

ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ В ІНДИВІДУАЛЬНИХ ПРОЧИТАННЯХ

УДК 781.6:781.2]:[78.36:78.071.1(477)Грабовський
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249978>

ЩЕТИНСЬКИЙ О. С.

Щетинський Олександр Степанович — композитор, старший викладач кафедри композиції та інструментування, здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

shchetynsky@gmail.com

© Щетинський О. С., 2021

ЗАПОЗИЧЕНЕ Й ОРИГІНАЛЬНЕ В ТРІО ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО

Проаналізовано звуковисотну і темброво-фактурну організацію Тріо Леоніда Грабовського в контексті оновлення естетики й музичної мови в музиці композиторів-новаторів початку 1960-х років. Наголошено на ключовому значенні для Грабовського класичних принципів формотворення, що базуються на тематичних і звуковисотних процесах, сформованих за класико-романтичної доби. Виявлено шляхи переосмислення композитором зазначених принципів в умовах атональності й сонористичного письма. Показано способи вживання класичних прийомів побудови форми в нетиповому («авангардному») мовно-стилістичному контексті, що й зумовило оригінальність концепції Грабовського. З'ясовано, що тембр і фактура в цьому творі набувають значення провідних засобів формотворення, натомість мотивно-тематичний фактор, безпосередньо не виявляючись, залишається важливим чинником внутрішньої організації фактури, що істотно впливає на структуру й функціонування темброво-сонорних складників музичної тканини. Зазначено прямий вплив на Грабовського ідей музичного авангарду, з якими композитор ознайомився, прочитавши програмну статтю польського музикознавця Т. Зелінського. Водночас наголошено на обмеженому значенні для Грабовського в період написання Тріо нотних партитур, що втілювали ідеї, окреслені Зелінським. Засобами порівняльного аналізу виявлено зв'язок пошуків українського композитора з Мініатюрами для скрипки і фортепіано К. Пендерецького у вживанні новітніх (нетрадиційних) прийомів гри на інструментах й у просторовій нотації. На протипагу принципам польського авангарду, показано значну самостійність Грабовського у трактуванні класичних форм і принципів звуковисотної організації. Висловлено припущення щодо джерел і причин синтезу класичних і авангардних підходів у композиторській техніці Тріо Л. Грабовського.

Ключові слова: авангард, просторова нотація, нетрадиційні прийоми звуковидобування, темброво-фактурні характеристики, звуковисотність, мікросерія, класичні форми, мелодизм.

Постановка проблеми. Створене понад півстоліття тому, Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського (нар. 1935) стало одним із найчастіше виконуваних творів композитора. Зацікавлення молодого автора авангардною музичною мовою і його бажання радикально оновити свою композиторську лексику за умов недостатньої поінформованості щодо новітніх композиторських технік (наслідки життя за «залізною завісою» й ідеологічний тиск комуністичного режиму в тогочасній Україні) сприяли появі суто експериментального, лабораторного композиторського етюда без серйозної мистецької вартості. Утім, як свідчить концертна практика, Тріо і сьогодні звучить свіжо, сприймається як повноцінне творче досягнення, а зацікавленість ним виконавців і слухачів не спадає. Це зумовлено оригінальністю концепції твору і його відмінністю від зовні подібних, але естетично й художньо більш обмежених авангардних композицій 1950-х — початку 1960-х років. Природа цієї оригінальності раніше не була предметом наукового дослідження, хоча саме в ній, на наш погляд, криється ключ до розуміння стилістики українського майстра і його внеску у світову музику. Це й зумовлює актуальність теми статті.

Мета статті — завдяки аналізу композиторської техніки виявити сутність і співвідношення запозиченого й оригінального у Тріо Л. Грабовського.

Аналіз наукових публікацій. Аналітичні статті про творчість Л. Грабовського належать О. Грінбергу, А. Загайкевич, І. Пясковському, С. Савенко. Сам композитор написав розгорнутий есей «Мій метод», у якому, зокрема, вдається до самоаналізу (технічного й естетичного) і осмислення свого творчого шляху. Усі ці статті зібрані в книзі «Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський», виданої в Харкові видавництвом «Акта» 2018 року. Серед матеріалів книги лише у статті С. Савенко «Константи стилю Леоніда Грабовського» міститься стислий аналіз Тріо. Опублікована вперше 1994 року, ця стаття і сьогодні є єдиною спробою цілісно монографічно охопити життєвий і творчий шлях композитора¹. Відповідно до формату науково-популярного збірника статей², авторка не мала можливості детально і системно аналізувати окремі твори Грабовського. Утім, їй вдалося в кількох абзацах не обмежитись загальним описом Тріо, а вдало окреслити деякі з ужитих композитором технічних прийомів. Деякі зауваження самого автора про Тріо (переважно біографічного або загально-описового і прикладного характеру, як-от пояснення для виконавців) містить його листування з різними адресатами і бесіди з автором цієї статті, так само опубліковані в харківському збірнику.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше здійснено аналіз звуковисотної організації і формотворення в одній з найпоказовіших композицій Л. Грабовського, а також компаративний аналіз двох авангардних творів (Л. Грабовського і К. Пендерецького), завдяки цьому окреслено оригінальність концепції Тріо Грабовського.

Виклад основного матеріалу. У 1964 році, коли постало Тріо, його авторові було 29 років. До того він встигнув написати чимало творів у багатьох жанрах: сюїти і сонату для інструмента соло, вокальний цикл, хори *a cappella*, масштабні композиції для оркестру і для хору з оркестром і навіть клавіри двох одноактних опер³. Стиліс-

¹ Для передруку в збірнику «Лінії. Перехрестя. Акценти» (2018) авторка зробила низку доповнень, уточнень і скорочень.

² Див.: Савенко С. І. Константи стилю Леоніда Грабовського // Музика из бывшего СССР: сб. ст. Вып. 1. Москва : Композитор, 1994. С. 91–105.

³ Окрім ранніх студентських робіт (з них збереглися лише фортепіанні Варіації на тему О. Скрябіна, 1955 р.), до списку творів Л. Грабовського увійшли:

тично ці твори доволі різні. За п'ять років композитор пройшов шлях від цілком тональних неофольклорних «Чотирьох українських пісень» (1959) до атональних, жорстко дисонантних «Симфонічних фресок» (1961) і проб додекафонної техніки у фортепіанних циклах «Чотири двоголосні інвенції» та «П'ять характерних п'єс» (обидва 1962). Грабовський оволодів дуже різними прийомами письма, виявив багату фантазію і вміння досягати переконливого результату. Стилiстичні пріоритети композитора доволі швидко радикалізуються: від «соцреалізму з людським обличчям» у консерваторській дипломній роботі — «Чотирьох українських піснях» — до жорсткого експресіонізму й конструктивізму з відповідними змінами музичної мови і композиторської техніки.

1964 рік став важливим етапом у цій еволюції. Велике враження на Грабовського справила стаття польського музикознавця Тадеуша Анджея Зелінського (1931–2012) «Генеалогія нової музики» в журналі «Ruch muzyczny»¹, у якій автор стверджував, що після періодів монодії, поліфонії, гомофонії та інших у музиці настала нова ера — сонорно-темброва. Стаття надихнула Грабовського рушити в бік радикального авангарду. Першим його твором у цьому стилі стало **Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано**, створене протягом кількох днів навесні 1964 року. Того ж таки року постали кілька стилістично і технічно близьких до Тріо творів: «Мікроструктури» для гобоя соло, «Шість японських хоку» для тенора, флейти піколо, фагота і ксилофона, «Пастелі» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі і контрабаса, «Константи» для чотирьох фортепіано, шести груп ударних і скрипки соло, а наступного, 1965 року — «Епітафія Райнеру Марія Рільке» для сопрано, арфи, челести, гітари і руркових дзвонів. Тоді ж була задумана й мелодрама «Море» для читця, хору і великого оркестру, завершена 1970 року. Ніколи пізніше Грабовський не досягав такої творчої інтенсивності, як 1964 — кульмінаційного року всього творчого шляху митця.

Концертна доля написаних тоді творів склалась по-різному, але найбільше пощастило саме Тріо. 26 грудня 1966 року відбулася його прем'єра в Києві, у залі Філармонії у виконанні Богодара Которовича, Володимира Філіпочкіна і Михайла Степаненка², а 8 квітня 1968 року в Москві твір зіграли тоді ще молоді виконавці, а в майбутньому видатні артисти Олексій Любimов, Олег Каган і Рустем Габдуллін. У наступні роки твір неодноразово звучав у Європі й Америці, де його також записали на платівку (виконавцями запису були скрипаль Євген Гратович, видатний американський контрабасист Бертрам Турецкі, а партію фортепіано зіграв Вірко Балей). Серед найновіших виконань — 26 грудня 2016 року в Києві у Національній філармонії (реконструкція «авангардного» концерту 1966 року рівно через 50 років, виконавці — Андрій Павлов, скрипка, Назар Стець, контрабас, Віталій Кияниця, фортепіано), у Москві

1959. «Чотири українські пісні» для мішаного хору і симфонічного оркестру. Соната для скрипки соло.

1961. «Симфонічні фрески» за мотивами серії малюнків Бориса Пророкова «Це не повинно повторитись» для симфонічного оркестру.

1962. Чотири двоголосні інвенції для фортепіано. «П'ять характерних п'єс» для фортепіано. «П'ять віршів Володимира Маяковського» для баритона з фортепіано. Два хори на слова В. Маяковського і М. Асеева для мішаного хору *a cappella*.

1963. Романс і скерцино для струнного оркестру. «Ведмідь» («Медведь»), опера на одну дію за однойменним водевілем А. Чехова (клавір).

1964. «Пропозиція» («Предложение»), опера на одну дію за однойменним водевілем А. Чехова (клавір).

¹ Zieliński T. A. Genealogia nowej muzyki // Ruch muzyczny, 1963, nr 20–21.

² Згадку про цей «авангардний» концерт див.: Леонід Грабовський і Олександр Щетинський. Бесіди // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Харків: Акта, 2018. С. 91.

26 жовтня 2017 року в Мультимедіа Арт Музеї (Ансамбль «Студія нової музики»: Станіслав Малишев, скрипка, Григорій Кротенко, контрабас, Наталія Черкасова, фортепіано), 6 жовтня 2019 року в Києві в залі Національної академії мистецтв України в рамках XXX міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» (Sed Contra Ensemble: Андрій Павлов, скрипка, Назар Стець, контрабас, Валерія Шульга, фортепіано).

У чому причина такого тривкого успіху? Зважаючи на висловлювання самого автора, він вбачає у цьому творі передусім впливи тодішнього польського авангарду¹. Справді, окрім статті Зелінського, Грабовському на той час вже траплялися ноти польських авангардистів, але небагато. Глибше занурення в нову польську музику відбулося трохи пізніше, а за «приклад» у написанні Тріо йому правила Мініатюри для скрипки і фортепіано (1959) К. Пендерецького. Звідти Грабовський запозичив деякі нові способи нотного запису: пропорційну або просторову нотацію (графічні пропорції нотного запису відповідають часовим проміжкам звучання), висхідні й низхідні стрілки (прискорення й уповільнення звукових груп), довгу горизонтальну риску на позначення тривалої ноти, хвилясту лінію на позначення вібрато. Не лише за записом, а й за суто музичними ознаками Тріо є ніби типовим зразком авангарду 1950-х — початку 1960-х років. У його інструментальному письмі значне місце посідають сонористичні ефекти й новітні (нетрадиційні) прийоми звуковидобування — те, що пізніше розвинулось у «розширену техніку» (extended technique): різноманітні *glissandi*, у струнних — гра за підставкою, тремоло на підставці, вдарення тростиною смичка по пюпітру, у фортепіано — кластери, гра на струнах приблизними звуковисотностями за графічною моделлю (використовуючи для цього палички і металеві мітлики для ударних), мальовничі перкусійні ефекти — удар кришки рояля, тремоло педалями тощо. Великі й малі темброво-фактурні плями, «антимелодичні» лінії різної конфігурації, відокремлені одна від одної й розпорошені по далеких регістрах точки, зойки, завивання, вигуки, неясне бурмотіння, агресивна звукова навала, таємничі посвисти в оточенні тиші — ось типові «звукові об'єкти» твору.

Тріо складають три стислі частини — за словами Грабовського, це Прелюдія, Токата і Постлюдія², тривалість твору — 9 хвилин. Фрагментовані лінії, пуантилізм, афористичність висловлювання — ці ознаки, як відомо, авангард успадкував у Веберна. Подальшим кроком була ліквідація мотивів. Перефразовуючи класичне Шенбергове визначення додекафонії («метод компонування дванадцятьма тонами, співвіднесеними лише один з одним»³), тогочасне авангардне письмо можна було б назвати

¹ Ось характерна «легковажна» цитата з інтерв'ю Грабовського від 28.01.2021: «...я на початку трошки бавився польськими сонористичними ідеями...» (Леонід Грабовський: «Київський авангард» проторував шлях для наступних поколінь. Інтерв'ю Лізі Сіренко та Олександр Островському. The Claquers). У бесіді з автором статті композитор зазначає: «Для мене моделлю стали твори польського авангарду з усіма їхніми рисами» (Леонід Грабовський і Олександр Щетинський. Бесіди // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Харків : Акта, 2018. С. 187).

² Ці назви композитор наводить у своїй розповіді про Тріо (див.: Леонід Грабовський і Олександр Щетинський. Бесіди // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Харків : Акта, 2018. С. 189), утім, у партитурі їх немає.

³ Schoenberg A. Composition with Twelve Tones // Style and Idea. New York: Philosophical Library, 1950. С. 107. Звісно, Шенбергові тут йшлося передусім про скасування тоніки як загального центру тяжіння і головного формотвірного фактора, але, декларуючи нові «горизонтальні» залежності звуків один від одного замість колишньої «вертикальної» залежності від тоніки, він мимоволі підтвердив непорушність для нововіденської школи мотивно-мелодичних і ладово-гармонічних звукових зв'язків в атональній музиці.

компонуванням дванадцятьма тонами, кожен з яких співвіднесений лише з самим собою і може поєднуватися з іншими заради утворення нового тембру чи фактурно-сонорного комплексу, але не мелодично і не ладово-гармонічно. Якщо у Веберна короткі мотиви відіграють ключову роль у розгортанні класичних форм, а роль тематизму в умовах додекафонії лише посилюється, то авангардисти 1950-х розглядали кожний звук як окрему самоцінну субстанцію, що утворюється внаслідок накладання кількох незалежних (точніше, виокремлених із колись неподільного мотиву) параметрів звучання — висоти, ритму, динаміки, тембру, фактури. Розривається природний зв'язок цих параметрів саме як музичних, а не абстрактно-акустичних категорій, унаслідок чого мотив як неподільна смислова одиниця зникає. Замість нього найменшим носієм семантики (своєрідним музичним «атомом») виступає сама звукова субстанція — будь-яке однорідне звукове явище. Таким «об'єктом» може бути окремий звук в оточенні пауз або інших звуків, теж ізольованих тим чи тим способом від решти акустичних феноменів. Так само роль найменшої смислової одиниці може виконувати поєднання кількох або багатьох звуків, що сприймаються як цілісне, неподільне, сумарне звучання з певними темброво-фактурними характеристиками — наприклад, кластер, розпорошена звукова «хмара» чи «констеляція», *glissando* з мінливою звуковисотністю. За такого підходу, цілком логічно виглядає посилення ролі раніше другорядних для формотворення ознак звучання, зокрема тембру і фактури, з одночасним послабленням традиційно провідних чинників — звуковисотності і метро-ритму. Саме такий перерозподіл «головних і другорядних ролей» трапляється у так званих сонористичних (тембрових) композиціях, до яких належить і Тріо Грабовського.

Перша частина твору розпочинається з довгих нот піанісимо, по одній у кожного інструмента (приклад 1).

Приклад 1.

Л. Грабовський. Тріо. Перша частина

The musical score shows three staves: V-no (Violin), C-b. (Cello), and P-no (Piano). The V-no staff has a long note starting at measure 15, marked 'ppp' and 'EST'. The C-b. staff has a long note starting at measure 15, marked 'ppp' and 'EST'. The P-no staff has a long note starting at measure 15, marked 'ppp' and 'p'. A circled number '10' is at the end of the section. The tempo is marked '48 M.M.'.

Оскільки всі звуки розташовані у найвіддаленіших регістрах, їх накладання одне на одне сприймається не як арпеджований акорд і навіть не як мелодична структура з послідовно затриманими (ніби зіграними «на педалі») тонами, а як суто тембровий ефект, коли до основного (найнижчого) тону додаються його обертони. Те, що ці «додані обертони» інструментовані флажолетами струнних, тобто справжніми

обертонами, лише підкреслює, що йдеться саме про темброву, а не акордову чи мелодичну структуру.

Проте, звуковисотність тонів і їх порядок тут не випадкові. (Для спрощення при аналізі звуковисотної будови будемо ігнорувати регістрове розташування.) Перша «фраза» (тт. 1–10¹) експонує характеристичну послідовність тонів, фактично мікросерію: *a, h, ais*. Друга «фраза» (тт. 11–18) побудована на інверсії цієї мікросерії з перmutацією 2 і 3 тонів: *a, gis, g*, обидві фрази мають спільний перший тон *a* (приклад 2).

Приклад 2.

Л. Грабовський. Тріо. Перша частина

Перmutація серії — це зазвичай дуже потужний засіб її інтервального оновлення, що призводить до мелодичного і гармонічного варіювання. Однак у нашому випадку цього не відбувається, оскільки немає ані мелодичного, ані гармонічного об'єктів. Натомість є темброве (сонорне) утворення, і саме на нього скероване варіювання засобами серійної перmutації та регістрових перестановок. Слухаючи першу і другу «фрази» посліпль, легко помітити як спорідненість, так і відмінність між ними, причому характер варіювання нагадує типовий прийом класичного експонування тематизму — структуру «запитання-відповідь» або співвідношення першого і другого речень періоду.

Третя «фраза» (тт. 19–24) продовжує варіювання серії — експонує ракохід її інверсії *c, h, cis*, що так само має один спільний з основним видом тон — цього разу вже другу ноту серії *h*. Однак розвиток цим не обмежується. До трьох нот спочатку додається звуковисотно випадковий тон (гра за підставкою у скрипки), а в кінці «фрази» — тони *b* і *d*, які унаочнюють принцип поступового хроматичного нарощування звуків навколо центрального тону, що в подальшому приведе до хроматичних кластерів (приклад 3).

Тут маємо ще один спільний з основним видом серії тон — *b* (*ais*), отже, і в другій, і в третій «фразах» чітко простежується причина вибору даних транспозицій серії — наявність у них спільних з основним видом тонів. Нові форми серії, ніби паростки, відгалужуються від стовбура основного виду. На відміну від другої «фрази», у третій всі регістри змінені, фактура кожного звука варіюється: замість однієї довгої ноти у фортепіано — багатократний її повтор у частково вільному ритмі, а струнні «обертони» максимально скорочуються: замість тяглих звуків звучить піцикато. Отже,

¹ Умовно називаємо «тактами» часові комірки між вертикальними рисками, пам'ятаючи про їхню принципову відмінність від традиційних тактів.

третя «фраза» — це типовий розробковий хід, де початковий суто тембровий комплекс трактується як звуковисотно-тематичний: послідовність трьох тонів (мікросерія) розростається за рахунок секвенцій, замість вихідного «мотива» використовується його RI, до експонованих раніше елементів додаються нові. Одночасно відбувається регітрове, фактурне і темброве оновлення.

Приклад 3.

Л. Грабовський. Тріо. Перша частина

Після цього за класичними законами було б логічно очікувати репризу, і вона, справді, настає. Уся четверта «фраза» (тт. 25–30) — це одна нота *a*, що відігравала роль quasi-тоніки в перших двох експозиційних «фразах» і була відсутня в розробковій третій «фразі». Тепер ця удавана «тоніка» представлена всіма інструментами у своїй початковій фактурі — як одна довга нота, а у фортепіано — навіть у своєму початковому регістрі в субконтроктаві. П'ята «фраза» (тт. 31–36) посилює ефект четвертої, вона так само складається лише з *a*, подвоєного в різних октавах з доданим тремоло і зміненим динамічним профілем: замість таємничого *ppp* — раптове *sforzando* і *crescendo* до *fff*.

Істотні зміни починаються в шостій «фразі» (тт. 36–54) — справжній розробці. Басова «тоніка» *a* у фортепіано перетворюється на триоктавний кластер від *a* до *gis*, до нього додається «вузький» кластер у найвищому регістрі від *f* до *c*. Ці кластери можна розглядати як темброве переосмислення початкових одиночних тонів і як результат їхнього хроматичного потовщення, розпочатого у третій «фразі» (приклад 4).

Очевидною є інтервальна спорідненість кластерів шостої «фрази» з початком твору (мала секунда як основний інтервал мікросерії, трактований не мелодично, а суто темброво). У струнних замість довгих флажолетів багатократно повторюються флажолетні арпеджіо, отже, у них, як і в кластерах, відбувається тембровий розвиток початкових елементів. Арпеджіо складається з таких звуків: контрабас — *e*, *cis*, *d*, *h*, скрипка — *g*, *fis*, *a*, *gis*. У їх доборі можна вбачати певну логіку, але роль звуковисотності тут незначна, переважають сонористичні ефекти, і чітко окреслюються три темброві об'єкти як головні семантичні носії: кластери, флажолетні арпеджіо і *glissandi* мітличками на струнах рояля. У подальших «фразах» звукові структури подрібнюються, а виведені з мікросерії інтервали подаються в різних комбінаціях і в поєднанні з випадковими звуковисотностями. Завдяки простоті й інтервальній характеристичності мікросерію та її модифікації завжди легко ідентифікувати.

Приклад 4.

Л. Грабовський. Тріо. Перша частина

Останню «фразу» першої частини (тт. 77–86) можна вважати репризою, у ній повертається мікросерія, щоправда, не на початковій висоті, а від *cis*, але у фактурі, подібній до експозиційної: протягнуті ноти *arco* у струнних (приклад 5).

Приклад 5.

Л. Грабовський. Тріо. Перша частина

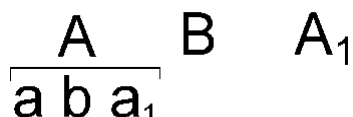
Якщо на початку твору три серійні ноти розташовувалися в максимально віддалених регістрах, то в кінці першої частини вони стиснуті у хроматичний кластер. Динамічний профіль репризи відрізняється від експозиційного, однак у ньому немає подрібненості та різких контрастів розробкової частини, натомість повертається «широке дихання» початку: від кластера поступово відшаровується контрабасовий

флажолет, який на динамічній вершині розсіюється в колористичних *glissandi* мілличок на струнах роля.

Таким чином, попри суто темброву природу матеріалу, композитор опрацює його так, ніби йдеться про традиційний звуковисотний тематизм. Завдяки цьому йому вдається вибудувати складну тричастинну форму зі скороченою репрізою, розробковою серединою і першим розділом, що своєю чергою утворює просту тричастинну форму з «класичним» періодом із двох речень на початку (схема 1).

Схема 1.

Л. Грабовський. Тріо. Форма першої частини



У цій формі є засадничі ознаки традиційних класико-романтичних прототипів, але вони переосмислені й адаптовані до авангардної музичної лексики, де традиційна мотивно-тематична розробка поступається місцем тембровій і фактурній трансформації. Усі розділи першої частини побудовані на спільному темброво-фактурному матеріалі, що перебирає на себе функцію тематизму.

Чи міг автор мати за взірць такої роботи скрипкові Мініатюри Пендерещького, на які він сам посилається?¹ Написані 1959 року, тобто на самому початку сонористичного періоду польського авангарду, Мініатюри справді мають деякі з тих ознак, що й Тріо Грабовського, а саме:

- посилення тембрового складника;
- ліквідація мотива як формотвірного чинника;
- поєднання традиційних і нових прийомів звуковидобування;
- значне темброве різноманіття у поєднанні з лаконічністю як форми цілого, так і окремих звукових об'єктів;
- просторова нотація замість традиційної тактової.

Перша мініатюра побудована як quasi-період із двох речень (тт. 1–3 і 4–6), а роль «тематизму» перебирають на себе пуантилістичний пасаж і окрема довга нота (приклад 6).

Ці ж звукові об'єкти є й у наступних двох мініатюрах. Розвиток зводиться до інтенсивного тембрового, реєстрового і фактурного варіювання, а також доповнюється випадковими нотами — гра скрипки за підставкою і піцикато на струнах роля (подібно до того, що й у Тріо Грабовського).

А що ж зі звуковисотністю? Як і у Грабовського, у Мініатюрах найбільш уживаними інтервалами є малі й великі секунди. Однак аналіз звуковисотної структури Пендерещького показує, що вона відіграє незначну роль у побудові форми і в основному забезпечує лише стилістичну єдність, гомогенне 12-тонове атональне звукове поле. Послідовність тонів, транспозиції груп, їх взаємодія мають вільно-фаназійний характер, хоча й підлягають загальному принципу неповторюваності. Більш тонких і глибоких впливів інтервальних структур на формотворення й логіку розвитку виявити не вдалося, а головними засобами розподілу форми на розділи та їх співвідношення тут є фактура і тембр. Отже, з технічного боку, Мініатюри значно «авангардніші», ніж Тріо Грабовського. Ймовірно, Пендерещького 1959 року вже не цікавила

¹ Див.: Л. Грабовський. Лист до В. Балея від 11.08.1973 // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали. Харків : Акта, 2018. С. 599.

звуквисотна структура як формотвірний фактор, що й довели його наступні чисто темброві (сонористичні) композиції. Натомість Грабовський у Тріо демонструє майже класичний баланс основних звукових параметрів. Такий підхід з'явився у нього, вочевидь, не під впливом польського авангарду. Можна було б припустити, що Грабовського надихала музика Веберна, у якій оперування фактично новими звуковими об'єктами органічно поєдналося з класичними принципами організації форми. На момент написання Тріо Грабовський вже чув деякі твори Веберна, проте ретельне студіювання його партитур було ще попереду. Сам композитор не дає пояснень, звідки в нього з'явилося посутньо Вебернове уважне й відповідальне ставлення до звуквисотності як до визначального чинника в розгортанні музичної форми. Можна припустити, що допомогти міг підручник Г. Єлінека «Впровадження до композиції дванадцятьма тонами»¹, за яким «київські авангардисти» вивчали додекафонію на початку 1960-х. Окрім нього, іншим джерелом могла стати виняткова природна обдарованість та інтуїція Грабовського і його здатність підхоплювати ідеї, що називається, на льоту. Звісно, далася взнаки й академічна композиторська освіта, здобута в Київській консерваторії, а після її закінчення — наполеглива самоосвіта.

Приклад 6.

К. Пендерецький. Мініатюри. Частина перша

The musical score consists of three systems. The first system shows the Vno part with dynamics *pppp*, *mp*, *f*, and *fppp*, and the Pfte part with *sf* and *pp*. The second system includes Vno dynamics *pp*, *sf*, *sf*, and *pp*, with instructions like *pizz.*, *s. t. l. batt.*, and *sul E et D arco*. The Pfte part has *sf*, *f*, *sf*, and *sf*. The third system features Vno dynamics *fff*, *sub. pp*, and *fff*, with instructions like *tallone*, *s. vibr.*, *s. p.*, and *ord.*. The Pfte part has *fff*, *sf*, *pp*, *pp*, and *pp*.

¹ Jelinek H. Anleitung zur Zwölftonkomposition. Bd. 1–2. Wien : Universal Edition. 1952–1958.

Найразючішу відмінність від польського авангарду, а також і від Вебернової стилістики, містить заключна, третя частина Тріо. У партії скрипки вперше у творі з'являється мелодична лінія широкого дихання, делікатно декорована пуантилістично розкиданими звуками піцікато у роаяля і контрабаса (приклад 7).

Приклад 7.

Л. Грабовський. Тріо. Третя частина

30 М.М. III

molto espressivo e cantabile

The musical score is presented in two systems. The first system is labeled '30 M.M.' and 'III'. It includes staves for Violin (V-no), Contrabass (C-b.), and Piano (P-no). The Violin part features a melodic line with a wavy tremolo and is marked with 'p', 'ES', and 'PZ'. The Contrabass part has a wavy tremolo and is marked with 'p' and 'PZ'. The Piano part has scattered notes and is marked with 'p'. The second system is labeled '10' and continues the same textures. The Violin part is marked with '[p]' and the Piano part with '[p]' and '[P]'. The tempo is 'molto espressivo e cantabile'.

Форма третьої частини — двочастинна. Кожен з двох розділів складається з періоду неповторної будови (Satz) і коди, причому другий розділ — це неточна інверсія першого. Отже, і тут очевидним є тяжіння до класичного формотворення.

Подібну мелодичну лінію неможливо уявити в типових авангардних творах польських чи європейських композиторів початку 1960-х років. Проте саме вона, разом із конструктивною продуманістю звуковисотної структури всього твору, визначає оригінальність концепції Тріо Грабовського і вирізняє твір серед тогочасних новаторських

робіт його західних колег¹. Можливо, передусім завдяки третій частині Тріо зберегло актуальність і в подальші десятиліття, залишилось не лише технічним експериментом, а витвором високого мистецтва.

Висновки. Технічний і компаративний аналіз Тріо Грабовського показує, що, попри суб'єктивне переконання автора щодо залежності його першого, відверто «авангардного» опусу від тогочасних західних зразків, твір втілює цілком оригінальну концепцію. Її основна ознака – збалансоване й індивідуальне поєднання «свого» й «запозиченого» у виборі звукового матеріалу і способів його розробки. Використавши виявлені у Пендерецького новітні прийоми «розширеної» інструментальної техніки і авангардні способи нотації, Грабовський долучився до актуального в 1960-х роках сонористичного напрямку, але не обмежився відтворенням його зовнішніх ознак. На відміну від Пендерецького, він поєднав соноріку з детально розробленою звуковисотною і композиційною структурою, закоріненою в класичній і модерністській європейській традиції, а також спромігся актуалізувати мелодизм в умовах авангардної ідіоми. Поставши на ґрунті глибокого знання класичної спадщини, інтуїтивної музикальності автора і його відчуття естетичних потреб свого часу, Тріо Грабовського стало одним із найоригінальніших зразків української камерної музики.

СПИСОК НОТНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грабовський Л. Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано [Ноти] // Київський авангард: антологія камерної музики. Т. 2 : Твори для ансамблю. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 77–94.
2. Penderecki K. Miniatury na skrzypce i fortepiano [Nuty]. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962. 6 с.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Леонід Грабовський: «Київський авангард» проторував шлях для наступних поколінь. Інтерв'ю Лізі Сіренко та Олександрю Островському. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/5988> (дата звернення 24.03.2021).
2. З інтерв'ю Гайнца Голлігера // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали / ідея, заг. ред., комент. О. С. Щетинського. Харків : Акта, 2018. С. 329.
3. Леонід Грабовський і Олександр Щетинський. Бесіди // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали / ідея, заг. ред., комент. О. С. Щетинського. Харків : Акта, 2018. С. 15–305.
4. Грабовський Л. Лист до В. Балея від 11.08.1973 // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали / ідея, заг. ред., комент. О. С. Щетинського. Харків : Акта, 2018. С. 599–601.
5. Савенко С. И. Константы стиля Леонида Грабовского // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. В. С. Ценова, ред. В. Барский. Москва : Композитор, 1994. С. 91–105.
6. Jelinek H. Anleitung zur Zwölftonkomposition. Bd. 1–2. Wien : Universal Edition, 1952–1958. Bd. 1. 1952. 106 S.; Bd. 2. S. 107–239.

¹ Варто згадати висловлювання Гайнца Голлігера про Грабовського: «Він писав, можливо, найбожевільнішу музику, що я з нею коли-небудь стикався, найавангарднішу з того, що створювалося в СССР будь-коли!» (З інтерв'ю Гайнца Голлігера // Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали. Харків : Акта, 2018. С. 329).

7. Schoenberg A. Composition with Twelve Tones // Style and Idea. New York : Philosophical Library, 1950. P. 102–143.
8. Zieliński T. A. Genealogia nowej muzyki // Ruch muzyczny. 1963. Nr 20–21.

REFERENCES

1. Leonid Hrabovsky: “Kyiv Avant-Garde was a historical group but paved the way for future generations” [Leonid Hrabovsky: «Kyivskyi avanhard» protoruvav shlyakh dlya nastupnykh pokolin’]. (2020). The interview to Liza Sirenko and Oleksandr Ostrovsky [Interviu Lizi Sirenko ta Oleksandru Ostrovskomu]. The Claquers. Available at: <https://theclaquers.com/en/posts/6051> (accessed: 24.03.2021) [in English].
2. From the interview of Heinz Holliger [Z intervju Hainza Holligera]. In: *Lines. Crossroads. Accents: Composer Leonid Hrabovsky. Dialogues, articles, papers [Linii. Perekhrestya. Aktcenty: kompozytor Leonid Hrabovsky. Besidy, statti, materialy]*. (2018). Idea, general editing, commentaries by Oleksandr Shchetynsky. Kharkiv: Akta, pp. 329. [in Ukrainian]
3. Leonid Hrabovsky and Oleksandr Shchetynsky: Dialogues [Leonid Hrabovsky i Oleksandr Shchetynsky: Besidy]. In: *Lines. Crossroads. Accents: Composer Leonid Hrabovsky. Dialogues, articles, papers [Linii. Perekhrestya. Aktcenty: kompozytor Leonid Hrabovsky. Besidy, statti, materialy]*. (2018). Idea, general editing, commentaries by O. Shchetynsky. Kharkiv: Akta, pp. 15–305 [in Ukrainian].
4. Hrabovsky L. Letter to V. Baley of August 11, 1973. In: *Lines. Crossroads. Accents: Composer Leonid Hrabovsky. Dialogues, articles, papers [Linii. Perekhrestya. Aktcenty: kompozytor Leonid Hrabovsky. Besidy, statti, materialy]*. (2018). Idea, general editing, commentaries by O. Shchetynsky. Kharkiv: Akta, pp. 599–601 [in Ukrainian].
5. Savenko, S. (1994). Constants of the style of Leonid Hrabovsky [Konstanty stilya Leonida Hrabovskogo]. In: *Music from the former USSR [Muzyka iz byvshego SSSR]: collection of articles. Issue 1. Edd. by V. Tsenova and V. Barsky. Moscow: Kompositor, pp. 91–105 [in Russian]*
6. Jelinek, H. (1952–1958) Introduction to the Twelve-Tone Composition. V. 1–2 [Anleitung zur Zwölftonkomposition]. Bd. 1–2. Wien: Universal Edition. [in German].
7. Schoenberg, A. (1950). Composition with Twelve Tones. Style and Idea. New York, Philosophical Library, pp. 102–143 [in English].
8. Zieliński, T. A. (1963). Genealogy of the New Music [Genealogia nowej muzyki]. Ruch muzyczny, nr 20–21 [in Polish].

ЩЕТИНСКИЙ А. С.

Щетинский Александр Степанович — композитор, старший преподаватель кафедры композиции и инструментовки, соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (Харьков, Украина).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>
shchetynsky@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249978>

ЗАИМСТВОВАННОЕ И ОРИГИНАЛЬНОЕ В ТРИО ЛЕОНИДА ГРАБОВСКОГО

Актуальность исследования. На протяжении нескольких лет перед созданием Трио (1964) Леонид Грабовский написал большое количество сочинений в разных жанрах и формах – сольные сюиты и сонату, вокальный цикл, хоры *a cappella*, масштабные композиции

для оркестра и для хора с оркестром, а также клавиры двух одноактных опер. Стилиевые приоритеты композитора за это время претерпели стремительную эволюцию от «соцреализма с человеческим лицом» в «Четырех украинских песнях» к значительно более радикальному и «острому» экспрессионизму и конструктивизму. Эта эволюция внесла необходимые и неизбежные изменения в технику письма, которой пользовался композитор. На Грабовского оказала сильное воздействие статья «Генеалогия новой музыки» польского музыковеда Тадеуша Зелинского, опубликованная в журнале «Рух музичны» н. 20–21 за 1963 г. Зелинский утверждал, что после исторических периодов монодии, полифонии и функциональной гармонии наступила новая эра – сонористическая и тембровая. Эти идеи побудили Грабовского обратиться к радикальному авангарду, при этом оригинальность стиля композитора только усилилась. Природа этой оригинальности ранее не исследовалась, хотя именно в ней лежит ключ к пониманию стилистики украинского мастера и его вклада в мировую музыкальную культуру. Этим обусловлена актуальность данной статьи.

Предметом исследования является Трио Леонида Грабовского. Цель статьи – выявить внутренние особенности произведения, отличающие его от сочинений других авангардистов начала 1960-х гг. Методы исследования включают технический анализ музыкальных форм и их зависимость от звуковысотной организации сочинения, а также компаративный анализ.

Результаты исследования. Написанное в течение нескольких дней, весной 1964 г., Трио было одним из первых сочинений Грабовского, выдержанных в откровенно авангардном стиле. После премьеры в 1966 г. сочинение стало одним из наиболее часто исполняемых опусов композитора. Причину такого успеха мы видим в оригинальности концепции Трио и его существенных отличиях от других авангардных сочинений того времени. Говоря о Трио, Грабовский всегда подчеркивает влияние польского авангарда, которым он увлекался в то время. Действительно, он позаимствовал ряд приемов из «Миниатюр» для скрипки и фортепиано Кшиштофа Пендерецкого, он знал и изучал их. Однако сравнение двух сочинений показывает серьезные отличия между ними. Если Пендерецкий оперирует чисто тембровыми (сонорными) объектами и не обращает особого внимания на звуковысотную организацию, то Грабовский создает почти классическую (с точки зрения формы) трехчастную сюиту с первой частью в сложной трехчастной форме и последней частью в двухчастной форме. Классические принципы звуковысотной организации и распределения звуковысотных структур в Трио аналогичны принципам тональной музыки, однако они применены к звуковому материалу, не имеющему ничего общего с тональностью. Совмещение традиционного и нового подходов к форме придало Трио уникальные черты, благодаря которым сочинение стало не просто интересным артефактом авангардного периода, но и одним из наиболее ценных и художественно совершенных явлений украинской камерной музыки.

Ключевые слова: авангард, пропорциональная нотация, расширенная инструментальная техника, тембровый и фактурный параметры, звуковысотность, микро-серия, классические формы, мелодия.

OLEKSANDR SHCHETYNSKY

Shchetynsky, Oleksandr — Composer, Laureate of International Competitions, Senior Lecturer at the Chair of Composition and Instrumentation, Applicant at the Department of Music Theory at the I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

shchetynsky@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249978>

BORROWED AND ORIGINAL TECHNIQUES IN THE TRIO BY LEONID HRABOVSKY

Relevance of the study. During several years that preceded the creation of the Trio (1964), Leonid Hrabovsky wrote many other works in various genres and forms, ranging from suites and a sonata for solo instruments, a song cycle, and a cappella choruses, to large-scale compositions for orchestra and for mixed choir with orchestra, and even two one-act operas (piano scores). The composer's stylistic priorities had been rapidly and strikingly evolving from "social realism with a human face" as evident in the *Four Ukrainian Songs*, towards a much more radical "sharp" expressionism and constructivism. This evolution caused the necessary changes in the techniques utilized by the composer. Hrabovsky was deeply impressed by the article *Genealogia nowej muzyki (Genealogy of the new music)* of the Polish musicologist Tadeusz Zieliński that was published in the magazine *Ruch muzyczny*, nr 20–21, 1963. Zieliński stated that, after historical periods of monody, polyphony and functional harmony, a new sonoric and timbral era had come. These ideas inspired Hrabovsky to move towards the radical avant-garde.

The object of this research is the Trio by Leonid Hrabovsky. **The purpose of the study** is to reveal the inherent features that differentiate the piece from other avant-garde works of the early 1960s.

Methods of research include technical analysis of the musical form and its dependence upon the pitch organization of the work, as well as comparative analysis.

The results and conclusions. Being composed during several days in the spring of 1964, Trio became the first piece of Hrabovsky written in a definitely avant-garde style. It was premiered in 1966 and since then has become one of the composer's most frequently performed works. The reason for such a success lies in the original concept of the piece that essentially differs from the other avant-garde works of that time. When discussing Trio, Hrabovsky always stresses the influence of the Polish avant-garde music attracting him during that period. Indeed, he borrowed a lot of devices from *Miniatures* for violin and piano by Krzysztof Penderecki, a score Hrabovsky knew and studied at that time. However, a comparative analysis of the two works reveals serious differences between them. While Penderecki operated with purely timbral (sonoric) objects and did not pay special attention to the pitch organization, Hrabovsky composed almost a classical three movement suite with the first movement in a ternary form and the last movement in the binary form. The classical principles of the pitch organization and the distribution of the pitch structures in Trio are similar to those in tonal music. These principles have been unusually applied to the sound material that has nothing in common with tonality. A combination of the traditional and new approaches to the form provided Hrabovsky's Trio with unique qualities which made it not only an interesting artifact of the avant-garde period but one of the most valuable and artistically perfect works in the Ukrainian chamber music.

Keywords: avant-garde, proportional notation, extended instrumental technique, timbral and textural parameters, pitch, micro-series, classical forms, melody.