

9. Gavoty B. *Louis Vierne – La vie et l'œuvre* / Bernard Gavoty. – Éditions Albin Michel. – Paris, 1943. – 325 p.

Оболенська М. Драматургічний принцип «від активності до споглядальності» у фортепіанній творчості Луї В'єрна: генетичний аспект. Драматургія музичного твору розглядається як система процесів розгортання інтонаційно-образного змісту на рівні композиційної форми. Шляхом порівняльного аналізу фортепіанних творів Л. Бетховена, Р. Шумана, Л. В'єрна дається характеристика драматургічного принципу образного розвитку «від активності до споглядальності» як одного з маловивчених методів композиційної логіки в романтичній музиці.

Ключові слова: драматургічний принцип, романтизм, фортепіанна музика, споглядальність.

Obolenska M. Dramaturgical principle "from activity to contemplation" in piano works of Louis Vierne: genetic aspect. Dramaturgy of the musical work is considered as a processes of explication the tonally- figured meaning at the level of compositional forms. Dramaturgical principle of image development "from the activity to contemplation" as one of the little-known methods of compositional logic in romantic music is characterized by comparative analysis of piano works by L. Beethoven, R. Schumann, L. Vierne.

Key words: dramaturgical principle, romanticism, piano music, contemplation.

УДК 781.6+78.082.2+785.72

Снітко Я.О.

ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЯК ОБ'ЄДНУЮЧИЙ КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИНЦИП У СОНАТІ C-DUR ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА

Розглянуто Сонату C-dur для віолончелі та фортепіано Б. Бріттена. Проаналізовано твір із точки зору прояву діалогічності як основного принципу, що забезпечує його композиційно-драматургічну єдність. З'ясовано, яким чином діалогічність проявляється в різних аспектах внутрішньої організації цілого – від особливостей втілення образного змісту, спрямування драматургічного розвитку та композиційної структури до рівня тематичної організації.

Ключові слова: діалогічність, соната, камерно-інструментальна музика, композиція.

Бенджамін Бріттен належить до тих митців, чий творчий шлях відрізняється рівномірністю та безперервністю розвитку. Композитор майже одразу визначився щодо своїх естетичних вподобаннях, і вже у ранніх творах намітилося те, що він послідовно розвивав упродовж усього свого творчого шляху. В цьому аспекті він постає справжнім класиком, чий стиль виглядає єдиним монолітом, що тримається на цілком усталених та чітко визначених засадах. Типове для Б. Бріттена прагнення до максимальної цілісності та єдності проявляє себе в усіх його творах. Це навіть можна назвати особливим творчим принципом, що спонукає композитора до пошуку певних способів роботи з музичним матеріалом та різноманітних варіантів композиційного вирішення твору. Таке прагнення спостерігається й у Сонаті *Solus* для віолончелі та фортепіано (1961), де найяскравішим його проявом постає принцип діалогічності.

Завдання даної статті – простежити характер дії цього принципу на всіх рівнях художньої організації твору.

Оскільки сам термін «діалог» не є суто музичним поняттям, а запозиченим із літературознавства, розкриття обраної проблеми варто почати з визначення цього терміну. Для музики, на нашу думку, найбільш відповідними є структурні ознаки цього поняття. Принципово важливим видається визначення діалогу як висловлювання, що складається з чергування реплік його учасників. Отже, «діалог (діалогічна форма спілкування) – форма мовлення (і спілкування), якій притаманна зміна мовленнєвих актів (повідомлень), як правило, двох мовців, які перебувають у безпосередньому зв'язку»¹. Мовознавці визначають діалог також і як «чергування музичних форм, що їх виконують два голоси чи музичні інструменти»². Варто дати ще й таке визначення: «Діалогічність – комплекс комунікативно-прагматичних чинників, які виформовують специфіку діалогу: зв'язність реплік, їхню ситуативну залежність тощо»³.

Власне мовлення за конкретними ознаками може бути віднесене до того чи іншого типу висловлювання. Стосовно конкретного музичного твору інколи доречно також застосувати цей підхід. Звичайно ж, діалогічний тип мовлення та його особливості, як його характеризують лінгвісти при вивченні чи аналізі літературних текстів, не можна повною мірою спроектувати на музику. Однак розрізнення діалогічності та монологічності, навіть їхня взаємодія доволі часто зустрічаються у композиторській практиці. Вірогідно, що насамперед це проявляється у п'єсах, де автор прагне втілити

¹ Мамрак А.В. Вступ до теорії перекладу: навчальний посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – С. 233.

² Діалог // Великий тлумачний словник сучасної української мови (з доп. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2005. – С. 302.

³ *Цит. за:* Мамрак А.В. Вступ до теорії перекладу: навчальний посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – С. 233.

певні особистісні переживання, «буквально» висловити через звуки свої емоції чи почуття свого персонажа. Власне у Сонаті C-dur Б. Бріттена звернення до діалогу як своєрідної програми (I частина) та основного принципу побудови музичного цілого підкреслює суб'єктивність образного змісту твору.

Ідея діалогу втілюється на всіх рівнях внутрішньої організації Сонати. Навіть самим своїм виникненням твір завдячує творчому діалогові композитора і виконавця. На написання цього та ще цілої низки віолончельних творів Б. Бріттена надихнув видатний віолончеліст ХХ століття Мстислав Ростропович. Цей музикант відрізнявся особливим підходом до співпраці у тандемі «композитор – виконавець». Його завжди приваблювала можливість активної взаємодії з автором. За його словами, твір, написаний сучасником, «дає максимум поживи для виконавської фантазії. До тебе ще ніхто не грав і не створив виконавських канонів. Ти маєш можливість безустану і яскраво використовувати свою фантазію в розкритті цієї музики, по-своєму зрозуміти і донести до слухачів думки та образи композитора. Це приносить величезне задоволення. Ти стаєш ніби співавтором твору. Твоє виконавство зливається з творчістю композитора»¹.

Для Б. Бріттена в написанні камерно-інструментального твору для того чи іншого інструмента принципово важливими є зустріч та спілкування з конкретним виконавцем. Кожен його твір має власну передісторію, яку складають стосунки композитора з тим чи іншим музикантом. В результаті при вивченні камерно-інструментальної музики Б. Бріттена ми спостерігаємо явище циклічності – твори митця об'єднуються в невеликі групи за виконавським складом. Відтак утворилися скрипковий, альтовий, гобойний та віолончельний цикли.

Отже, як правило, композитор не вважав за потрібне звертатися до того чи іншого сольного інструмента просто задля його творчого опанування. Саме зустріч з певним виконавцем була тим поштовхом, що пробуджував інтерес Б. Бріттена до роботи в цьому напрямі. Отож, до написаної в 1961 році Сонати в нього не було потреби звертатися до віолончелі як до самодостатнього солюючого інструменту. В усіх більш ранніх творах віолончель з'являлася тільки як учасник камерного ансамблю, а не як соліст. Тому, можливо, якби Б. Бріттен не зустрівся із таким блискучим віолончелістом, як М. Ростропович, який захопив композитора силою свого виконавського таланту і «замовив» в нього твір для свого інструмента, то репертуар віолончельної музики і не збагатився би цілою низкою прекрасних творів, що постали завдяки їхній плідній співпраці. І це засвідчує надпис

¹ *Цит. за:* Гайдамович Т. Мстислав Ростропович. – М.: Советский композитор, 1969. – С. 84.

автора на примірнику сонати, присвяченої М. Ростроповичу: «Завдяки йому народжена»¹.

Справді, соната стала першою ластівкою, услід за якою на світ з'явилися ще три сюїти для віолончелі solo (№ 1 op. 72 – 1964; № 2 op. 80 – 1967; № 3 op. 87 – 1971) та Віолончельна симфонія (1963).

Принцип діалогічності на суто музичному рівні втілюється не лише у взаємодії двох інструментів у процесі гри. Діалогічність виявнюється в особливостях фактури, у підході до роботи з тембрами та регістрами. Вона визначає основу образного змісту й тематизму, і стає тим особливим композиційним принципом, що сприяє перетворенню структури та появи певних трансформацій жанрового канону сонати.

У першій частині циклу («Діалог») принцип діалогічності виявився найбільш концентровано й багатогранно. Саме тут він найтісніше і найочевидніше пов'язаний із образним змістом. Назва частини дозволяє вважати її своєрідним епіграфом до всього циклу. Діалог постає тут передусім як образ, як ідея. Це втілено вже у першій темі, яка постає квінтесенцією змісту частини (див. Приклад 1). Це діалог у чистому вигляді, що має відповідне фактурне вирішення, де кожен інструмент постає як окремий співрозмовник, із власними інтонаціями, з контрастним емоційним забарвленням. Ці співрозмовники протиставляються один одному, але не конфліктують – обидві партії є лише складовими єдиного образу.

Приклад 1. Перша тема головної партії.

Allegro (♩ = 152-160)

pp *russigando*

pp

con Ped.

¹ Гайдамович Т. Мстислав Ростропович. – М.: Советский композитор, 1969. – С. 48.



Про цю тему влучно сказано у книзі Т. Гайдамович: «Навряд чи можливо в камерно-інструментальній літературі знайти ще один такий приклад утілення мовних інтонацій завдяки чергуванню звучання двох інструментів. Аскетична простота фактури посилює виразність діалогу, підкреслюючи в ньому настрої приреченості. То боязко й наполегливо, то тремтливо і пристрасно звучать у виконавців питання та відповіді. Іноді їхня змістовна виразність сприймається так гостро, ніби підслуховуєш чийсь глибоко особисту, не призначену для сторонніх, розмову»¹. Так, від самого початку цього динамічного та мінливого діалогу до його кінця не покидає відчуття глибокої інтимності, відокремленості його учасників від оточуючого світу. Все цілком зосереджено на відтворенні найтонших нюансів та змін емоцій. Це надзвичайно точно відчув і описав сам М. Ростропович, коли висловлював свої враження від цієї частини сонати: «... Чарівливі, однак схвильовані, немов людські, запевнення між двома інструментами – віолончелі та фортепіано. Коли би я не грав цю частину, я дійсно відчуваю цю розмову, розмову не в словах, а, що набагато тонше та складніше, розмову примхливих змін настрою, розмову, що охоплює не слова, а цілий світ змішаних почуттів, прив'язаних до кожної ноти»².

Цей діалог, в якому увага зосереджується на найтонших змінах настрою, бачиться втіленням внутрішнього конфлікту людини. Складається враження, ніби людина говорить із собою – розмірковує над чимось. Так діалог постає як певний еквівалент процесу мислення, що підтверджується поверненням початкової теми з тим самим емоційно-образним наповненням та без кардинальних змін тематичного матеріалу в кінці твору.

Якщо говорити про діалогічність на найбільш масштабному, композиційно-драматургічному рівні, то вона не втілюється у будові циклу в цілому. Однак в окремих частинах її вплив на композиційне та структурне рішення є безсумнівним. Яскравий приклад – та сама перша частина. Тут діалогічність є не лише основою тематичного висловлювання й образного

¹ Цит. за: Гайдамович Т. Мстислав Ростропович. – М.: Советский композитор, 1969. – С. 49.

² Mstislav Rostropovich. Dear Ben... // Tribute to Benjamin Britten on his fiftieth birthday. Ed. by Anthony Gishford. L. Faber and Faber, 1963. – P. 16.

змісту, вона впливає також і на спосіб організації музичного матеріалу. Певним чином це позначилося і на самій структурі частини. В основі першої частини циклу лежить повноцінна сонатна форма. Однак трактується вона неординарно: в межах головної партії чітко виділяються дві теми, що контрастують між собою настільки, що справляють враження двох головних партій.

Перша тема (як вже відзначалося) найбільш повно втілює програму частини і закладена в основу всього подальшого розвитку «Діалогу». Тому її не можна вважати лише вступом. Це короткі, м'які, але експресивні мотиви в партії віолончелі, які поступово, постійно перериваючись паузами, розширюються від одного звуку до невеликих фраз, що містять дедалі більшу кількість звуків. Мелодична лінія рухається майже виключно короткими секундними поспівками, що надає голосу віолончелі невпевнених, благальних інтонацій. Ці репліки перериваються скупими, стриманими відповідями фортепіано у вигляді акордів. Схвильовані, навіть дещо нервові, поштовхи-імпульси першого голосу постійно осаджують сухі, позбавлені яскравих емоцій відповіді другого.

Поступово накопичується внутрішня енергія та напруга, яка трохи згодом уперше вивільниться у другій темі головної партії. Остання, на перший погляд, найліпше відповідає класичним вимогам до головної партії, а назвати її сполучною темою не дає той факт, що вона створює цілісний і самостійний образ. Друга тема, напротивагу діалогічності та емоційній стриманості першої, становить схвильоване «сольне» висловлювання, пристрасний монолог. У певном сенсі вона є водночас і своєрідною відповіддю, і законним продовженням музичного розвитку частини, до якого її спонукала перша тема; яскраво контрастує, але не конфліктує з нею. Якщо в першій темі внутрішня експресія та напруженість послідовно обривається, приховується, накопичуючись в середині, то в другій – все це різко проривається назовні.

У другій темі головної партії нема діалогу – це надзвичайно пристрасний, патетичний монолог, де інструменти вже не відокремлюються один від одного, і очевидна провідна роль віолончелі та супроводжувальна – у фортепіано. Залишаються позаду короткі, уривчасті мотиви, що охоплюють невеликий діапазон. На їх місце приходять наспівна, надзвичайно виразна мелодія у віолончелі, яка майже цілком побудована на стрибках на широкі інтервали, що вказує на яскраво виражену інструментальну природу. У структурі цієї теми навіть паузи слугують ще більшій злитності – утворюється суцільний невинний потік, який підтримується тріольними гармонічними фігураціями у партії фортепіано.

У результаті в межах експозиції (власне її головної партії) складається таке співвідношення тем, яке і можна вважати проявом принципу діалогічності в першій частині.

Сполучна партія в даній частині Сонати цілком відповідає класичним вимогам, виправдовуючи свою назву та функції: вона спирається на матеріал попередніх тем, не привносить нічого принципово нового. Сполучна партія також своєрідно продовжує втілення діалогічності. В ній, ніби у відповідь на другу тему головної, інструменти знову міняються ролями – провідна роль переходить до фортепіано. Віолончель обмежується мелодичною фігурацією, яка народжується через поєднання секундних поспівок з тріольним ритмом, «успадкованим» від фактури фортепіанної партії другої теми головної партії. Особливо цікавого тембрового забарвлення цій фігурації надає використання композитором доволі рідкісного прийому гри на струнних інструментах, який зветься *bariolage*. Цей термін у перекладі з французької означає «строкате забарвлення», «дивну, випадкову суміш кольорів»¹ – йдеться про швидку почергову гру смичком на двох сусідніх струнах, одна з яких відкрита, а друга притиснена пальцем.

Побічна партія, на противагу всьому попередньому музичному викладу, позбавлена посиленої емоційності і внутрішньої напруженості. Тут панує м'яка спокійна лірика. Їй притаманний плавний та гнучкий мелодичний малюнок, який серед усіх тем найбільше наближений до вокальних інтонаційних джерел та оповідальних інтонацій людського голосу.

У побічній партії вже не можливо виділити, який з двох тембрів відіграє головну роль. Тематичний матеріал рівномірно розподіляється між партіями виконавців. Тут вони ніби нарешті досягли згоди після тихої розмови першої теми головної партії, пристрасного висловлення віолончелі у другій темі та напружених вигуків фортепіано у сполучній партії.

Принцип діалогічності втілюється в побічній партії першої частини лише через чергування мелодичного та репетитивного тематичних елементів протягом розгортання побічної партії та заключного розділу експозиції. Перший з них – плавна гнучка мелодія, яка спочатку поволі піднімається, ненадовго зависаючи на найвищому звуці, взятому несподіваним стрибком на септиму вгору. Це робить першу фразу схожою на запитання з легким відтінком здивованості. Далі ця мелодія продовжує так само рухатись четвертними тривалостями, ще більш широким стрибком переміщується донизу і завершується розспівним хвилеподібним рухом, який ніби гасить інерцію попереднього висхідного руху та широкого стрибка. Другий елемент в певному сенсі запозичений у першої теми головної партії і становить повторення одного й того ж (тонічного) звука у віолончелі, який переривається паузами, зі застиглим акордом на фортепіано.

Початок розробки ознаменований поверненням першої теми головної партії, яка починається так само, як і в експозиції, дослівно повторюючи

¹ Цит за: Lee Jeong-A. Benjamin Britten's Sonata in C for cello and Piano, op. 65: A practical guide for performance//Dissertation prepared for the degree of Doctor of Musical Arts, University of North Texas, May 2009. – P. 22.

перші три такти й навіть не змінюючи тональності. Цей розділ порівняно з іншими найменший за обсягом і, в принципі, цілком відповідає вимогам класичної сонатної форми. З точки зору структури в розробці яскраво виділяються дві хвили розвитку: перша (на матеріалі першої теми головної партії) є довшою та призводить до кульмінації розділу в п'ятій цифрі, а друга (на матеріалі побічної, що образно переосмислюється) «підштовхує» до репризи, створюючи відчуття композиційної розімкненості.

Реприза – найбільш спокійний та емоційно врівноважений розділ першої частини. За обсягом вона поступається експозиції, оскільки в ній пропущені декілька тем. Головна партія обмежується тільки першою темою, яка, своєю чергою, на один такт коротша від свого початкового варіанта, сполучна партія відсутня, а побічна, навпаки, – на три такти довша за свій експозиційний прототип. Замість більш ніж скромного завершення з'являється повноцінна кода на цілісному матеріалі першої теми головної партії. В ній знову нагадує про себе вже звичний діалогічний виклад та характерний розподіл ролей у тембровому вирішенні першої теми, але нічого не лишилося від її прихованої напруженості й конфліктності. Це досягається тонально-гармонічними засобами: тонічний органний пункт у фортепіано та побудова інтонаційних зворотів у партії віолончелі виключно на звуці «до» (репетитивне повторення або оспівування).

Таке повернення в коді до музичного матеріалу першої теми головної партії в його майже первозданному вигляді створює цікавий ефект дзеркальності наприкінці першої частини сонати. За характером та послідовністю появи музичних образів у репризі та коді складається враження, ніби тут змінюється порядок тем відповідно до того, як це має бути у дзеркальній репризі. Крім того, такий повтор основної теми частини додатково стверджує її принципіву значущість у розкритті змісту «Діалогу», демонструє певний результат музичного розвитку.

Друга частина – «Scherzo-pizzicato» – в певному сенсі продовжує діалог, розпочатий у попередній частині, але водночас постає його антиподом. Якщо першу частину можна порівняти з тихою, глибоко особистою розмовою, де увага концентрується на найтонших відтінках зміни почуттів, то в скерцо бачиться скоріше діалог «жестів», ніж діалог почуттів. Тобто, жанрова назва цієї частини виконує функції орієнтиру для виконавців, подібно до того, як це досягається іншими словесними позначками в нотному тексті. Це дійсно повноцінне скерцо з витонченим, але водночас гострим, напруженим і в жодному разі не веселим чи глумливим «гумором». Воно вражає слухача своїми химерними гротескними звучаннями, переважно тихими, обережними, які перериваються несподіваними гучними сплесками. Але попри все зазначене, друга частина також могла би зватися Діалогом, і це не викликало б відторгнення у слухача.

Приклад 2. Основна тема «Scherzo-pizzicato».

Allegretto (♩ = 150)
pizzicato sempre

Діалогічність тут вже не має відношення до змістовного наповнення звучання. В основній темі частини, подібно до першої теми головної партії, також відбувається «розподіл ролей» між виконавцями, але тепер ці «персонажі» не настільки контрастні, конфліктуючі, образно та емоційно відокремлені між собою. Обидва «голоси» сприймаються як дві грані єдиного образу – примхливого, різкого, енергійного, внутрішньо напруженого, але все ж таки позбавленого гострих суперечностей. Їхні репліки постають двома основними елементами скерцозної теми, які, розширюючись і видозмінюючись, беруть активну участь у музичному розвитку частини. Тобто, принцип діалогічності застосовується тут як фактурна ідея, як своєрідний візерунок, що обарвлює клаптикову музичну тканину скерцо, як умисно грубуваті, різкі схематичні лінії, які крупними штрихами влучно окреслюють гротесковий, калейдоскопічний, але внутрішньо цілісний образ.

«Scherzo-pizzicato», по суті, розкриває лише один образ, його теми не вступають в таку ж активну взаємодію між собою, не зазнають таких трансформацій, які представлені в «Діалозі». Тому й за формою ця частина дещо простіша. В ній чітко виділяються чотири великих розділи. В цілому структуру форми можна показати в схемі: А А₁ В А₂.

Весь розвиток частини спрямований лише на розкриття притаманних їй образу рис, втілення його примхливого непередбачуваного характеру. Він залишається цільним і незмінним від початку і до самого кінця, демонструє свої різні обличчя, і легко упізнаваний в будь-якому з них.

Діалогічність, така характерна для попередніх частин, зовсім не притаманна «Елегії». В третій частині діалог поступається місцем по-людськи м'якому та емоційному монологові, що є цілковитою протилежністю граційному, витонченому, але позбавленому душевної теплоти скерцо. «Елегія» – безсумнівно ліричний центр сонати. Це глибоко поетичний філософський роздум, що дуже чуйно та гнучко відтворює найтонші відтінки змін емоційного настрою.

Порівняно з іншими частинами «Елегія» вирізняється образною і тематичною єдністю. Власне, весь музичний матеріал тут будується лише на одній темі, її розвиток становить велику (на всю частину) драматургічну хвилю, яка дуже повільно, але невпинно й наполегливо нагнітає внутрішню напругу, що виливається у потужній кульмінації ближче до завершення «Елегії», та швидко згасає, фактично повертаючись до того, з чого все розпочиналося. Діалогічність тут подана хіба що у співвідношенні регістрів та, в окремих місцях, тематичних елементів.

В основі теми третьої частини лежить довготривала плинна мелодія, без цезур та тривалих зупинок, що створює відчуття нескінченності. Її виразна вокальна природа набагато яскравіша, ніж це було в побічній партії I частини. Гнучка наспівна мелодія у м'якому та теплому тембрі віолончелі викликає прямі асоціації зі спокійним людським голосом. Ця тема озвучує глибоке філософське висловлювання, роздум над чимось сутнісним, спокійний, врівноважений, ніби абстрагований від емоційних переживань.

Оскільки в «Елегії» композитор використав лише одну тему, цілком природною виглядає наближеність її форми до варіацій. Однак обмежитись такою констатацією не дозволяє надто мала кількість власне варіацій на тему (всього три), а також те, що кожен із розділів, хоча і має чітко окреслені межі, але не може розглядатися як самостійна структурна одиниця – тільки як наступний етап розвитку. Навіть засоби розвитку теми, які використовуються в кожній із варіацій, скоріше не відокремлюють їх, а об'єднують. Кожен наступний спосіб видозмінення теми постає органічним продовженням попереднього. Та й сам поділ «Елегії» на розділи можливий переважно тільки за рахунок наявності глибших цезур.

Отже, дати чітке та однозначне визначення форми третьої частини сонати досить важко. Вона містить чотири великих розділи, пройняті наскрізним розвитком основної теми, невеличкий вступ та коду. В результаті маємо наступну схему:

Вступ А (Тема) A₁ (V. 1) A₂ (V. 2) A₃ (V. 3) Кода

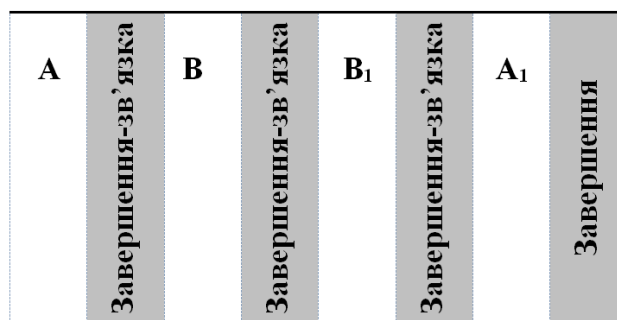
Можна вбачати в структурі третьої частини і риси строфічності. На таке її трактування вказує очевидна вокальна природа основної теми. Однозначно ж назвати цю форму строфічною не можна – через уже згадану об'єднаність розділів.

У четвертій частині («Марш») діалогічність найяскравіше виявлена через взаємодію жанрових основ двох тем та їхніх елементів в процесі ро-

звиту. Гострий, жорсткий, і тому тривожний, марш у першій темі, який цілком виправдано можна вважати траурним, набув гротескної спотвореності через ефект затакту та надмірно квапливий темп. Він справляє враження не рівномірної скорботної ходи, яка притаманна жанровому першоджерелу, а мало не бігу з підскоком та підтанцюванням. Створюється образ дикого, нестримного моторошно-радісного танку. Використання початкових інтонацій *Dies irae* як основного елементу другої теми вказує на те, що людське начало не має жодного стосунку до цих чудернацьких веселощів. Четверту частину навіть можна було би назвати «Марш-скерцо», адже скерцозність тут проявляється завдяки поєднанню маршовості й танцювальності.

Діалог між жанровими основами тематизму виразно позначився на структурі «Маршу». Це складна тричастинна форма, перетворена на чотиричастинну завдяки варійованому повторенню середнього розділу з невеликими завершеннями-зв'язками між розділами (див. схему 1). Складається своєрідний алгоритм, згідно з яким кожен з розділів потребує додаткового невеликого музичного відрізка для завершення (як певного закріплення чи короткочасного уповільнення) та з'єднання з наступним.

Схема 1.



Хоча вся частина наповнена майже безперервним рухом, з маршовістю пов'язані моменти певного призупинення, що особливо яскраво помітні у другій та третій завершеннях-зв'язках. Після нестримного танку розділів В та В₁, який безперервно накопичує внутрішню напругу, формує відчуття постійної невпинності, зміна характеру руху створює ефект перепочинку. Хоча від самого початку маршовість, яка домінує в першій темі, навпаки, спонукає до панування танцювальності завдяки нерегулярному підстьобуванню затактами та зміщенню через це більш сильних акцентів із сильних долей такту до відносно сильних. У результаті відбувається чергування маршових і танцювальних реплік: перші з яких поступово відступають перед останніми, які врешті решт встановлюють своє панування до остаточного розчинення звучання.

У п'ятій частині («*Moto Perpetuo*») діалогічність в образному наповненні виявилася більш дієво. В основній темі частини яскраво виокремлюються два інтонаційно-темброві елементи, що, як і в початковій темі першої частини, вступають у діалог між собою. Але ця взаємодія в останній частині

циклу піднімається на новий рівень. Наявне протиставлення відіграє принципово важливу роль у драматургічному розвитку «Moto Perpetuo». Діалогічне зіставлення елементів тут уже не є складовою єдиного образу; кожен із них дає характеристику окремому «персонажу». Внутрішній контраст засвідчує, що в цій частині драматургічне зіставлення образів переходить на рівень інтонаційних елементів, а не взаємодії тем, як було, скажімо, в «Діалозі». Це можна назвати своєрідним перенесенням реалізації конфлікту на дрібніший рівень, що однак жодним чином не згладжує його гостроти. В «Moto Perpetuo» протиставлення тематичних елементів втілює головний образний та драматургічний конфлікт всієї частини.

Перший елемент по суті стає тою рушійною силою, завдяки якій фінальна частина циклу одержала назву. Рівномірний у своїй внутрішній пульсації, з шелестом *staccato* у віолончелі, що наче постійно підстрибує, та з нерегулярною появою двох шістнадцятих серед безперервного руху восьмими тривалостями, рух фіналу викликає асоціації з квапливим та невблаганним *перебігом життя – часу*, який людина не владна подолати чи навіть призупинити попри всі свої зусилля. Таке тлумачення образу певним чином ріднить його з попередньою частиною, хоча тут відсутнє запозичення тем чи їхніх інтонаційних елементів. Сам характер звучання є дуже подібним до «Маршу», хоча і не є таким нищівним та безжальним за своїм внутрішнім змістом.

Нестримний бурхливий потік першого елемента отримує провідну роль у діалозі всередині основної теми фіналу. Він постійно присутній в музичній тканині, навіть коли наступний елемент здобуває можливість «висловитися» – не замовкає, а просто тимчасово відходить на другий план, не припиняючи свого буркотливого шелестіння.

Другий елемент втілює ліричне, суто людське начало – це продубльована через дві октави поспівка в партії фортепіано, яка основана на інтонації низхідної секунди, взятої разом із арпеджованим співзвуччям. М'якіше звучання цього елемента поступово, в міру розвитку, розчиняється у безперервному русі. Тобто цього разу діалог аж ніяк не можна назвати рівноправним. Весь музичний розвиток приходить до торжества невблаганного, безкінечного руху, який зрештою проявив свою нездоланну силу, вповні утверджуючи, після стількох невдалих спроб перебороти її, свою перевагу.

Хоча фінал Сонати безсумнівно написаний у варіаційній формі, в ньому, цілком виправдовуючи жанрову назву, немає глибоких цезур. Кожна з восьми варіацій безпосередньо впливається в наступну без будь-якого завершення чи закріплення, постає як певний драматургічний етап, а не як відносно самостійний та відокремлений розділ, що притаманно класичному канону варіаційної форми. Внутрішня складність музичного розвитку наштовхує на думку про те, що, крім поділу на коротші за тривалістю розділи-варіації, тут можливе виокремлення і більш тривалих, які містять в собі цілі групи з декількох варіацій. Це групування не включає у себе саму

тему – вона тільки задає початковий імпульс до наступного руху вперед, виконує експозиційну функцію.

Якщо розглядати загальну драматургію частини, спираючись на цей «укрупнений» варіант трактовки форми, то стає очевидним, що рух до загальної кульмінації частини відбувається у три великі етапи, кожен із яких можна представити як досить тривалу драматургічну хвилю. В перших двох випадках ці етапи охоплюють схожі між собою за принципом побудови та функціональним розподілом підрозділів групи по три варіації. Третій же – найбільш напружений – налічує лише дві.

Отже, два перших внутрішніх цикли виявляються подібними між собою, з однаковою «формою» драматургічної хвилі. В ній у першій варіації групи активізується і без того невпинний рух, як яскрава демонстрація саме негативних його рис, накопичення внутрішньої напруги, і водночас виявнюється гостра емоційна реакція, драматизм почуттів, пов'язаний зі спробами протистояти зовнішньому тискові. Друга варіація з цього об'єднання постає як тимчасове виключення, відсторонення від основної колізії в бік дещо пом'якшеної танцювальності. У першому випадку це спосіб подолати напругу (), в другому (варіація 5) – це явна насмішка над усіма зусиллями. І, нарешті, остання варіація «малих циклів» – загашення накопиченої внутрішньої напруги ліричною інтермедією (варіації 3 та 6).

Сьомою варіацією починається третій і найдинамічніший «внутрішній цикл» фіналу, що охоплює лише дві варіації. У цьому розділі спостерігається постійний хвилеподібний підйом, що вельми швидко підводить до максимального підняття напруги, що розливається бурхливим кульмінаційним сплеском вже у восьмій варіації. Останній розділ фінальної частини Сонати, що цілком співпадає за розміром з темою – це суцільний бурхливий потік звучання, який ні на мить не призупиняється і не втрачає своєї сили до самого кінця. Це ствердження остаточної перемоги образу невпинного руху, що як природна стихія, байдуже змітає все зі свого шляху.

У жодній із попередніх частин Сонати не було настільки динамічної та напруженої боротьби, яка завершилася би настільки руйнівною та безкомпромісною розв'язкою. Кожна з частин циклу відтворювала глибинні процеси мислення і відчуття людини, яка сильно переживала внутрішні потрясіння, але кожного разу все ж знаходила рятівні рішення. У фіналі ж відчутна мало не відчайдушна боротьба, спроба все ж таки подолати той безупинний потік, який викликає яскраві асоціації з втіленням образу перебігу часу, швидкоплинності всього життя. В «Moto Perpetuo» втілюється картина глобального протистояння, що аж ніяк не може завершитися перемогою людського начала. Тому людське начало у певний момент безслідно зникає з поля зору. Це може трактуватися як відхід із життя, що чекає на кожного в свій час. А, можливо, це просто вкрай емоційне переживання, спровоковане уявною картиною танцю смерті, що втілена в четвертій частині, яка змусила замислитися над глибинними питаннями життя та часу. Людина цілковито

занурюється в цей процес і напружено шукає рішення, відповідь для себе, але не може їх знайти і, врешті, відступає, неспроможна хоч би досягнути все до кінця.

Отже, принцип діалогічності є одним із основних засобів, за допомогою яких Б. Бріттен втілює свій задум у Сонаті С-dur та перетворив жанровий канон класичної форми. Цей принцип реалізується через образний зміст частин, що бачимо в першій темі першої частини та темі варіацій «Moto perpetuo». Діалог яскраво виявлений і у вигляді певного алгоритму співвідношення тем і розділів, що ілюструють структури «Діалогу» (дві теми головної партії) та «Маршу» (чергування розділів та завершень-зв'язок). Діалог також демонструється у четвертій частині через взаємодію маршової і танцювальної жанрових основ. Своєрідне втілення діалогічності дістає і як ідея для музичного розвитку: в першій, другій та п'ятій частинах. Цей принцип слугує також і певною інтонаційною й фактурною основою для тематичного матеріалу, і, нарешті, заторкує особливості використання тембру й регістру для якнайповнішого розкриття змістового наповнення (перша частина – перша тема головної партії та кода; друга частина – майже у всіх розділах; п'ята частина – основна тема).

Отже, опора на діалогічність як на визначальний принцип внутрішньої організації музичного цілого, в Сонаті С-dur для віолончелі та фортепіано Б. Бріттена надала цьому творові досконалої композиційної стрункості та дозволила оригінально перетворити класичну форму й філігранно відобразити в ній своєрідну авторську концепцію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Гайдамович Т. Мстислав Ростропович. – М.: Советский композитор, 1969. – 127 с.
2. Діалог // Великий тлумачний словник сучасної української мови (з доп. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2005. – С. 302.
3. Мамрак А.В. Вступ до теорії перекладу: навчальний посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – С. 233.
4. Mstislav Rostropovich. Dear Ben... // Tribute to Benjamin Britten on his fiftieth birthday. ed. by Anthony Gishford. – L. Faber and Faber, 1963. – P. 16–20.
5. Lee Jeong-A. Benjamin Britten's Sonata in C for cello and Piano, op. 65: A practical guide for performance / Dissertation prepared for the degree of Doctor of Musical Arts, University of North Texas, May 2009. – 49 p.

REFERENCES

1. Haidamovych T. Mstyslav Rostropovich [Mstislav Rostropovich]. – M.: Sovetskyi kompozytor, 1969. – 127 p.
2. Dialoh // Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainiskoi movy (z dop. i dopov.) [Dialogue // Great explanatory dictionary of modern Ukrainian language (with addition) / Uklad. i holov. red. V.T. Busel. – K.; Irpin: VTF "Perun", 2005. – P. 302.
3. Mamrak A.V. Vstup do teorii perekladu: navchalnyi posibnyk [Introduction to the theory of translation: a train aid]. – K.: Tsentri uchbovoi literatury, 2009. – P. 233.

4. Mstislav Rostropovich. *Dear Ben... // Tribute to Benjamin Britten on his fiftieth birthday. ed. by Anthony Gishford. – L. Faber and Faber, 1963. – P. 16–20.*
5. Lee Jeong-A. *Benjamin Britten's Sonata in C for cello and Piano, op. 65: A practical guide for performance / Dissertation prepared for the degree of Doctor of Musical Arts, University of North Texas, May 2009. – 49 p.*

Снитко Я. Диалогичность как объединяющий композиционный принцип в Сонате C-dur для виолончели и фортепиано Бенджамина Бриттена. Рассмотрена Соната C-dur для виолончели и фортепиано Б. Бриттена. Произведение проанализировано с точки зрения проявления диалогичности как основного принципа, который обеспечивает его композиционно-драматургическое единство. Выяснено, каким образом диалогичность проявляется в разных аспектах внутренней организации целого – от особенностей воплощения образного содержания, направленности драматургического развития и композиционной структуры до уровня тематической организации.

Ключевые слова: диалогичность, соната, камерно-инструментальная музыка, композиция.

Snitko Y. Dialogism as connecting compositional principle in Benjamin Britten's Sonata C-dur for violoncello and piano. There was considered B. Britten's Sonata C-dur for cello and piano. The piece was analyzed in sense dialogue's display as main principle which provides its compositional and dramaturgical unity. It was elucidated how dialogism displays in different aspects of inner organization of the whole – from specifics of embodiment of imaginative content, direction of dramaturgical development and compositional structure till the level of tematical organization.

Key words: dialog, sonata, chamber music, composition.

УДК 781.03

Иванников Т.П.

СОВРЕМЕННЫЕ ГИТАРНЫЕ ЦИКЛЫ В АСПЕКТЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ ПРОШЛОГО

В статье прослежена преемственность жанровых традиций музыки прошлого в современном гитарном искусстве на примере обобщения драматургических и композиционных особенностей инструментального цикла, выделены наиболее показательные аспекты бытования гитарных миниатюр в контексте циклического единства.

Ключевые слова: гитарный цикл, жанровые традиции, старинная музыка.