

DSDH" Сільвестрова, Тріо Бібіка).

Наявність у сучасному фортепіанному тріо рис того чи іншого стилю, напрямку, як правило, знаходить яскраве втілення в музичній фактурі. Романтичний стиль, як і раніше, продовжує впливати на творчість українських композиторів. Доказом того є Тріо N 2 Бібіка, де автор використовує фактурне варіювання основних інтонацій на зразок жанрового варіювання у романтиків.

Нерідко у творах сучасних композиторів застосовуються фактурні типи, що історично склалися в конкретних жанрах. Звідси - поява асоціацій з тим чи іншим образним змістом. У Тріо Іщенка є елементи солоспіву, опора на фольклорні жанри - "веснянку", "коломийку", "троїсті музики", а також присутні деякі риси "баркароли"; у Тріо "DSCH" Губи - жанр *lamento*, ознаки "жалоців".

В українському фортепіанному тріо використовуються традиційні форми та прийоми композиції для виразу "сучасних думок", що дозволяє досягти дивовижної гармонії старого та нового. Зокрема, плідним для музики ХХ століття став поліфонізм. Композитори знайшли можливість поєднати неполіфонічні жанри з поліфонічними принципами розвитку. Поліфонічно насичена фактура отримує нові якості у поєднанні з сучасними засобами композиторської техніки: в Партиті Бібіка (I ч.) поліфонічна тканина в партіях струнних сполучається з гармонічною фактурою у вигляді кластерів у фортепіано; в Тріо N 2 Бібіка (ц. 17, 18) поєднуються канонічно оформлена фактура та прийоми алеаторики.

Широко застосовується у сучасному фортепіанному тріо і фугований розвиток матеріалу, причому як у розробках, де поліфонічність фактури інтенсифікує музичну думку (Тріо N 1 Іщенка, II ч.), так і в кульмінаційних епізодах, що сприяє посиленню щіль-

ності фактури (Тріо N 2 Бібіка, III ч.).

Дуже часто використовується у сучасній камерній музиці ракохід та ракохідне варіювання (серійна техніка). Застосування чотирьох форм існування серії знаходимо у Партиті та "Маленькому концерті" Бібіка.

Серед українських фортепіанних тріо є твори, в яких поєднуються старі форми з новою технологією, про що, зокрема, говорить іноді і сама назва ("Партита" Бібіка).

Для музики XX ст. характерна загальна "фактурна тенденція" - посилення внутрішнього контрасту. Передусім це стосується контрапунктичного поєднання, що завжди значно розширює художні можливості (Партита Бібіка, I ч.; Тріо N 2 Бібіка).

Зростання ролі фактури призводить до посилення її просторових властивостей, які в камерно-інструментальній музиці розкриваються особливо яскраво, завдяки використанню антифонного принципу. Останній знаходить своє втілення в протиставленні фактурних пластів і планів музичної тканини, у контрасті тематично-образних сфер. Насамперед це стосується фактури, контрастність якої має вертикальну спрямованість.

Однотимчасний, послідовний та безперервний розвиток кількох самостійних мелодичних ліній, які різняться інтонаційними засадами, синтаксисом, ритмічною будовою, характерний для багатопластової контрастної фактури, що підкреслює барвистість, колористичність образної сфери ("Постлюдія DSCH" Сільвестрова, II розділ; Тріо N 2 Бібіка, ц. 5).

У фактурній палітрі сучасних композиторів присутні і традиційні типи фактури, суттєво змінені та наповнені новим змістом. Йдеться про одноголосся, двоголосся, остинатність, унісопи, дуб-

лювання мелодичної лінії, октавні подвоєння.

Одноголосся передбачає необхідність зосередження уваги на певній думці, на кожному звуці мелодії - як на самостійній значимості (Тріо "ДССН" Губи, монологи віолончелі, фортепіано, ц. ц. 19-20; "Маленький концерт" Бібіка, III ч.). Композитори нерідко використовують одноголосний виклад, експонуючи тематичний матеріал тієї чи іншої частини, що стає основою багатоголосної тканини у подальшому драматургічному розвитку (Тріо N 2 Бібіка, I ч.).

Серед багатоголосних форм організації музичної тканини особливе місце займає двоголосся, що іноді приводить до граничної диференціації інструментальних звучностей. Найчастіше двоголосся подається у вигляді поєднання одноголосся з органом пунктом. Такий фактурний варіант використовує Бібік у Партиті (початок), Губа в Тріо "ДССН" (ц. 23).

Сучасні композитори широко вживають органний пункт у нових фактурних умовах, поєднуючи його з сучасною технікою композиції та виконавськими прийомами. Так, у Тріо N 2 Бібіка остинато часто вживається у вигляді алеаторичної ритмоформули. Нерідко прийом остинато, що має, як правило, точну звуковисотність, постійну рівномірну пульсацію, сполучається з алеаторичними прийомами, умовними як у ритмічному, так і висотному відношенні. Тут традиційний класичний прийом *ostinato* постає ніби як протипага до тієї імпровізаційної свободи, уособленням якої є алеаторичні прийоми ("Маленький концерт" Бібіка, I ч.).

Мають сучасне трактування і такі традиційні прийоми, як унісони, дублювання мелодичної лінії, октавні подвоєння: спів в унісон учасників ансамблю в поєднанні з грою на інструментах; дублювання однієї чи кількох мелодичних ліній у який-небудь інтервал,

що досить часто зустрічається серед варіантів багатоголосної фактури і породжує лінійність розвитку, жорсткість та пустоту звучання (Тріо Губи "DSCH", ц. 6, 7).

У сучасних фортепіанних тріо можна знайти багато прикладів зміни характеру основного тематичного матеріалу за фактурним параметром та новим регістровим розміщенням теми, завдяки зміні її ритмічного рисунку, артикуляційних прийомів викладу.

Пошуки нових видів фактури приводять сучасних композиторів до надбагатоголосся, яке найчастіше використовується у кульмінаційних епізодах (Тріо N 2 Бібіка, ц. 77-78, Тріо N 1 Іщенка, II ч., ц. 26).

Аналізуючи фактуру, неможливо абстрагуватися від інших компонентів музичної тканини, які взаємодіють один з одним у процесі створення музичного образу. Компоненти музичної фактури постають як суттєві фактори формування щільності музичної тканини.

Потужним засобом згущення чи розрідження щільності фактури є динаміка. У сучасних камерних творах знаходимо приклади, коли при подібній фактурі і тематичного матеріалу в різних епізодах лише динаміка виступає засобом створення контрастних образно-емоційних сфер ("Постлюдія DSCH" Сільвестрова, початок I та III розділів).

Відчутний вплив на щільність тканини мають артикуляційні прийоми та часові параметри. Певну міру "розріджувального" та "згущувального" впливу може надавати зміна темпу, педалізація.

Показники щільності виступають як важливі компоненти фактурного синтезу - в'язкість і монолітність чи прозорість і крихкість звукової маси сприймаються як додаткові змістові характеристики музичного образу.

Дослідження музичної фактури, роль якої в сучасній музиці

помітно зросла, безумовно необхідне для формування обґрунтованої та переконливої інтерпретаторської концепції, і є одним з найбільш цікавих аспектів виконавської роботи.

У четвертій главі - "Функційна роль фортепіано в українському фортепіанному тріо 1970-80-х років" - поставлено завдання простежити, якою була роль фортепіано з моменту його появи у ансамблі і як вона змінилася у процесі розвитку жанру фортепіанного тріо.

Ще в епоху класицизму, зокрема, в тріо Моцарта, фортепіано стає першим серед рівних учасників ансамблю завдяки його віртуозно-концертному використанню. Надалі тенденція збільшення самостійності голосів ансамблю та поява функційно різних пластів всередині кожної інструментальної партії привела до зростання значення фортепіано.

Умови XIX ст. змінилися, і функційно чіткий розподіл характерично яскравих образно-інтонаційних сфер між інструментами, згідно зі звуковисотними, динамічними та тембровими характеристиками, зробив скрипку і, значною мірою, віолончель виразником емоційно-особистих реакцій, тоді як фортепіано стало носієм об'єктивності, структурно-організаційним фундаментом ансамблевого твору, його рушійною і гармонічною основою.

В ансамблевому виконавстві XIX століття провідною стала культура проникливого інтонування та "інструментального співу", що змусило піаністів пом'якшити ударність прийомів, виховати особливу чуттєвість піаністичних доторків для забезпечення акустичного злиття обертонів усіх інструментів ансамблю та досягнення балансу звучності в усіх пластах партитури.

Ряд композиторів (Чайковський, Гавель), чітко розподіляючи у

своїх творах функції фортепіано і струнних, висловлювали думку про різномірність звучання смичкових інструментів і роаялю. Однак надалі композитори наполегливо шукають шляхи подолання тембрової "несумісності" за допомогою різноманітних фактурних прийомів та засобів реєстрування.

Для творів початкового періоду розвитку українського тріо характерна розспівність усіх елементів фортепіанної фактури в поєднанні з віртуозним розмахом, насиченістю акордики у різноманітних колористичних трансформаціях, широкому діапазоні звучання. Завдяки поліфонічній насиченості, багатоярусності фортепіанної фактури, виникають нові темброві сполуки. Дуже ефектно використовуються тембральні можливості фортепіано для створення витонченого імпресіоністичного звучання (фортепіанні тріо Косенко, Лятовшинського N 1).

До кінці 50-х років і особливо в 1960-80-і роки в розвитку українського фортепіанного тріо з'явилися нові тенденції, обумовлені сучасними стильовими течіями. Українські композитори, поєднуючи ефекти народно-інструментальної музики з сучасними сонористичними, гармонічними та темброво-фактурними, ніби збирають якості народної і професійної музики воедино, створюючи свою музику, свій стиль.

У сучасних творах в жанрі фортепіанного тріо продовжується процес розкриття потенційних можливостей фортепіано:

1. Темброва шкала фортепіанної звучності пов'язана з реєстровими відмінностями, з можливістю використання прийому реєстрового контрасту в межах однієї партії, діапазон якої охоплює іноді весь клавіатурний простір (Губа. Тріо "DSCH", ц. ц. 15, 24).

2. Надзвичайно цікавим у сучасному тріо є втілення засобів

та якостей динаміки в партії фортепіано:

- у тканині фортепіанної партії нерідко зустрічаємо максимальне застосування динамічних можливостей роялю (Бібік. Тріо N 2, ц. 17-28);

- створення динамічної різниці в межах нюансу ppp (і навіть pppp) (Сільвестров. "Драма", I розділ, III ч.);

- використання прийомів мікродинаміки з витонченими, іноді ледь чутними динамічними градаціями (Бібік. "Маленький концерт");

- використання ефекту "танення" звуку, характерного для "тихої музики" (Сільвестров. "Постлюдія DSCH", II розділ);

- максимальна деталізація динаміки, коли безліч витончених, ледь помітних нюансів змінюють один одного майже на кожному звуці, що привносить риси пуантилізму (Сільвестров. "Драма", вступний розділ III ч.).

3. Багатопластовість фортепіанної фактури (Сільвестров, "Постлюдія DSCH", II, III розділи; Бібік, Тріо N 2, ц. 17; Бібік, Партита, I ч., ц. 3).

Фортепіанна партія досить часто виконує роль фону чи акомпанементу, фактурне наповнення якого дуже різноманітне, а саме: плетиво фортепіанних конфігурацій, арпеджовані побудови, контрапунктичний виклад музичного матеріалу. Нерідко зміни образів, настроїв твору знаходять відбиття саме у фортепіанній фактурі (Губа. Тріо "DSCH", ц. 8-14, 16).

Універсальні оркестрово-колеристичні можливості фортепіано здавна використовувались композиторами і продовжують давати імпульс сучасним авторам для втілення у фортепіанній партії оркестрового колориту.

У фортепіанних тріо сучасних українських композиторів у партії фортепіано використовуються як традиційні музичні засоби, так і нові технологічні прийоми. До них можна віднести: кластер, різноманітні варіанти "контрольованої" алеаторики.


У пошуках засобів виразності сучасні композитори дуже винахідливі, і у кожному творі зустрічаємо багато несподіваних знахідок:

- в партії фортепіано впроваджується новий прийом - тремоло на одному звуці в поєднанні з ритмічною алеаторикою (Бібік. "Маленький концерт", VII ч.);

- використовуються різного роду ударні ефекти: постукування по клавішах, удари по струнах роялю, удари по плоскому дерев'яному краю роялю над колінами піаніста (Сільвестров. "Драма"), удар падаючої кришки роялю (Губа. Тріо "DSCH");

- застосовуються позамузичні предмети, за допомогою яких композитори знаходять нові звукові барви (Сільвестров. "Драма", III ч. - скляночки, що вібрують на струнах роялю).

Використання педалі в сучасній музиці багато в чому відрізняється від її функції в музиці класичній та романтичній. "Довга" права і ліва педаль в партії фортепіано - один із основних прийомів досягнення колористичної барвності.

Сільвестров у "Драмі" по-новому трактує праву педаль, пропонує весь час вібрувати напівпедаллю (в межах 1/2 і 1/3 педалі, не знімаючи її - 1/2 Pd  vibrato) що допомагає створенню цільного звукового простору, наповненого обертонами.

Нові темброві барви в звучанні роялю знаходить Сільвестров в заключному розділі III ч. "Драма", заклинюючі праву педаль і звільняючи струни інструменту для вільного резонування.

Функційна роль фортепіано в ансамблі досить різноманітна:

- Експонування основного тематичного матеріалу, що звучить протягом усього циклу (Бібік, Тріо N 2; Іщенко, Тріо N 1).

- У творах, які тягнуть до мікроформ, протягом усієї частини тематичний матеріал може викладатися лише в партії фортепіано (Бібік. "Маленький концерт", IV ч.).

- Фортепіанній партії може бути доручена синтезуюча роль в заключному розділі, який дає драматургічний висновок усього твору (Сільвєстров, "Постлюдія DSCH", III розділ).

- Фортепіано активно використовується в ансамблі в ролі акомпануючого інструменту, який, проте, значно впливає на створення необхідної образно-емоційної сфери, на загальний драматургічний розвиток.

- Фортепіано може виконувати в тріо роль ритмічно організуючої основи (в Партиті Бібіка остинатна пульсація в партії фортепіано пронизує більшу частину циклу).

- Виразні потенційні можливості інструменту дозволяють композиторам сконцентрувати саме у фортепіанній партії основну драматургічну лінію розвитку (Сільвєстров, "Постлюдія DSCH").

Фортепіано, як правило, виконує роль диригента, який дає основний напрямок розвитку музики, вибудовує форму частини, циклу, визначає міру *asse legando*, *calando* та рівень емоційної напруги. Це виявляється або в домінуванні соло фортепіано протягом усього циклу ("Драма" Сільвєстрова, окремі частини "Маленького концерта" Бібіка), або в домінуванні ролі фону і акомпанементу, що виконує стрижневу функцію (Партита Бібіка, Тріо "DSCH" Губи).

Таким чином, при всій функційній різноманітності партії фортепіано в жанрі тріо, явно простежується його провідна роль в ан-

самблі.

У Висновках даються узагальнення та підсумки дослідницьких спостережень, вказується на можливі перспективи у вивченні проблеми.

Основні положення дисертації розкрито у публікаціях:

1. Методические рекомендации по изучению современного камерно-инструментального ансамбля на примере фортепианного трио Ю.Ищенко. - Киев, 1993. - 18 с.

2. Методические рекомендации по изучению камерно-инструментального творчества украинских композиторов на примере "Маленького концерта" В.Бибика. - Киев, 1993. - 22 с.

3. Методические рекомендации по изучению современного украинского фортепианного камерно-инструментального ансамбля на примере фортепианного трио В.Бибика. - Киев, 1995. - 27 с.

Volkova L.V. "The Ukrainian piano trio of 1970-80-th in the performer problems aspect". Dissertation for scientific degree of Musical Art Candidate on the speciality 17.00.03 - musical art. The Tchaikovski National Musical Academy of the Ukraine, Kiev. 1977.

The Suggested research is based of an analysis of the best and the most significant for the evelutionary genre samples of the Ukrainian piano trio of 1970-80-th: Bibik V. The Piano Trio "DSCH", Ishcenko J. The Piano Trio # 1, "The Partita", "The Small Concerto"; Guba V. The Piano Trio # 1; Silvestrov V. "Postlude DSCH", "The Drama" - reveals leading features and basic structures rules. Concideration has been done from the point of

view of practical musician-performer. That is why the musical timbre and resonant factors, musical texture, functional role of the piano in this kind of chamber ensemble is the subject of this research. Present dissertation is throwing light on some innovations has been done by Ukrainian composers in interpretation of musical timbre and texture potentialities of piano trio.

Волкова Людмила Владимировна. УКРАИНСКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО 1970-80-х ГОДОВ В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМ.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 - Музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 1997.

В данном исследовании на основании анализа лучших и наиболее показательных для эволюции жанра образцов украинского фортепианного трио 1970-80-х годов - Бибики В. Фортепианное трио N 2, Партита, "Маленький концерт"; Губы В. Фортепианное трио DSCH"; Ищенко Ю. Фортепианное трио N 1; Сильвестрова В. "Постлюдия DSCH", "Драма" - выявляются их ведущие черты и закономерности. Рассмотрение ведется с точки зрения практика-исполнителя. А потому предметом исследования становятся: темброво-сонорные факторы, музыкальная фактура, функциональная роль фортепиано в ансамбле. В диссертации получает освещение то новое, что внесли украинские композиторы в трактовку тембровых и фактурных возможностей.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, ансамбль, фортепіанне тріо, тембр, фактура, динаміка.

Підписано до друку 16.04.1997р. Формат 60x84/16. Умовн. друк. арк. 1
Замовлення № 9. Тираж 100 прим.

436021

АВ 37.631

МИСТ