

УДК 78.461; 78.35; 78.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-24>**Петро Васильович Вакалюк**

ORCID: 0000-0002-4544-1657

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтвДержавного вищого навчального закладу «Прикарпатський
національний університет імені Василя Стефаника»
petrovakalyuk@gmail.com

РЕЦЕПЦІ ДОДЕКАФОНІЇ В УГОРСЬКІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ 60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – розглянути твори угорських композиторів для духових інструментів, написані впродовж 60-х років минулого століття, в аспекті індивідуального композиторського переосмислення і модифікації дванадцятитонової техніки композиції. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна** публікації зумовлюється мізерною репрезентацією у вітчизняному музикознавчому дискурсі угорської музики другої половини ХХ століття, зокрема музики, скомпонованої для духових інструментів. **Висновки.** Досліджувані композиції дібрано так, щоби якомога виразніше проілюструвати індивідуальні композиторські рецепції додекафонії, по чергово відображаючи «хронологічні етапи» кристалізації цієї техніки (від початкового застосування дванадцятитонових комплексів, моделювання серії та її похідних форм (у композиціях Іштвана Богара) до спроб серіалізації (Шандор Балаша, Ендре Секей) і подальшого синтезу з іншими композиційними техніками, як-от алеаторика і сонористика (Ендре Секей)). Спорадичне використання додекафонії у звуковому середовищі твору неофольклорного стильового окреслення («Балканські танці» Іштвана Богара) вказує на одну з прикметних ознак адаптації додекафонії в угорській музиці – національно-фольклорну забарвленість. У двох аналізованих композиціях Іштвана Богара серія тлумачиться тематично. Кожен образ музичного дійства презентується індивідуальним тематизмом, для кожної нової теми композитор вибудовує нову серійну послідовність, структурно не зовсім споріднену з первинною серією (Концерт для туби). Мікрокомбінаторні операції, застосовані у Квінтеті Ендре Секея, анонсують проєкції мінімалізму в угорській музиці подальших років. Синтез різних композиційних технік, характерний для композицій, створених у другій половині 60-х років, ніби знаменує певну втомленість, вичерпаність і поступове відмежування від тотального інтелектуалізму та раціоналізму,

© Вакалюк П. В., 2021

намагання поєднати їх із кардинально протилежним, ірраціональним чинником, а в ширшому сенсі сповіщає про завершення останнього періоду модернізму і перехід до постмодерного мистецтва.

Ключові слова: угорська музика, додекафонія, серія, серіалізм, транспозиція, комбінаторика, синтез техник.

Vakalyuk Petro Vasylovych, PhD, Associate Professor, Associate Professor at the Department of History and Theory of the Music Performance, Institute of the Music Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Receptions of dodecaphony in Hungarian music for wind instruments of the 60s of the XX century

Research objective: to consider the works of Hungarian composers for wind instruments, written during the 60s of last century, in terms of individual compositional rethinking and modification of the twelve-tone technique of composition. **Research methodology** is based on system-analytical and comparative methods. **The scientific novelty** of the publication is due to the scanty representation in the domestic musicological discourse of Hungarian music of the second half of the twentieth century, in particular music composed for wind instruments. **Conclusions/** The studied compositions are chosen to illustrate as clearly as possible the individual compositional receptions of dodecaphony, alternately reflecting the “chronological stages” of crystallization of this technique from the initial application of twelve-tone complexes, modeling of the series and its derivative forms (in Istvan Bogar’s compositions), to attempts by Sekey) and subsequent synthesis with other compositional techniques, such as aleatorics and sonoristics (Andre Sekey). The sporadic use of dodecaphony in the sound environment of the work of neo-folk stylistic delineation (“Balkan Dances” by Istvan Bogar) emphasizes one of the notable signs of adaptation of dodecaphony in Hungarian music – its national and folklore color. In the two analyzed compositions by Istvan Bogar, the series is interpreted thematically. Each image of a musical action is presented with an individual theme, for each new theme the composer builds a new serial sequence, structurally unrelated to the original series (Concerto for Tuba). The microcombinatorial operations used in Andre Sekei’s Quintet announce projections of minimalism in Hungarian music in the coming years. The synthesis of different compositional techniques, characteristic of compositions created in the second half of the 60’s, seems to mark a certain fatigue, exhaustion and gradual separation from total intellectualism and rationalism, an attempt to combine them with a radically opposite, irrational factor, and in a broader sense the end of the last period of modernism and the transition to postmodern art.

Key words: Hungarian music, dodecaphony, series, serialism, transposition, combinatorics, synthesis of techniques.

Актуальність теми дослідження. Додекафонія як мистецька доктрина була розроблена в багатьох концепціях початку ХХ століття. Італійський композитор і теоретик Доменіко Алалеона в 1911 році презентував новий спосіб моделювання

звукових систем, що базується на поділі октави на симетричні частини. Із 1914 року емігрант з України під псевдонімом Єфім Голишев апробує (частково в струнному Квартеті, а згодом у струнному Тріо) винайдений ним метод серіалізму – *Zwölftondauer-Musik*. Інші концепції додекафонії базуються на теорії тропів Йозефа Матіаса Гауера, звукового комплексу Герберта Аймерта, мистецтва комбінаторики (*Ars combinatoria*) Гайнріха Кляйна та ін. Із багатьох теоретичних та композиторських концепцій дванадцятитонової системи, що незалежно одна від одної виникли в музичному дискурсі першого двадцятиліття минулого століття, саме ідея додекафонії, теоретично постульована Арнольдом Шенбергом і відтворена ним у власних композиціях, а також пролонгована в індивідуально трактованих версіях його учнів Альбана Берга та Антона Веберна, здобула найбільшу поширеність та прихильність адептів і поціновувачів. Коли активна «класична» фаза додекафонії, здавалося б, вичерпала себе ще у першій половині століття, пройшовши свій замкнутий цикл, то розмежовуючись у 50-ті роки на радикалізований варіант у вигляді тотального серіалізму і на версію, скеровану до модальності, вона ніби відроджується, викликаючи все більше зацікавлення мистців. Рецепція додекафонії в культурному просторі багатьох країн Європи та Америки парадоксально виникає в період занепаду цієї мистецької доктрини. Ідея серійності інспірувала експериментальні пошуки багатьох угорських композиторів кінця 50–60-х років.

Аналіз досліджень і публікацій. Монографічне дослідження угорської музики Бенце Сабольчі [4] хронологічно обмежується лише першою половиною ХХ століття, побіжно охоплюючи аналіз творчості Бели Бартока і Золтана Кодая. У розвідці Яноша Бройера [2] та збірці статей «Сучасна угорська музика в міжнародній пресі» [6] стисло розглядаються окремі тенденції творчості представників молодшої генерації угорських композиторів: Ференца Фаркаша, Ендре Серванського, Іштвана Селені, Андраша Міхая, Рудольфа Мароша, Дьордя Куртага, Шандора Соколая, Іштвана Ланга, Жолта Дурка, Атіли Бозая та ін. Засади композиторської техніки угорських композиторів другої половини ХХ ст. аналізує Юлія Галієва [3]. Дисертаційне дослідження Йозефа Бажінки [5] ґрунтується на аналізі

жанрового спектра ансамблевої музики для мідних духових інструментів. Із сучасних українських авторів до стильової проблематики сучасної угорської музики звертається Габрієлла Асталош [1]. Їхні дослідження стали джерельною основою для поданих у статті аналітичних студій сучасної угорської музики під кутом зору втілення додекафонної техніки.

Важливою є також література, присвячена інноваційним композиторським технікам, зокрема додекафонії, яка розглядається на прикладі конкретної національної школи. Дванадцятитоновна техніка композиції всебічно проаналізована польським композитором і музикознавцем Богуславом Шефером [8]. Як теоретичну основу статті використовуємо також матеріал монографії італійського автора Луїджі Роньоні [7], присвяченої дослідженню естетики композиторів нової віденської школи, передумов формування дванадцятитоновної системи та специфіки її індивідуальної інтерпретації у творчості кожного представника школи.

Мета дослідження полягає в дослідженні способу адаптації та модифікації додекафонії як інноваційного методу композиції, сформованого у віденській школі першого двадцятиліття минулого століття, у музичному дискурсі іншого часового виміру та національної культури – угорської композиторської школи другої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Ендре Серванський (Endre Szervónszky), інспірований ідеєю дванадцятитоновної музики, написав 1959 року Шість п'єс для оркестру (Hat zenekari darab). Цей опус став першим відчутним провісником проникнення і рецепції вебернівських ідіом в угорській музичній культурі. Певні імпульси зацікавлення дванадцятитоновною ідеєю спостерігаються також у його Квартеті № 2 для струнних інструментів (1956–1957) та Квартеті № 2 для духових інструментів (1957). Іштван Ланг (István Láng) – один з основних угорських композиторів, який акцептував серійну ідею. Його композиції позначені впливом П'єра Булеза та Арнольда Шенберга, що синтезується з фольклорними елементами («Варіації та Allegro», 1965). Серійною технікою також послуговувалися Жолт Дурко (Zsolt Durky), Янош Дечені (János Decsényi), сполучаючи дванадцятитонову ідею з мінімалізмом, Андраш Міхай (András Mihály), комбінуючи ідіоми Бартока з ідеями композиторів нової віденської школи [2; 6].

Застосування додекафонного методу компонування в Tubaverseny (Концерт для туби) Іштвана Богара¹ (István Bogár, 1937–2006), написаному в 1963 році, є початковою спробою опанування цієї техніки, що виказує його наближеність радше до взірців додекафонії на етапі її кристалізації в музиці віденських композиторів початку ХХ століття. Нова в тогочасній угорській музиці музично-мовна семантика поєднується з традиційним, класичного взірця, формотворенням і тлумаченням жанрового інваріанта. Композитор спирається на цілком традиційну модель циклічної структури та іманентної формальної організації кожної частини циклу. Тричастинна циклічна архітектоніка компонується із сонатної форми (перша частина – Grave, Allegro), трискладової форми на взірць менуету зі серединним Тріо (повільна друга частина – Largo) та фінального рондо (Rondo, Allegretto scherzando).

Композиторська рецепція додекафонії в цьому опусі вирізняється тим, що автор, індивідуально переосмислюючи ідею серійної композиції, використовує в концерті не одну серію (як базову конструктивну модель), на якій ґрунтується звуковисотний матеріал усього твору чи однієї його частини, а сукупність декількох структурно неспоріднених дванадцятитонових послідовностей. Серія трактується композитором як матеріал – довільно укладена послідовність дванадцяти неповторюваних тонів, а не як структура чи система, в якій усі елементи взаємозалежні, і жоден елемент не може бути змінений без сутнісної зміни всіх інших елементів.

Вступ Grave першої частини концерту презентує в партії соліста тему, базовану на послідовності дванадцяти звуковисот $fis\ es\ cis\ e\ b\ d\ g\ gis\ f\ a\ h\ c$ (O fis), що доповнюються акордовими комплексами кварто-квінтової структури ($a-d-g-c-fis-h-f$, $b-e-a-d-g-c-fis$), локалізованими в оркестровому супроводі. Мелодичний контур головної теми Allegro формує дванадцятитоновий ряд $c\ g\ f\ cis\ dis\ e\ fis\ gis\ ais\ a\ d\ h$

¹ Іштван Богар відомий як автор численних композицій для духових інструментів, який створив концерти для труби, тромбона, туби, двох валторн, труби і валторни, композиції для ансамблів духових інструментів, Характерні варіації на старовинну угорську народну пісню для труби і фортепіано, П'ять маленьких п'єс для чотирьох труб, композиції для квартету, квінтету і секстету мідних інструментів (Три угорські народні пісні, Іронія: соната, Бурлеска та ін.), а також написав книгу *A gízfűvys hangszerek* (Мідні духові інструменти, 1975) [2].

(О с, тематичний елемент а), пролонгований ще декількома додекафонними рядами, в яких система інтервальних співвідношень первинної послідовності нівелюється. Структура серії асиметрична, однак зосереджує окремі відтинки тотожних інтервальних співвідношень, заснованих на цілотнових тетра хордах $g f cis dis$ ($g f dis cis$) та $e fis gis ais$. Тематичний елемент b головної партії, експонований у другому реченні форми, спирається на дванадцятитонову послідовність $g fis f c h e es b d des a as$ (О g), матеріал якої відображає симетричні квартові реляції: $f c - h e - es b - a d - des as$ (елементи ряду: 3 4 5 6 7 8 11 9 10 12). У завершальній стадії експонування теми серія компонується із симетричних цілотнових тетра хордових сегментів ($as b c d - es des ces a - (b as) ges fes (d) - (es) g f (es des) - (c)$). Мелодична лінія побічної теми (соло туби) побудована на послідовності тонів $ges c h g b a as es d f e cis$ (О ges) та її довільній пермутації $g h b e fis f a as c d es des$. У нижній лінії оркестрової фактури зосереджено дванадцятитоновий ряд, сегментований на чотири відтинки півтонового співвідношення ($b a as - des c ces - es d des - f e es$), і восьмиелементний ряд хроматичної шкали ($g fis f e dis d cis c$). Утворення дванадцятитонових комплексів в оркестровому полотні виникає внаслідок паралельно-секвенційного розгортання. Логіка співвідношення тематичних пластів спирається на традиційну концепцію «тональних» реляцій сонатної форми, лише із заміною домінантових співвідношень тритоновими: О $fis - О c - О ges$ (звуквисотне розташування серії у вступі – О fis , початкова серія головної теми будується від тону $c - О c$, побічна тема – О ges).

У розробковому розділі сонатної форми, в якому почергово опрацьовуються еліміновані елементи головного і побічного тематизму, тематичні елементи головної партії, побудовані на основі двох додекафонних рядів, розгортаються діалоговим способом у парціальному (скороченому) вигляді (2–8 тони), змінюючи звуквисотне розташування на транспозиційні варіанти. Побічна тема (соло туби) трансформується способом її комплектації з двох частин різних транспозицій первинної моделі ряду. Зміна динамічної амплітуди з початкової градації p на завершальну f модифікує образну семантику побічної теми, наближаючи її до характеру головного тематизму. Реприза відтворює тематизм у звиклій послідовності образно-тематичних сфер та їхніх інтонаційних співвідношень. Реприза побічної

партії є транспонованою тритоновною копією її експозиційного викладу зі збереженням структури серійної послідовності в мелодичній лінії, у басовому голосі та з ідентичним відображенням фактурних і тембрових співвідношень.

Друга частина Largo скомпонована у складній тричастинній формі із середнім розділом Trio. Фінальна частина Rondo (Allegretto, scherzando) скомпонована згідно з канонами класичної жанрової моделі АВАСА + coda. Мелодико-інтонаційна структура тематизму цих частин конструюється аналогічно до укладення тематизму попередньої частини, тобто звуковисотний параметр (залежно від кількості тематичних елементів) формують декілька дванадцятитонових послідовностей – первинний ряд і вторинні послідовності, що є його похідними пермутаціями або самостійними структурно неспорідненими конструкціями. Початковий фрагмент теми рефрену ґрунтується на серійній послідовності *c h b e a a s f g c i s d i s f i s d*, інтонаційно спорідненій із серією *g f i s f c h e e s b d d e s a a s*, на якій будується другий тематичний елемент головної партії першої частини циклу, тобто може тлумачитися як її транспонована перmutація 1 2 3 7 4 5 6 10 8 11 12 9. Варіантне повторення теми рефрену трансформує структуру серії. Замість повної дванадцятитоновної послідовності композитор сполучає дві перші половини початкової серії та її транспозиції: *c h b e a a s* (O c) + *f e e s a d d e s* (O f).

Отже, у Tubaverseny Іштвана Богара серія має тематичне тлумачення, скомпонований додекафонний ряд ототожнюється з поняттям теми: конкретна серія чи сукупність декількох дванадцятитонових рядів характеризують конкретний образ, тематичний пласт (вступ, головна партія, побічна партія), формують його зміст (наповненість) та супроводжують цей образ упродовж розгортання форми. Композитор не використовує можливі форми презентації серійної послідовності, традиційно уживані у додекафонних опусах, як-от інверсія, ракохід, ракохідна інверсія, майже не застосовує транспозиції серії (за винятком транспозицій, зумовлених, наприклад, правилами сонатного формотворення чи технікою поліфонічних імітацій), серія існує в первинному варіанті (у відведеному для неї композиційному відтинковій формі), не зазнаючи передбачуваних серійних модифікацій, а домінантним способом моделювання звукового параметра форми є впровадження нових дванадцятитонових рядів або нерегламентовані

пермутації. Фактурний розподіл серійного матеріалу здійснюється так, що дванадцятитонові послідовності локалізуються переважно в партії інструмента, що солює, оркестрова партитура дублює окремі серії, повторюючи тему соліста, а також зосереджує дванадцятитонові комплекси, утворені конструктивним способом як сумарний результат моделювання симетричних вертикалей.

Інша композиція Іштвана Богара, в якій композитор послуговується додекафонним методом, – твір неофольклорного спрямування *Balkbni tbcok* (Балканські танці) для трьох труб, двох тромбонів і туби (1967). На дванадцятитоновій послідовності будується початкова тема тричастинного циклу, забарвлена фольклорними інтонаціями і народно-танцювальною ритмікою: *g d (g) fis cis f e c es as a b h* (з повторенням першого тону *g*). У першій частині функція серії обмежується лише її експозиційною презентацією (у партії туби) та повторенням у репризі, аналогічно до будь-якої іншої теми класичної форми, без використання можливих похідних форм, транспозицій чи будь-яких інших серійних модифікацій. Натомість у фінальній частині циклу дванадцятитонова тема розгортається у вигляді канону, в якому почергово впроваджуються основна форма серії *O g* (туба, труба I), основна форма серії у квартовій транспозиції *O c* (труба II), інверсія *I f* (тромбон I), ракохідна форма *R c* (туба) та два парціальні (скорочені) варіанти серії *O g* та інверсії *I c* (туба).

труба II: *O c: c g (c) h fis b a f as des d es e*

тромбон I: *I f: f c (f) fis h g as c a e es d des*

туба: *R c: c h b a e cis eis fis d g (as) es as*

Упровадження додекафонної теми в композиції, окресленій неофольклорною стилістикою, може тлумачитися як один зі способів інтерпретації фольклорного матеріалу, розширення параметрів пошуку та оновлення інтонаційної структури тематизму, інспірованого фольклорними джерелами. Це своєрідна асиміляція дванадцятитонові моделі як інтонаційно-конструктивної ідеї, що функціонує поза стилем і поза естетикою в неофольклорному середовищі. Симбіоз серійності та неофольклоризму – одна з ознак в угорській музиці окресленого періоду, що відображає вплив концепцій Бели Бартока та проникнення в національний музичний простір нових композиційних технік і авангардних тенденцій.

Характерною ознакою авангардного музичного мистецтва 60-х років в угорській культурі, як і у багатьох інших національних культурних дискурсах, є охоплення, акумулювання у межах одного десятиліття обидвох хвиль авангардного руху (авангарду 20-х років та авангардних тенденцій другої половини ХХ століття). Короткий етап рецепції додекафонії в її класичному варіанті, теоретично обґрунтованому Арнольдом Шенбергом, пролонгується спробою опанування наступного етапу її розвитку, пов'язаного з радикалізацією методу і поширенням принципів структурного моделювання на різні шаблі музичної композиції та музичної мови.

Метод серіалізації, що передбачає моделювання не лише звуковисотного, а й інших параметрів музичної мови, намагається реалізувати Шандор Балаша (Sándor Balassa, 1935) в композиції *Dimensioni per flauto e viola op. 8* (1966). Для цієї композиції автор моделює серію звуковисот, серію динамічних градацій та серію ритмічних вартостей. Основна звуковисотна серія *O e* (e es c a as g b h f fis d cis), на якій ґрунтується інтонаційний матеріал твору, – це асиметрична структура, окремі фрагменти якої утворюють тотожні відтинки, а саме: перший сегмент e es c та сегмент g b h (6–8 тони) співвідносяться як основна і ракохідна форми, а перший п'ятитоновий сегмент e es c a as – симетрична побудова, основна форма якої тотожна ракохідно-інверсійному варіанту.

Твір будується на діалогові двох інструментів, викладеному у формі канону, в якому основній серії *O e*, експонованій флейтовим тембром, відповідає альтова інверсія *I as* у тритоновому співвідношенні початкових тонів серійних послідовностей.

O e: e es c a as g b h f fis d cis (Flauto)

I as: as a c es e f d cis g fis ais h (Viola)

До серії звуковисот композитор долучає серію динамічних градацій та серію ритмічних вартостей. Послідовність динамічних знаків:

pp < *mf* < *mf* > *f* – *sub. p* < *fp* < *f* < *sfz* – *sub. p* (Flauto, серія *O e*);

pp < *mf* < *mf* > *f* – *p* < *fp* < *f* < *sfz* – *sub. p* (Viola, інверсія *I as*).

В експонуванні основної дванадцятитонової послідовності звуковисот та її інверсійного відображення серія динамічних градацій та серія елементів ритму, що їх супроводжують, залишаються незмінними.

Метод структурування декількох параметрів музичної мови використовує також Ендре Секей (Endre Székely, 1912–1989),

компонуючи *Quintetto per fiati* (1966). Прикметно, що у Квінтеті виразно окреслюється характерна для музики другої половини 60-х років тенденція до синтезу декількох композиційних технік у межах одного твору. У Квінтеті композитор сполучає точність, раціоналізм серійності та цілком протилежний принцип випадковості, недетермінованості та непередбачуваності алеаторики. Серіалізм та алеаторика доповнюються певними сонорними ефектами (зокрема, мікрохроматичним інтонуванням).

Жанровий варіант *Quintetto per fiati* презентує циклічну композицію, утворену з послідовності шести частин, яка відображає діалог трьох Імпровізацій та двох Канонів, підсумований *Finale: Improvvisazione I – Canone I – Improvvisazione II – Canone II – Improvvisazione III – Finale*. Назви частин циклу анонсують домінантний спосіб їх формотворення. Три Імпровізації – алеаторні конструкції відкритої форми, що передбачають наявність та співвідношення детермінованих і недетермінованих елементів композиції. Вільне часове розгортання форми (недетермінований пласт) поєднується з окресленістю, точною визначеністю звуковисотного інтонування, власне інтонаційної моделі імпровізації (детермінований пласт).

Перша частина циклу *Improvvisazione I* укладена з двох алеаторних секцій, які базуються на повторенні алеаторної групи. Інтонаційне наповнення повторюваних алеаторних груп спирається на матеріал серійної послідовності, що комплектується з чотирьох сегментів – імпровізаційних формул, які по чергово впроваджуються в партіях гобоя (*es d e*), флейти (*fis g f*), кларнета (*cis h c*), фагота (*b gis a*). Отже, серія *O es* виразно розмежовується на чотири ізоморфні симетричні сегменти секундової структури. Крайні сегменти сполучені інтервалом великої секунди, центральні сегменти поєднані великою терцією. Структура серійної послідовності, сегментованої на окремі симетричні відтинки, нагадує вебернівський спосіб komponування серій. Сегменти серії корелюють як різні форми симетричного відображення (основна форма – інверсія – ракохід):

O	I	R	R
<i>es d e</i>	<i>fis g f</i>	<i>cis h c</i>	<i>b gis a</i>

Кожен із сегментів наділений власним ритмічним модулем та артикуляцією. Флейтова група артикулюється *ord.* та *legato stacc.*, формула гобоя сполучає артикуляції *> i legato stacc.*, у кларнета чергуються артикуляції *stacc.*, *legato stacc.*,

артикуляційна формула фагота поєднує legato і staccato. Наприкінці першої алеаторної секції в партії валторни впроваджується серія, що тлумачиться як пермутаційний варіант первинної серійної моделі, в якому збережено структуру інтервальних співвідношень усередині гомогенних сегментів.

R	RI	I	перм.	
c b h		g a a s	f fis e	cis d es

На відміну від монодинамічної статички попереднього серійного утворення, валторновий варіант серії доповнений групою п'яти динамічних знаків (*fp*, *f*, *ff*, *sff*, *p*), а також групою чотирьох артикуляцій (*ord.*, *ten.*, *>*, *+*), серією ритмічних величин, що базується на модифікації групи семи елементів ритму, трьома позначеннями часового, метричного виміру.

У другій алеаторній секції використано дві парціальні дев'ятистовні версії серії (флейта, кларнет) та два дванадцятистовні варіанти серії (гобой, фагот).

флейта: b a h – c d cis – f dis e (O – RI – R, форми мікроструктур);

кларнет: a g a s – c h cis – d e es (R – O – RI);

гобой: g a gis – h ais c – es d e – f g fis (RI – O – O – RI);

фагот: a g a s – f ges e – cis es d – b c h (R – I – RI – RI).

Спосіб мікросерійної (сегментної) комбінаторики, домінуючий у техніці компонування Імпровізації I, пролонгуватиметься в наступних двох Імпровізаціях та у Фіналі.

Імпровізація II розмежовується на п'ять алеаторних секцій. Тотожність крайніх (першої та п'ятої) секцій алеаторної форми надає композиції ознак симетричної аркової будови. У цій частині циклу, крім мінімізації, редукції виразових засобів, оперування мікросеріями, композитор використовує засоби мікрохроматики, чвертьтонового інтонування. В усіх початкових відтинків алеаторних секцій (крім четвертої) сегменти серії (мікросерії) локалізуються вертикально, утворюючи своєрідні мікрокластери: $a^2 b^2 h^2$ (перша секція), $es^1 ges^1 e^1$ (друга секція), $cis^1 es^1 d^1$ (третья секція), $fis as g$ (п'ята секція). Мікросерії трансформуються (обертаються в симетричні форми, кларнетова мікросерія повторюється як алеаторна формула), а також модифікуються способом мікрохроматичного, чвертьтонового інтонування.

Імпровізація III, як і попередні Імпровізація, спирається на техніку мікросерійного компонування (мікроструктурна комбінаторика). У першому відтинку форми спосіб мікросерійного моделювання торкається лінійної проекції

кожного інструментального голосу. У другій частині цей метод охоплює такі два виміри звукового простору, як горизонтальний і структурування вертикалі.

Звуковисотний матеріал *Canone I* (друга частина циклу) ґрунтується на серійній послідовності $a\ gis\ dis\ e\ d\ h\ cis\ c\ g\ b\ f\ fis$ (O a). Частина скомпонована у формі дзеркального канону, голоси якого розподілені між тембрами гобоя і фагота. У першій частині канону тон es (у партії валторни) – своєрідна три-тонова вісь симетрії, що розмежовує дві дзеркально відображені мелодичні лінії гобоя і фагота. Тема гобоя побудована на основній формі серійної послідовності O a, а відповідь фагота відтворює тему-серію в інверсійному варіанті I a ($a\ b\ es\ d\ e\ g\ f\ fis\ h\ gis\ cis\ c$). Загалом, у композиційних межах афористичної форми другої частини квінтету застосовано по чотири форми серійної послідовності в кожній інструментально-тембровій реалізації. У партії гобоя, крім основної серії O a, використано її ракохід R ges ($ges\ f\ b\ g\ c\ des\ h\ d\ e\ dis\ gis\ a$), інверсію I cis ($cis\ d\ g\ fis\ gis\ h\ a\ b\ es\ c\ f\ e$) та ракохідну інверсію RI e ($e\ f\ c\ es\ b\ a\ h\ gis\ fis\ g\ d\ cis$). Основна форма серії та інверсія, сполучаючись зі своїми ракоходами (O a – R ges – RI e – I cis), сукупно утворюють симетричні форми-паліндроми, тобто структури, що відображаються ідентично в прямому та зворотному прочитанні. У партії фагота презентуються інверсія I a ($a\ b\ es\ d\ e\ g\ f\ fis\ h\ gis\ cis\ c$), її ракохід RI c ($c\ des\ gis\ h\ fis\ f\ g\ e\ d\ es\ b\ a$), ракохід R d ($d\ cis\ fis\ dis\ gis\ a\ g\ b\ c\ h\ e\ f$), похідний від основної форми серії в транспозиції O f ($f\ e\ h\ c\ b\ g\ a\ as\ es\ ges\ cis\ d$). Послідовне сполучення форм I a – RI c – R d – O f продукує утворення двох паліндромів (аналогічно до партії гобоя).

гобой: O a – R ges – RI e – I cis;

фагот: I a – RI c – R d – O f.

Серія динамічних градацій моделюється з комплексу дев'яти динамічних символів: *pp*, *p*, *fp*, *sfp*, *mf*, *f*, *sf*, *sff*, *ff*. Послідовність елементів динаміки та динамічного нюансування, як і послідовність елементів ритму та артикуляційно-штрихових характеристик, ідентично представлена в обидвох інструментальних лініях. Напряма інтервалів відтворено в дзеркально-симетричній проекції.

Canone II (четверта частина циклу) скомпоновано у формі триголосного канону. Мелодичний контур теми канону, що почергово проводиться у партіях кларнета, флейти і фагота, формується на серійній послідовності O g ($g\ a\ as\ c\ ais\ h\ f\ e\ fis\ d\ cis\ dis$), структурно цілком відмінний від серії O a попереднього канону, натомість споріднений із серійним матеріалом першої

Імпровізації. Ритмічний, динамічний та темброво-артикуляційний параметри теми-серії презентуються ідентично в усіх інструментальних лініях. Кожна інструментальна партія утворює дзеркально-симетричну структуру, в якій ракохідно відображені мелодико-інтонаційний (звуківисотність, послідовність інтервалів, напрям мелодичного руху) та ритмічний компоненти, послідовність динамічних градацій (із незначними відхиленнями), комплекс артикуляційно-штрихових характеристик.

Початковий фрагмент канону, побудований на серії O g, у завершальному розділі форми відображається її ракоходом R es (сукупно з ритмікою, динамічними градаціями та артикуляціями), утворюючи паліндром:

O g R es
g a as c ais h f e fis d cis dis es cis d fis e f h b c as a g

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12

12 11 10 9 8 7

8 7 6 5 6 5 4 3 2 1 3 2 1

p f p

mf p

f mf p

f p

poco a poco allargando

Отже, підсумовуючи аналіз серійних операцій, застосованих Шандором Балаша у *Dimensioni*, можна констатувати такі особливості: звуківисотний простір циклу детермінує не одна, а декілька звуківисотних серійних моделей; алеаторні частини – Імпровізації – засновані на оперуванні

мікросеріями (матеріал алеаторних груп або мікрокластерні вертикалі), редуції засобів та впровадженні мікрохроматики. Канони ж спираються на повні дванадцятитонові серії, супроводжувані серіями елементів ритму, динаміки, артикуляцій, формують теми канонічних імітацій. Послідовності різних форм серії складаються в симетричні структури, утворюючи паліндроми. Поліверсійність виконавської реалізації композиції зумовлюється недетермінованістю часо-темпових, метротектонічних характеристик та варіантністю інтерпретації алеаторних фрагментів. Алеаторна техніка представлена одним із найпоширеніших варіантів, упроваджених Вітольдом Лютославським, що базується на повторюванні вказаної алеаторної групи. До недетермінованих компонентів належить також невизначеність темпового, часового, метричного вимірів. Лише завершальна частина циклу позначена темповим символом (*Presto*). В інших випадках позначення темпового відліку або взагалі відсутнє (четверта частина *Canone II*), або його окреслення обмежується ремаркою *Senza tempo* (третя частина *Improvisazione II*), *quasi sostenuto ma senza tempo* (п'ята частина *Improvisazione III*), або ж визначенням часо-темпового виміру за метрономом (*Improvisazione I* та *Canone I*). Час тривання композиції вказується хронометрично наприкінці кожної частини. Окремі частини циклу занотовані аметрично. Поділ на такти у більшості з них також відсутній (*senza misura*), а вертикальні лінії умовно позначають завершення алеаторної секції.

Висновки. Із розмаїття течій, стильових тенденцій, естетичних напрямів та композиційних технік, відображених в угорській музиці другої половини минулого століття, зокрема в музиці, скомпонованій для духових інструментів, виразно виокремлюється доволі потужна (хоч і короткотривала) хвиля інспірації раціоналізмом авангардного мистецтва початку ХХ століття. Досліджувані композиції демонструють індивідуальні композиторські тлумачення додекафонії, ніби відображаючи «хронологічні етапи» кристалізації цієї техніки (від початкового застосування дванадцятитонових комплексів, моделювання серії та її похідних форм (у композиціях Іштвана Богара) до спроб серіалізації (Шандор Балаша, Ендре Секей) і подальшого синтезу з іншими композиційними техніками, як-от алеаторика і сонористика (Ендре Секей)).

Спорадичне використання додекафонії у звуковому

середовищі твору неофольклорного стильового окреслення («Балканські танці» Іштвана Богара) підкреслює одну з прикметних ознак адаптації додекафонії в угорській музиці – національно-фольклорну забарвленість. У двох аналізованих композиціях Іштвана Богара серія тлумачиться тематично. Кожен образ музичного дійства презентується індивідуальним тематизмом, для кожної нової теми композитор вибудовує нову серійну послідовність, структурно неспоріднену з первинною серією (Концерт для туби).

Мікрокомбінаторні операції, застосовані у Квінтеті Ендре Секея, анонсують проєкції мінімалізму в угорській музиці подальших років.

Синтез різних композиційних технік, характерний для композицій, створених у другій половині 60-х років, ніби знаменує певну втомленість, вичерпаність і поступове відмежування від тотального інтелектуалізму та раціоналізму, намагання поєднати їх із кардинально протилежним, ірраціональним чинником, а в ширшому сенсі сповіщає про завершення останнього періоду модернізму і перехід до постмодерного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асталош Г.Л. Угорська інструментальна музика в контексті становлення національного стилю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2018. № 3. С. 242–246.
2. Бройер Я. Современные венгерские композиторы и их творчество / пер. с венг. А.Н. Неймарк. *Музыка Венгрии* : сб. статей. Москва : Музыка, 1968. С. 215–268.
3. Галиева Ю.Н. Венгерская инструментальная музыка второй половины XX века : вопросы музыкального языка, формы и жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1995. 22 с.
4. Сабольчи Б. История венгерской музыки / пер. с венг. Йозеф Губер. Будапешт : Корвина, 1964. 245 с.
5. Bazsinka J. The development of brass chamber music in Hungary before 1990 : a summary of doctoral thesis. Budapest, 2017. 8 p.
6. Contemporary Hungarian music in the international press / ed. by Bölint Andrós Varga. Budapest : Musica, 1982. 114 p.
7. Rognoni L. Wiedeńska szkoła muzyczna : ekspresjonizm i dodekafonia. Kraków : PWM, 1978. 557 s.
8. Schdffer B. Muzyka XX wieku : Twyrcy i problemy. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. 398 s.

REFERENCES

1. Astalosh, G (2018). Hungarian instrumental music in the context of the formation of a national style. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Quarterly Journal. Kyiv, 2018. Nr. 3. P. 242–246. [in Ukrainian].
2. Breuer, J. (1968). Sovremennye vengerskie kompozitory i ih tvorchestvo [Contemporary Hungarian composers and their work]. *Music of Hungary*. Moscow : Muzyka. P. 215–268. [in Russian].
3. Galiyeva, Yu. N. (1995). Vengerskaya instrumentalnaya muzyka vtoroy poloviny XX veka : voprosy muzykalnogo yazyka, formy i zhanra [The Hungarian instrumental music of the second half of the XX century : questions of musical language, form and genre] : extended abstract of candidate's thesis. Moscow. [in Russian].
4. Szabolcsi, B. (1964). Istoriya vengerskoy muzyki [The history of Hungarian music]. Budapest: Korvina. 245 p. [in Russian].
5. Bazsinka, J. (2017). The development of brass chamber music in Hungary before 1990 : a summary of doctoral thesis. Budapest.
6. Contemporary Hungarian music in the international press / ed. by Bólint Andrós Varga. Budapest : Musica, 1982. 114 p.
7. Rognoni, L. (1978). The second Vienna school: expressionism and dodecaphony. Kraków : PWM. [in Polish].
8. Schöffler, B. (1975). Twentieth Century Music: Creators and problems. Kraków : Wydawnictwo Literackie. [in Polish].