

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 789.983

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-1>

Наталія Григорівна Данченко

ORCID: 0000-0001-8976-1268

кандидат мистецтвознавства, музикознавець

Національної філармонії України

anatasha78@gmail.com

ЕЛЕКТРОННА П'ЄСА АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ «ПОТІК»: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ЗВУКОВИХ ОБ'ЄКТІВ

Мета роботи – визначення звукових об'єктів, що утворюють музичну тканину електронної п'єси А. Шнітке «Потік», а також виявлення закономірності їх функціонування. **Методологія дослідження** – структурно-функціональний метод, що дозволяє виявити складові частини барвистих акустичних об'єктів без визначеної висоти, а також встановити їхню роль в організації твору. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві висвітлено закономірності створення і розгортання звукових комплексів п'єси А. Шнітке «Потік», удосконалено методику аналізу електронних композицій без авторської партитури. У роботі проаналізовано електронну п'єсу А. Шнітке «Потік», розглянуто використані музичні технології, місце твору у спадщині композитора. Наголошено, що п'єса «Потік» майже не висвітлена в науковій літературі внаслідок відсутності загальноприйнятої методики вивчення електронної музики, яка не має авторської нотації. Твір А. Шнітке проаналізовано з позицій спектрморфологічної теорії Д. Смоллі, який пропонує аналітичний апарат для дослідження барвистих співзвуч із невизначеною висотою. Замість традиційної авторської нотації, яка неможлива в умовах вибраного композитором музичного матеріалу, використано сонограму – графічну репрезентацію акустичних процесів у координатах частоти і часу. П'єсу А. Шнітке проаналізовано також із позицій функціонального методу дослідження звуковисотної системи, запропонованого Ю. Холоповим. **Висновки.** Виявлено, що музичний матеріал складається з континуальних звукових мас, які розвиваються за текстурним принципом, згідно із класифікацією Д. Смоллі. Зазначено, що структурне ядро твору становлять шуми та звукові об'єкти із частково визначеною висотою, локалізовані у вузькому діапазоні. Досліджена органічна єдність матеріалу і форми, яка забезпечується відтворенням природної обертонової структури звуку і перенесенням її закономірностей на композиційний рівень.

Ключові слова: електронний твір Альфреда Шнітке «Потік», музикознавчий аналіз, акустична музика, спектрморфологія Деніса Смоллі.

Danchenko Nataliia Grigoriivna, PhD, Musicologist of the National Philharmonic of Ukraine

Electronic composition of Alfred Schnittke “Stream”: specificity of function of sound objects

Research objective is to determine the sound objects that make up the musical fabric of A. Schnittke's electronic play “Stream”, as well as to identify patterns of their functioning. The article analyzes the electronic play by A. Schnittke “Stream”, considers the used music technologies and the place of the work in the composer's creative heritage. It is emphasized that the play “Stream” has not been practically studied in the scientific literature due to the lack of a developed methodology for the study of electronic music, which has no author's notation. **The methodology** of the study is based on the structural-functional methods, which allows to identify the components of colorful acoustic objects without a certain height, as well as to establish their role in the organization of the work. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the regularity of creating and deploying sound systems in A. Schnittke's “Stream” were studied, the methodology for analyzing electronic compositions without an author's score was improved. The work of A. Schnittke is analyzed from the perspective of the spectromorphological theory of D. Smalley, who offers an analytical apparatus for the study of colorful harmonies with an indefinite height. Instead of the traditional author's notation, which is impossible under the conditions of musical material chosen by the composite, a sonogram is used – a graphic

representation of acoustic processes in frequency and time coordinates. The composition by A. Schnittke is also analyzed from the perspective of a functional method for studying a sound-altitude system developed by Yu. Kholopov. **Conclusions.** It was found out that the musical material consists of continuum sound masses that develop according to the texture principle, according to D. Smalley's classification. It is indicated that the structural core of the work is composed of noises and sound objects with a partially defined height, localized in a narrow range. The organic unity of material and form, which is ensured by the display of the natural overtone structure of sound and the transfer of its regularity to the compositional level, is studied.

Key words: electronic composition by Alfred Schnittke "Stream", musicological analysis, acousmatic music, spectromorphology of Denis Smolli.

Данченко Наталья Григорьевна, кандидат искусствоведения, музыковед Национальной филармонии Украины

Электронная пьеса Альфреда Шнитке «Поток»: специфика функционирования звуковых объектов

Цель работы – определение звуковых объектов, образующих музыкальную ткань электронной пьесы А. Шнитке «Поток», а также выявление закономерностей их функционирования. **Методология исследования.** Методологической основой является структурно-функциональный метод, который позволяет выявить составляющие красочных акустических объектов без определенной высоты, а также установить их роль в организации произведения. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в отечественном музыкознании изучены закономерности создания и развертывания звуковых комплексов в пьесе А. Шнитке «Поток», усовершенствована методика анализа электронных композиций без авторской партитуры. В работе проанализирована электронная пьеса А. Шнитке «Поток», рассмотрены использованные музыкальные технологии и место произведения в творческом наследии композитора. Подчеркнуто, что пьеса «Поток» практически не исследована в научной литературе вследствие отсутствия разработанной методики изучения электронной музыки, которая не имеет авторской нотации. Произведение А. Шнитке проанализировано с позиций спектроморфологической теории Д. Смолли, который предлагает аналитический аппарат для исследования красочных созвучий с неопределенной высотой. Вместо традиционной авторской нотации, невозможной в условиях избранного композитором музыкального материала, используется сонограмма – графическая репрезентация акустических процессов в координатах частоты и времени. Пьеса А. Шнитке проанализирована также с позиций функционального метода исследования звуковысотной системы, разработанного Ю. Холоповым. **Выводы.** Выяснено, что музыкальный материал состоит из континуальных звуковых масс, которые развиваются по текстурному принципу, согласно классификации Д. Смолли. Указано, что структурное ядро произведения составляют шумы и звуковые объекты с частично определенной высотой, локализованные в узком диапазоне. Исследовано органическое единство материала и формы, которое обеспечивается отображением природной обертоновой структуры звука и перенесением ее закономерностей на композиционный уровень.

Ключевые слова: электронное произведение Альфреда Шнитке «Поток», музыковедческий анализ, акустическая музыка, спектроморфология Дениса Смолли.

Актуальність теми дослідження. Серед масштабного і різноманітного творчого доробку Альфреда Шнітке п'єса «Потік», створена в 1969 р., є єдиною електронною композицією. Багато зусиль доклав А. Шнітке для опанування новітніх на той час технологій, але отриманий художній результат, на його думку, не виправдав витрачених ресурсів. «Займався півтора року щоденно і написав чотири хвилини», – таку оцінку дає композитор своїй наполегливій праці у студії [7, с. 46]. Однак, незважаючи на розчарування, труднощі, що виникли у процесі опанування технологій, та незначну роль електронної музики у спадщині А. Шнітке, п'єса «Потік» є зразком органічного втілення авторського задуму, яскравим прикладом використання художнього потенціалу електронних засобів.

Сучасна музикознавча література не містить розгорнутого аналітичного нариса, присвяченого «Потоку», короткий опис знаходимо тільки в монографії В. Холопової та Є. Чигарьової [7]. Дослідники залишають поза увагою цей твір не тільки через неоднозначне ставлення до нього композитора, а й унаслідок відсутності у вітчизняній науці детального алгоритму аналізу електронної музики, яка не підлягає загальноприйнятому нотному запису. Протягом більш ніж сімдесяти років існування даної галузі композиторської творчості було розроблено багато аналітичних теорій, детальний огляд яких пропонує Т. Тучинська [5]. Вона надає систематизацію наявних підходів залежно від жанру досліджуваних творів, технологій, що застосовуються композиторами, та вибраного аспекту вивчення музики. Фундаментальна теоретична концепція англійця Д. Смоллі висвітлює аналітичний апарат дослідження синтезованих акустичних об'єктів без визначеної висоти і континуальних структур, що ними створюються [8]. Значний внесок у формування теорії електронної музики зробили праці А. Смірнова, які стосуються багатьох аспектів аналізу, зокрема й необхідного апаратного та програмного устаткування [3; 4]. Незважаючи

на значні досягнення у вивченні електронної музики, твори без авторської нотації й досі залишаються маловисвітленими. До таких творів належить і «Потік» А. Шнітке.

Мета дослідження – визначити звукові об'єкти, що створюють музичну тканину електронної п'єси А. Шнітке «Потік», а також виявити закономірності їх функціонування і розвитку.

Методологічною основою роботи є структурно-функціональний метод, що дозволяє виявити складові частини барвистих акустичних об'єктів без визначеної висоти, а також встановити їхню роль в організації твору.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві висвітлено закономірності утворення і розгортання звукових комплексів у п'єсі А. Шнітке «Потік», удосконалено методику аналізу електронних композицій без авторської партитури.

Виклад основного матеріалу. «Потік», як і всі інші опуси відповідного жанру, нерозривно пов'язаний із залученою композитором технологією. П'єса створена за допомогою синтезатора АНС, винахідником якого є інженер і фізик Євген Мурзін¹. Синтезатор АНС надавав композиторам можливість оперувати широким звуковим діапазоном, що майже дорівнює чутливій області людського слуху – від 20 до 20 000 Гц та вище. Октава поділялася на 72 рівні частини, що дозволяло композиторам створювати звукові комплекси і блоки з унікальним забарвленням та невизначеною висотою. Синтезатор АНС працював за принципом графічного внесення даних, а звуки а ньому продукувалися за допомогою адитивного синтезу², «складаючись» з окремих синусоїдальних тонів, які не перебувають у гармонічних пропорціях. Синтезатор АНС був технологічним центром першої в Радянському Союзі студії електронної музики, навколо якої сконцентрувалися інтереси талановитих композиторів-авангардистів того часу: А. Шнітке, С. Губайдуліної, Е. Денисова, Е. Артем'єва й інших.

П'єса «Потік» належить до групи акустичних творів (від грец. *ἀκουσμα* – «почуте») – жанрового різновиду електронної музики, атрибутами якого є існування опусу тільки на аудіоносії, відсутність виконавця й авторської нотації. Специфікою акустичної музики є також відокремленість звуку від джерела: не тільки побаченого, тому що твір існує у вигляді фонограми, що транслюється на концерті, а й почутого – синтезовані звучання часто не викликають асоціацій із тембрами традиційних інструментів.

Пріоритет слухового сприйняття становить основу фундаментальної методики аналізу акустичної музики, що належить англійському композитору і досліднику Денісу Смоллі, який замість традиційної нотації використовує сонограму – графічну репрезентацію акустичних процесів, створену в комп'ютерній програмі. Д. Смоллі називає свою теорію «спектроморфологією»: перша частина терміна відсилає до спектральної складової частини звучання, що відображує його частотні характеристики, друга частина – до закономірностей розгортання спектра в часі.

Дослідник акцентує увагу на слухових уявленнях, які виникають у свідомості в результаті сприйняття музичних подій, що становлять тканину електронної композиції. Д. Смоллі відзначає прагнення музикознавців замінити вивчення слухових еквівалентів акустичних процесів описом способів їх продукування, обґрунтовує це укоріненою в культурі потребою встановлення зв'язків між звуком та причиною його виникнення, пов'язаною з видимим фізичним жестом. Однак акцент на технологічному процесі, який не є аналогом фізичного жесту музиканта-виконавця, на думку дослідника, не допомагає розкрити таємниці звучання: «У спектроморфологічному мисленні ми повинні намагатися ігнорувати електроакустичні і комп'ютерні технології, що використані під час створення музики <...> Інформація про метод синтезу, комп'ютерну програму, пристрої обробки тощо не замінює знання про взаємодію причини звуку та його джерела» [8, с. 108–109].

Слухова концентрація на барвистих колористичних співзвуччях, на думку Д. Смоллі, не тільки передбачає ігнорування технологій, а й викликає певні обмеження під час аналізу творів, у яких важливе місце належить інтертекстуальним зв'язкам, чий зміст «пов'язаний

¹ Є. Мурзін назвав свій винахід на честь композитора О. Скрибіна, творчістю якого він захоплювався.

² Адитивний синтез (від лат. *additivus* – «придатковий, тобто пов'язаний із додаванням») – процес створення звуку шляхом його «збирання» із простих коливань, що мають форму синусоїди, – синусоїдальних тонів. Синусоїдальний тон здійснюється звуковим генератором, який виробляє електричний струм певної частоти, що відповідає висоті звуку. Такий звук не має обертонів, тому він здається тьмяним, «порожнім». Кількість і форма об'єднаних простих коливань надає синтезованому звуку унікального тембру, який може бути як схожим, так і несхожим на тембри традиційних інструментів. Адитивний синтез стояв біля витоків електронної музики, на його основі були створені одні з перших авангардних композицій цього жанру, наприклад Електронні етюди № 1 і 2 К. Штокгаузена.

із розпізнаванням джерел, ідентифікацією з ними, знанням контексту, з якого вони взяті, і переосмисленням їхнього значення в новому музичному контексті» [8, с. 109]. Д. Смоллі підкреслює важливість психологічних асоціацій зі звуками навколишнього середовища, які виникають під час прослуховування акустичних композицій, і підкреслює, що «звуковий світ електроакустичної музики заохочує творчі й уявні зовнішні зв'язки внаслідок різноманітності та неоднозначності матеріалів, а також внаслідок залежності від руху барвистих спектральних енергій» [8, с. 110].

Застосування теоретичного методу Д. Смоллі до музикознавчого аналізу п'єси А. Шнітке «Потік» дозволяє розглянути акустичні процеси і наблизитися до розкриття авторського задуму. У цьому творі ми не знаходимо інтертекстуальних зв'язків, незважаючи на те, що в 1969 р. А. Шнітке вже звертається до полістилістики. Звукові новації і необхідність опанування електронних технологій ставлять перед композитором інші завдання, не пов'язані зі стильовими взаємодіями. Трактуючи програмність у традиційному романтичному значенні як втілення в музиці образів позамузичної дійсності, композитор прагнув наблизитися до відтворення семантики синтезованих звукових текстур і опанування композиційних можливостей, зумовлених новим музичним матеріалом.

Авторки присвяченого А. Шнітке монографічного дослідження В. Холопова та Є. Чигарьова пишуть: «Матеріалом є, по суті, один звук – «до» контроктави з його обертонами до 64-го включно <...> У кульмінації обертоновий спектр зливається в єдиний «інфразвук». Момент бачення всього обертонового потоку як єдиного «надзвуку» – момент найбільшої простоти – і є кульмінацією твору, далі настає зрив. Картина приходу і відходу символізується, таким чином, зіставленням єдиного «створеного» звуку і насиченого розчину його обертонів» [7, с. 45]. Згідно з наведеною характеристикою, А. Шнітке звертається до природної структури натурального звуку – с контроктави (32,7 Гц)³, однак у трактуванні автора цей звук не є тоном із певною висотою, а є складним акустичним утворенням.

Першим етапом аналітичного проникнення у структуру електронного опусу є виокремлення значущих акустичних об'єктів. Такий підхід відповідає послідовності стадій композиційного процесу, перша фаза якого, згідно із Ц. Когоутеком, полягає у відборі звукових елементів [2, с. 218]. Одним із параметрів диференціації таких елементів є розподіл спектральної енергії в частотному діапазоні, пов'язаний із відчуттям висоти. Розглянемо класифікації акустичних об'єктів, запропоновані в науковій літературі. Д. Смоллі розглядає музично-електронний континуум як шкалу, на протилежних сторонах якої розташовані тон – звук із певною висотою, названий нотою (note), і шум (noise) [8]. Усі проміжні акустичні структури тяжіють до того чи іншого полюса, ховаються в об'ємних барвистих текстах. А. Володін розподіляє музично-електронні об'єкти на три групи: звуки з визначеною висотою, звуки із частково визначеною висотою, звуки з невизначеною висотою (шуми) [1]. Як зазначає дослідник, шуми – це акустичні комплекси, що «характеризуються безперервним спектром, у якому не можна вказати окремі частоти компонентів» [1, с. 8].

Згідно з наведеними класифікаціями, музично-акустичні об'єкти, які становлять тканину п'єси «Потік», можна розподілити на групи, взявши за основу трикомпонентну класифікацію А. Володіна: тони з визначеною висотою, шуми – об'єкти, у яких спектральна енергія розподілена рівномірно, і звукові комплекси із частково визначеною висотою.

Позначені групи можна диференціювати не тільки за спектральними характеристиками, а й за функціональним значенням, взявши за основу розподіл елементів звукової системи за принципом тотожності чи контрасту, запропонований Ю. Холоповим [6]. Дослідник пропонує визначити ієрархію, основу якої становить центральний елемент системи, що є фундаментом твору і джерелом розвитку. Іноді аналогічну роль виконує початковий об'єкт, схожий із центральним за своєю функцією, однак він не є основою розвитку для всього твору. Головні елементи, що доповнюють центральний, утворюють разом із ним структурне «ядро». Їм протиставляються елементи похідні, які є варіантами центрального, а також контрастні. Виділені групи можуть мати ієрархічну будову, а також бути відносно рівноправними. У музичній практиці трапляються неповні комплекти елементів, які зберігають, однак, диференціацію звукових груп і певне співвідношення між ними. Ототожнення елементів реалізується, насамперед, на основі повторення чи повторення зі зміщенням – на іншій висоті.

Звуковими елементами твору А. Шнітке «Потік» є континуальні акустичні об'єкти, які часто не мають структурних меж, а звучать безперервно протягом всієї композиції. Такі масштабні структури – континуальні звукові блоки – Д. Смоллі називає «рухами», розро-

³ Подібну композиційну ідею демонструє п'єса К. Штокгаузена «Stimmung», створена в 1967 р.

бляє аналітичний апарат для роботи з ними. Дослідник розмежовує акустичні маси на «жестові» і «текстурні», розподіляє їх за таким параметром, як специфіка перебігу внутрішніх процесів. А. Смирнов зазначає, що текстура і жест, згідно із Д. Смоллі, – поняття радше смислові, ніж структурні: «Жест – це дія, спрямована від старої мети до нової <...>, коли обговорюємо звукові перетворення в музичному контексті, ми маємо справу саме із жестом» [3]. В електронній музиці жест часто не має структурних кордонів, існує в межах континуальної звукової маси. Можливість здійснення електронними засобами безперервного потоку звучання дозволяє композиторам обійти обмеження, зумовлені людським чинником виконавця, і приваблює безмежним потенціалом трансформації та перетворення акустичної тканини. Прикладом «жесту» за Д. Смоллі, на думку А. Смирнова, є п'єса Дж. Харві “Mortuos Plango, Vivos Voco” (1980 р.), у якій звучання дзвону трансформується в голос дитини, що співає [3].

У протилежність жесту, текстура – це процес внутрішніх змін у музичній матерії, не пов'язаний з якісними трансформаціями. Д. Смоллі описує характеристики перебігу текстурних процесів за допомогою декількох парних опозиційних понять:

– порожність – повнота. Ці поняття характеризують кількість акустичної енергії в тій чи іншій зоні спектрального простору;

– дифузність – згущення. За допомогою цього аналітичного інструменту можна описати області розподілення звуку, який може бути розповсюдженим по всьому частотному діапазону або сконцентрованим у конкретних областях;

– потоки – проміжки. Такі поняття характеризують специфіку розшарування спектрального простору на різні за шириною смуги, що розділені незаповненими енергією зонами;

– перекриття – перетини. Ці механізми описують ситуації взаємодії акустичних потоків, які втручаються один в одного, рухаються поперек або навкруги.

Континуальні звукові маси можуть розрізнятися також за спрямуванням (односпрямовані, різноспрямовані та циклічні); за контуром (рівні та хвилясті); за щільністю (накопичені та розсіяні).

З урахуванням зазначених параметрів розглянемо п'єсу А. Шнітке «Потік». Електронний твір відкриває акустичний об'єкт, який може вважатися не тільки висотним, а й структурно-семантичним центральним елементом, що позначає вектор подальшого розвитку: звуковий комплекс у низькому регістрі, оформлений у вигляді смуги, верхня грань якої пролягає на частоті 40 Гц, а нижня виходить за межі сприйняття людського слуху. Цей складний акустичний об'єкт можна вважати еквівалентом *c* контроктави, однак, згідно із класифікаціями Д. Смоллі й А. Володіна, його варто віднести до шумів, тому що спектральна енергія рівномірно розподілена за всім охопленим діапазоном частот. Крім того, дуже низький регістр, що перебуває на межі чутливості людського слуху, не дозволяє визначити висоту навіть приблизно. Даний акустичний об'єкт можна віднести до категорії текстур, за класифікацією Д. Смоллі, оскільки його розгортання не передбачає істотної змістовної трансформації. Він не має структурних кордонів і, подібно до органного пункту, безперервно звучить протягом усього твору, частково зберігає початковий діапазон. У середині цього континуального потоку протікають різні текстурні процеси, як-от зміни звукової щільності, чергування концентрації та дифузності.

Головним елементом звуковисотної системи є акустичний об'єкт, який відокремлюється від центрального на п'ятдесятій секунді звучання. Щільно заповнена спектральною енергією вузька смуга перебуває в діапазоні 100–200 Гц, її висотне положення відповідає сонору в межах октави *G–g*. Якщо центральний елемент позначає висоту основного тону *c*, то перенесення концентрації звучання на висоту *g* окреслює висотну зону першого обертоу. Згущення акустичної енергії у вузькій частині спектра дає відчуття певної висоти, яку, однак, не можна точно визначити через велику кількість негармонічних при звуків. Ця згущена енергія періодично, на короткий час, розсіюється по всьому діапазону, перетворюється на шум, а потім знов повертається у свої межі.

Майже всі інші звукові об'єкти, що становлять музичну тканину п'єси А. Шнітке, є похідними елементами, оформленими у вигляді вузьких смуг, які немов би випливають із тиші. Послідовне включення схожих звукових об'єктів на різних висотах нагадує імітаційний вступ голосів у поліфонічній музиці. Щільно заповнена спектральна зона акустичного об'єкта, який з'являється на четвертій секунді, сконцентрована у висотній області від 650 до 750 Гц, що майже відповідає *e²–fis²*. У густій тканині відсутня внутрішня диференціація окремих пластів – звучить щільно заповнений сонор. Завдяки концентрації енергії у вузькій смузі спектра висота цього протяжного звукового об'єкта відчувається досить ясно.

Інший похідний елемент, який з'являється на п'ятій секунді, тонкий і щільний, перебуває в діапазоні 850–950 Гц, що відповідає приблизно $gis^2 - h^2$. Ці дві вузькі смуги не зливаються у спільний потік, а звучать паралельно. Однак їхні темброві характеристики, пов'язані із частотним діапазоном, розподіленням негармонічних обертонів і формою спектральної огинаючої, дуже схожі. Поступово звучання другого пласта розсіюється, набуває водночас характеру текстурованих імпульсів. Нижній шумовий фактурний шар теж розширяється, розростається до смуги в 50–300 Гц.

Контрастний елемент є не тільки звуковим комплексом із точно визначеною висотою, а й консонансом. Тризвук $c - e - g$ (3 хвилини 20 секунд), що з'являється перед кульмінаційною зоною, протиставлений іншим акустичним об'єктам, які є переважно вузькими смугами із частково визначеною висотою. Тимчасове консонантне «висвітлення» музичної тканини перед бурхливою кульмінацією викликає асоціації з повислими в повітрі краплями й уповільненням потоку, що наближається до водоспаду.

Ще одним контрастним елементом є шумова кульмінація на дуже голосній динаміці. Спектральна енергія розподіляється практично по всьому діапазону чутливості людського слуху (від 20 до 20 000 Гц), дуже щільно і практично рівномірно заповнює весь діапазон. Якщо долучити до сприйняття музики візуальні асоціації, то пік, який припадає на четверту хвилину звучання, може нагадати слухачеві водоспад, показаний крупним планом.

Висновки. Образ потоку створюється композитором за допомогою синтезованих електронних звучань, серед яких переважають об'єкти із частково визначеною висотою, чия акустична енергія зосереджена у вузьких смугах спектра. Музична тканина, згідно з назвою твору, являє собою безперервний континуальний процес – потік. Звукові структури включаються поступово, нашаровуються одна на одну та вибудовують від найнижчого об'єкта ряд гармонічних та негармонічних обертонів.

Акустичні комплекси, згідно із класифікацією Д. Смоллі, розвиваються за текстурним принципом, без смислових трансформацій. Засобами розвитку цих континуальних об'єктів є концентрація спектральної енергії в межах окремих фактурних смуг, їхнє дифузне взаємопроникнення з подальшим поверненням у свої кордони, зміна внутрішніх контурів розподілення звукової енергії. Загальна драматургічна спрямованість подій відображує логіку руху прообразу: акустична маса поступово розростається, щільно заповнює практично весь діапазон, а потім плавно і неквапливо розчиняється в тиші.

Електронна музика відкриває доступ до різнобарвних тембральних співзвуч, зокрема і таких, що не існують у природі, – звуки є предметом роботи композитора, ним створюються. Наслідком цього є порушення зв'язків між звуком та його джерелом – не тільки видимим, бо в акустиці відсутня виконавська інтерпретація, а й почутим, тому що часто електронні сонори не викликають асоціацій із тембрами інструментів. Акустична музика ставить перед композитором складне завдання – реалізувати власний задум в умовах відсутності таких загальноприйнятих координат, як тональність, лад, система композиційних форм і традиційна нотація. Особливо гостро постає ця проблема, якщо звуки створюються за допомогою адитивного синтезу, тому що вони не мають природних аналогів. П'єса А. Шнітке «Потік» демонструє переконливе рішення цього складного завдання. Внутрішня структура звуку проєктується на композиційний рівень, забезпечує органічний взаємозв'язок матеріалу і форми, а функціональна диференціація структурних елементів вибудовує систему взаємозв'язків, забезпечує реалізацію авторського задуму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Володин А. Электронные музыкальные инструменты. Москва :Энергия, 1970. 144 с.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. Пер. с чes. К. Иванова / ред. Ю. Рагса, Ю. Холопова. Москва : Музыка, 1976. 363 с.
3. Смирнов А. Спектрморфология. URL: <https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm> (дата звернення: 05.06.2020).
4. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. Москва : Академия – XXI, 2005. 624 с.
5. Тучинская Т. О методах анализа электронной музыки. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2015. Вип. 1. С. 67–72.
6. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*. Москва : Музыка, 1974. Вып. 8. С. 229–277.
7. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1990. 350 с.

8. Smalley D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Is. 2. (August 1997). P. 107–126. DOI: 10.1017/S1355771897009059.

REFERENCES

1. Volodin, A. (1970). *Electronic musical instruments*. Moscow: Energy [in Russian].
2. Kogoutek, Ts. (1976). *Technique of composition in the music of the twentieth century* / trans. with ches. K. Ivanov / ed. Yu.N. Rags, Yu.N. Kholopov. Moscow: Music [in Russian].
3. Smirnov, A. (n. d.). Spectromorphology. Retrieved from <https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm> [in Russian].
4. *Theory of modern composition* / ed. V.S. Tsenova. Moscow: Academy – XXI, 2005 [in Russian].
5. Tuchinskaya, T. (2015). On the methods of analysis of electronic music // *Traditions and innovations in architecture and art*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Art. Issue 1, P. 67–72 [in Russian].
6. Holopov, Yu. (1974). About the general logical principles of modern harmony // *Music and modernity*. Moscow: Music. Issue 8. P. 229–277. [in Russian].
7. Holopova, V., Chigareva, E. (1990). *Alfred Shnitke: Essay on Life and Creativity*. Moscow : Soviet composer [in Russian].
8. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes // *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997). P. 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>. Retrieved from https://pdfs.semanticscholar.org/6efd/9df72c41ca5b7fba54d12d97cef1b2871e7c.pdf?_ga=2.15022454.1130154524.1591524211-4368684.1588538680. [in English].

УДК 782.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2>

Ганна Андріївна Джулай

ORCID: 0000-0003-49280261

кандидат філософських наук, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
dzulajanna@gmail.com

«ДЖАННІ СКІККІ» ДЖ. ПУЧЧІНІ В РІЧИЦІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ШУКАНЬ ІТАЛІЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру початку ХХ століття і загальної еволюції творчості композитора. **Методологія дослідження.** Методичною базою роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити закономірність творчої та стильової еволюції музичного театру Дж. Пуччіні в річці культурно-історичних реалій Італії початку ХХ століття. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки особливості прояву естетико-стильових настанов творчості Дж. Пуччіні в опері «Джанні Скіккі», а й її жанрову специфіку, сформовану на основі синтезу опери-бюффа й середньовічного фарсу. **Висновки.** «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні являє собою зразок пізньої творчості композитора, що став вагомим складником оперного триптиха композитора та підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку ХХ століття. Поетика твору, з одного боку, формувалася на перетині вікових напрацювань італійської опери-бюффа, комедії дель арте, фарсу, з іншого – апелювала до творчого переосмислення і відтворення національного літературного надбання – фрагмента з «Божественної комедії» Данте. Гострота і яскравість музичних характеристик героїв і загальної фабули даного твору Дж. Пуччіні як найбільш «італійського» з його оперних опусів водночас виявляє зв'язок із жанрово-стильовими пошуками італійської та загалом європейської культури початку ХХ століття, зверненої в рамках типологічних якостей неокласицизму до творчого відродження національного культурного надбання минулого.

Ключові слова: італійський музичний театр, музичний театр Дж. Пуччіні, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, опера-бюффа, фарс.