

УДК 78.02:78.021

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-8>**Інна Василівна Годіна**

ORCID: 0000-0002-8660-1928

завідувач аспірантури та докторантури,
кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії музики та композиції

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

СЕМАНТИКА ТА ОБРАЗНА СФЕРА СОНОРНОГО ІНТОНУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ В. РУНЧАКА (НА ПРИКЛАДІ СЮЇТИ № 2 «УКРАЇНСЬКА» ДЛЯ БАЯНА, «1+16...» ДЛЯ СКРИПКИ ТА СТРУННИХ ТА «ДУЕЛІ» ДЛЯ АНСАМБЛЮ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ)

Мета роботи – визначити на основі аналізу творів В. Рунчака музично-інтонаційну предметність сонорних засобів, їхню структуру та образно-сміслову значення. У статті використовується традиційна музикознавча **методологія**, що передбачає використання історико-стильового, жанрово-стилістичного, текстологічного та порівняльно-типологічного методів. Залучаються естетико-культурологічний та історико-компаративний підходи. З огляду на назву статті методи дослідження також виявляються спрямованими на аналіз виявлених нами в музичному матеріалі «синтетичних» форм інтонуювання і включають аналітичне вивчення їх складових частин (тембрової, ритмо-інтонаційної, динамічної, фактурної). **Наукова новизна** полягає у визначенні місця, значення й семантики типів сонорного інтонуювання в музичному стилеутворенні В. Рунчака. У ході аналізу ряду творів В. Рунчака приходимо до **висновку** про значну кількість охопленого композитором спектра сонорних засобів (кластерних співзвуч, сонорно-мелодійного інтонуювання, різних прийомів, не властивих «традиційному» звуковидобуванню на інструментах). У музиці ХХ століття, і зокрема в сонорній музиці, часто використовується одночасне запровадження різних динамічних рівнів, що надають музичній тканині просторового звучання. Одним словом, у сонорній музиці віддається перевага не якійсь властивості музичного звуку, а їхній постійній взаємодії один з одним. Саме сукупний ефект взаємодії, комплекс параметрів народжують те, що сприймається як «тип звучання». І попри поширеність багатьох прийомів, сонорика залишається музикою суто індивідуалізованих звучань (індивідуальних чи особистісних стилістичних рішень), а для таких необхідний винахід щоразу особливих комбінацій властивостей

звучу та різних прийомів звуковидобування, вкладених у створення тих чи інших образів, втілення тих чи інших композиторських ідей.

Ключові слова: інтонування, інтонація, сонорне інтонування, сонорна музика, типи інтонування.

Hodina Inna Vasylivna, Head of Postgraduate Education Department, Ph.D. in Arts, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic and imaginary sphere of sonorous intonation in the work of V. Runchak (on the example of Suite No. 2 “Ukrainian” for accordion, “1+16...” for violin and strings and “Duel” for ensemble of woodwind instruments)

Purpose: to determine the musical-intonational objectivity of sonorous means, their structure and figurative-semantic meaning on the basis of the analysis of V. Runchak’s works. The article uses traditional musicological **methodology**, which involves the use of historical-stylistic, genre-stylistic, textual and comparative-typological methods. Aesthetic-cultural and historical-comparative approaches are involved. In accordance with the title of the article, research methods are also aimed at analyzing the “synthetic” forms of intonation we found in the musical material and include analytical study of their components (timbre, rhythmic intonation, dynamic, textural).

Scientific novelty is to determine the place and importance and semantics of types of sonorous intonation in musical style of V. Runchak. In the analysis of a number of works by V. Runchak we come to the conclusion that a significant amount of the sonorous means covered by the composer (cluster consonances, sonorous-melodic intonation, various techniques not typical of “traditional” sound production on instruments). In the music of the 20th century, and in particular, in sonorous music, the simultaneous introduction of different dynamic levels is often used, giving the musical fabric a spatial sound. In a word, in sonorous music preference is not given to any property of musical sound, but to their constant interaction with each other. It is the combined effect of interaction, a set of parameters that give birth to what is perceived as a “type of sound”. And despite the prevalence of many methods, sonorika remains the music of purely individualized sounds (individual or personal stylistic decisions), and for such it is necessary to invent special combinations of sound properties and different techniques of sound production, invested in the creation of certain images, the embodiment of certain compositional ideas.

Key words: intonation, intonating, sonorous intonation, sonorous music, types of intonation.

Актуальність. У другій половині ХХ – початку ХХІ століття в західноєвропейському і вітчизняному музичному мистецтві незмінно актуальним є питання визначення його смислового поля (нерідко нелегкого для з’ясування). Знання про те, що одним з прагнень композиторів, які створюють сонорну музику, стає бажання вийти за межі традиції, норм, установлень, властивих попереднім століттям, дає лише поштовх до роздумів

у цьому напрямку. Такі прагнення неодноразово зустрічалися в композиторській творчості і раніше, але в сучасності вони виявляються пов'язаними з принциповою зміною ставлення до музичного звучання, до музичного мовлення, до часопростору в музиці, її фактурної організації, ще точніше – до творчої зміни уявлення про музичну тканину як таку.

Прямим наслідком цієї зміни, у свою чергу, стає збільшення інтересу композиторів в останні кілька десятиліть до деяких окремих способів музичного інтонування, які набули значення серед основних засобів виразності у сучасній музиці. Серед них – підвищена увага до тембру, академічно нетрадиційних забарвлень, звукорядів, поліладовості, полігармонійності, різного роду нашарувань, гліссандо, до шумових ефектів, граничних динамічних і незвичних артикуляційних градацій. Незважаючи на наявність досить великої кількості робіт про сонорність, у фокусі уваги музикознавців і досі залишається проблема вироблення термінологічного апарату і пошуку методів аналізу сонорної музики, тобто смислового інструментарію, який допоміг би найбільш повно виразити в поняттях специфіку її звучання і привести до головного підсумку – до розкриття її образно-смислового наповнення.

Неординарністю задумів, багатством колористичних фарб, новаторським підходом до традиційного інтонування вирізняється творчість композитора В. Рунчака.

Мета дослідження полягає у визначенні на основі аналізу творів В. Рунчака музично-інтонаційної предметності сонорних засобів, їх структури та образно-смислового значення.

Наукова новизна полягає у визначенні місця, значення й семантики типів сонорного інтонування в музичному стилеутворенні В. Рунчака.

Виклад основного матеріалу. Авторський стиль В. Рунчака включає практично весь арсенал композиційних ресурсів, напрацьований у різних стилях та напрямках музики ХХ століття: розширену (хроматичну) тональність, кластерну техніку, поліладовість, новоладіві структури, поліпластовість фактури, сонористику, мінімалізм, алеаторику. У творах композитора актуалізуються прогресивні композиторські техніки, що стосуються принципів та методів розвитку звукового матеріалу та композиційних формоутворень.

Для реалізації творчого задуму В. Рунчак використовує специфіку та звукотемброві можливості різних інструментів.

Більше того, композитор застосовує безліч прийомів звуковидобування, таких як гра клапанами у вказаному регістрі (з точною звуковисотністю та без точної звуковисотності), «видих» без застосування мундштука на духових інструментах (авторська ремарка – «як вітер» [6, с. 1]), глісандування, вібрато, гра за підставкою тощо.

Індивідуальність творчості Володимира Рунчака простежується у переосмисленні традиційних жанрів. Через пошук так званої «інноваційності» у створенні форми В. Рунчак у кожному своєму творі намагається знайти неповторність, особистісний (індивідуалізований) шлях. За словами самого композитора – «у нього є своя логіка...», тобто «В організації форми я йшов від зворотного – того, як прийнято в традиційних сонатах, симфоніях, концертах <...> музичний текст повинен формою і структурою відповідати певному жанру». Інакше висловлюючись, формотворча назва тягне за собою «дотримання законів жанру». Проте шлях створення нового змісту призводить до зовсім іншої форми твору [7, с. 75].

Проте деякі твори написані й у класичному ключі, одним із таких є Сюїта №2 «Українська» для баяна. Сюїта є циклом, що включає три п'єси: «Речитативи», «Токката» і «Веснянка».

В ролі інтонаційного ядра (зерна) композитор використовує лише одну ноту – *des* другої октави, що збагачується прийомами звуковидобування: вібрато, репетитивністю. Відходячи від традиційного розуміння інтонації, для якої потрібно хоча б два тони, цей одиночний звук (записаний цілою тривалістю) інтонаційно змістовний. Динамічна зміна первісної інтонації є основою безперервності у розвитку музичної думки, яка може бути досягнута майстерним володінням тонкощами різних граней звучності. Слід зазначити, що з кожному наступному взятті тону *des* після закінчення звучання тривалості рівень звуку знижується до тиші, що дозволяє говорити про *сонорно-динамічний* тип інтонування (рис. 1).

У формуванні фактурної тканини «Речитатива» композитор не менш важливе значення надає контрасту у його різному прояві. Наприклад, декламаційний характер «вимови» = інтонування (14 т.); зіставлення глісандо на *p* і *f* (22 т.); несподіване прагнення, виражене крещендууючим виконанням пасажів та кластера: повільно й з прискоренням (22 т.). При кожному наступному взятті тону *des* після закінчення звучання тривалості рівень звуку знижується до тиші, що

Senza misura, rapsodico V. RUNCHAK

Bayan | *loco* *vibr. (m. d., quasi v-no)* *ad. lib.* *vibr.* *ad. lib.* *vibr.*

mp *poch*

ср. темп - рашіве

rapido *ad. lib.* *poco vibr.* **Piu lirico** *ad. lib.* *p*

piu

Рис. 1

дозволяє говорити про *сонорно-динамічний* тип інтонування.

У розділі *Andante, quasi improvisato* і далі музика пронизана національним українським колоритом (етноінтонаціями) за рахунок застосування імітації гри на різних українських інструментах – сопілці, трембіти, цимбал та ін. Зокрема, для зображення трембітного звучання В. Рунчак використовує квінтову інтонацію у 24 і 26 тт., «легкий» вишуканий ритм (дуолями та тріолями), арпеджіо, форшлагі у 28–34 тт. характерні для виконання на скрипці, сопілці. Крім того, композитор використовує переключки, сигнальність, що досягаються різними виконавськими способами та штрихами. До того ж, автор широко використовує властивий коломийці хід на інтервал збільшеної секунди. Отже, зі звуконаслідувальною метою, композитором, перш за все, використаний *сонорно-темброво-мелодійний* тип інтонування, з переважанням сонорних засобів (звукозображальності) над мелодичним початком:

Andante, quasi improvisato

24. *loco* *il canto semplice, senza espressione*

p *poco* 3 *poco* 3

ritard.

Свого роду кульмінаційними моментами можна вважати такти, у яких застосовується акордова фактура. Такі кульмінації з'являються між розділами і наприкінці п'єси.

Свою думку про використання акордових пластів висловлює П. Фенюк, вважаючи, що автор вдається до всіляких прийомів гри на інструменті: окремі ривки і пульсація міхом, віртуозність гри, артикуляційно-штрихові засоби, особливе виконання акордових комплексів, який виконується в одному випадку прийомом стрибкового руху, разом із процесуальною динамікою їх тривалостей (41–42 тт., 85–99 т.т.), в інших (50–51 т.т.) – схопливо-ударним способом, щоб при стаккатності зберегти їхню гармонійно-інтонаційну повноту [10, с. 43].

Поряд із вищесказаним необхідно особливо звернути увагу на велику різноманітність виразних засобів, що включають динаміку: контрастність динаміки, крещендування, фермати, постійна зміна темпів, прискорення та уповільнення. Все це різноманіття сприяє створенню певної образності, характеру та настрою.

Закінчується п'єса дуже значущим, на наш погляд, розділом, у якому відбувається певне узагальнення, що стосується музичного матеріалу, безперервного руху, зміни метра, фактури, поступового акордового ущільнення, що досягає кластерного звучання, множинності артикуляційних, динамічних і темпових позначень. Увесь цей сильний розвиток різко переривається цілої паузою – так званім «моментом затишшя» (100 т.). В останніх двох тактах настає «умиротворення» – на піанісімо звучать поспівки-«награші», засновані на звуках *as-g-des-es* та *h-ais-e-fis*.

Друга п'єса циклу «Токката» починається з патетичного за характером вступу, в основі якого лежить рух акцентованими, маркатними звуками потроєними в октаву. Наприкінці невеликого вступу, що займає 8 тактів, з'являються квартакорди, які складаються з чистих, збільшених й зменшених кварт та кластерні співзвуччя в межах терції (109-110 тт.).

Різким контрастом вступає основний розділ п'єси. Токкатність досягається безперервним рухом восьмих у діапазоні малої секунди (їхній постійній плинності сприяють переходи з правої руки в ліву). Спочатку секундові мотиви «звучать» одноголосно в обох руках, потім, скажімо, ритмічним контрапунктом вступають двозвучні поєднання (тритонові, великими септимами й кластерними співзвуччями).

Для досягнення динамізації композитор використовує прийом рикошету в акордовому викладі (152–155 т.т.), причому

повторність у кожному такті загострює процес стрімкого розвитку. У заключному розділі є штрих нон легато, який за словами П. Фенюка забезпечує наскрізну інтонаційну повноту основного компонента фактури, а при безперервній портатності створює акустично належний ефект фонічності. Щільність акордів досягає п'ятизвучності та кластерів (т.т. 141–142, 145–147).

Завершується «Токката» поверненням музичного матеріалу з першого розділу, (*riu nervoso* – нервовно¹). Крім цього, у кожному такті відбувається зміна метра, що сприяє авторській вказівці до виконання. Своєрідним арочним обрамленням п'єси стають потроєні октавні (в три октави) співзвуччя.

Завершує цикл «Веснянка». Характерною рисою даної жанрової композиції є квартові ходи *f-b* (що імітують радісне очікування весни, її зазивання) та рух восьмими тривалостями (мабуть, автор використовує їх для показу безперервності руху, властивому жанру веснянки). Роль наскрізної пульсації восьмими тривалостями полягає, на наш погляд, у тому, щоб: по-перше, збалансувати, по відношенню з ними, більш дрібніші (шістнадцяті та тридцять другі) і більші великі (чверті та половинні), а по-друге, як спосіб збереження стійкості темпу там, де ритміка збільшується чи зменшується. Присутній тут і мелодійний початок, у якому простежується прихований характер пісенності. Ймовірно, що основна мета композитора – створити ритмо-інтонаційну цілісність танцювально-пісенної жанрової природи Веснянки.

Кульмінацією, як і в двох попередніх п'єсах, стає епізод, заснований на акордовому русі, щільність якого досягається від чотирьох звуків до п'яти в одній партії та до 8–9 в обох (225 тт.). Оскільки одним із основних прийомів розвитку музичного матеріалу в цій п'єсі є інтеграція вертикалі та горизонталі, акордові послідовності чергуються з «швидкими» пасажами шістнадцятими тривалостями, проведенням початкових квартових інтонацій, рухом восьмих тривалостей. Потім ще більшому енергійному наростанню безперервної звучності сприяє використання прийому «міхового тремоло» (239–244 тт.), який надалі чергується з протилежним в обох руках рухом, зміною темпових позначень з тенденцією до прискорення.

¹ Ремарка автора.

Абсолютно новим у плані музичного матеріалу виступає епізод танцювального характеру *Allegro molto e giocoso*. Насамперед, про це свідчить одноманітність акомпанементу ($es^1-des^2-c^2-des^2$), характерні для танцю ритмічні формули (♩ ♪♪♪♪), переважання стакато, акценти на слабкі долі, які нерідко зустрічаються в народних танцях. Далі розвиток танцю набуває ще більшої звучності², проте ближче до завершення рух припиняється за рахунок одноманітності двох повторюваних квінт на відстані півтону в партії лівої руки, у правій – весь розвиток з високих регістрів поступово спускається вниз, аж до великої октави.

Після цього знову повертаються початкові квартові інтонації, іноді обернені в квінту, той самий «легкий» стаккатний характер. Закінчується «Веснянка» октавними унісонами із затвердженням квартового ходу.

Таким чином, В. Рунчак за допомогою застосування сонорних засобів (кластерних співзвучностей, сонорно-темброво-мелодійного інтонування, різних прийомів, не властивих «традиційному» звуковидобування на інструменті) відтворив український національний колорит, використовуючи різного роду сигнальність й переклички, імітації звучання різних інструментів.

П'єси «1+16...» для скрипки та струнних та «Дуелі» для ансамблю дерев'яних духових інструментів написані в одночастинній формі, в яких простежуються риси сонатності (йдеться про зміну контрастних між собою розділів – у тематичному та темповому відношеннях, чергуванні соло та тутті) чи окремих груп ансамблю) з наскрізним принципом розвитку. Так, у «1+16...» протягом усього твору відбувається чергування звучання соліста зі струнними, у «Дуелях» – між гуртами ансамблю. У першому творі переважним типом сонорного інтонування є *сонорно-тоново-моторний*. Другому твору притаманні безліч авторських ремарок щодо прийомів та способів звуковидобування виконавців як на інструментах, так і без них, принципу розташування музикантів на сцені та поза нею. На відміну від попереднього твору, тут переважними типами слід вважати: *сонорно-тоновий*, *сонорно-мелодійний* та

² У даному випадку мова йде не тільки про ушільнення фактури, темпового позначення, посилення динаміки, але й про використання тритонових, а потім секундових поєднань.

сонорно-мелодико-моторний за наявності так званого ритмічного розвитку коротких мелодійних поспівок (нерідко мотивів).

Дуже часто як «застиглий», педальний акорд з'являється кластер, який можна розцінювати як присутній сонорний елемент. Залежно від його інтерваліки кластер змінює свою семантику, створює багатобарвну емоційну палітру твору.

Проаналізовані нами твори В. Рунчака свідчать про застосування таких типів сонорного інтонування: *сонорно-моторного*, що досягається шляхом використання тремоло, остинатності та синкопування у швидкому темпі коротких поспівок, з переважною перевагою у сприйнятті ритмічної сторони поряд з мелодійною; *сонорно-тонового*, що виникає в результаті окремо взятого тону, кластера, моно-і поліакордових поєднань; *сонорно-тоново-моторного* – ритмічна пульсація одного звуку; *сонорно-мелодійного* – різноманітних нашарувань тематичних пластів; *сонорно-тоново-мелодійного* – зміна звуковисотності тонів або акордових поєднань, що сонорно тривають; *сонорно-мелодико-моторного*, заснованого на ритмічному розвитку коротких мелодійних попевок (нерідко мотивів); *сонорно-темброво-мелодійного* – з величезним переважанням сонорних засобів (звукозображальності і звуконаслідувальності) над мелодичним початком.

Висновки. Сонорику прийнято розглядати у вітчизняному музикознавстві як багатоаспектне явище. Незмінно актуальною сьогодні залишається проблема прояснення образної сфери сонорної музики, що породжує специфічний характерний комплекс виразних прийомів.

Загалом сонорику можна охарактеризувати як драматургію, монтаж контрастних звуко-барвних пластів, створених різними способами: алеаторно, серіально, ладово, пуантилистично тощо. Розвиток теми замінюється розвитком звукового елемента, який сам собою перестає бути окремим предметом сприйняття, оскільки замість нього з'являється якесь звукове нашарування, що володіє динамічними, просторовими і барвистими властивостями.

У ході аналізу ряду творів В. Рунчака в межах статті приходимо до висновку про значне охоплення композитором спектру сонорних засобів (кластерних співзвучностей, сонорно-мелодійного інтонування, різних прийомів, не властивих «традиційному» звукообігу на інструменті). Таким чином,

В. Рунчак відтворює український національний колорит, використовуючи різноманітні сигнальність та переклички, імітацію звучання різних інструментів (цимбали, сопілка).

В. Рунчак звертається до широкого кола типів сонорного інтонування, тому, на наш погляд, їх можна розгашувати таким чином: сонорно-моторний, сонорно-тоновий, сонорно-мелодійний і сонорно-динамічний.

Крім того, творам В. Рунчака притаманна підвищена увага до значення звуку, тембру, динаміки, їх інтенсивності. У музиці ХХ століття, і зокрема в сонорній музиці, часто використовується одночасне запровадження різних динамічних рівнів, що надають музичній тканині просторового звучання. Одним словом, у сонорній музиці віддається перевага не якійсь властивості музичного звуку, а їх постійній взаємодії один з одним. Саме сукупний ефект взаємодії, комплекс параметрів народжують те, що сприймається як «тип звучання». І це тим паче вірно, що, попри поширеність багатьох прийомів, сонорика залишається музикою суто індивідуалізованих звучань (індивідуальних чи особистісних стилістичних рішень), а для таких необхідний винахід щоразу особливих комбінацій властивостей звуку та різних прийомів звуковидобування, направлених на створення тих чи інших образів, втілення тих чи інших композиторських ідей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Година И. Типология сонорного интонирования: в поисках образно-смыслового единства сонорной музыки (на примере творчества В. Рунчака и К. Цепколенко). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса : Друкарський дім, 2012. Вип. 16. С. 171–182.
2. Година И. Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 119–130.
3. Коханик И. Стилевой знак и его функция в современной музыке. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса : Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 59–70.
4. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
5. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–18.
6. Рунчак В. «Дуэли» Концерт для деревянных духовых: Рукописная партитура. 68 с.

7. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичне есе баянної творчості. Монографічне дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

8. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля. URL: www.people.nnov.ru/Syrov/Rus/Art_Style.htm

9. Умнова И. Комментарий к композиторскому стилю: к проблеме интерпретации жанра и текста. URL: www.astrasong.ru/c/science/article/606

10. Фенюк П. Хрестоматія баяніста. Українська сучасна оригінальна музика. Київ, 2008. 4 ч. 160 с.

REFERENCES

1. Godina, I. (2012) Typology of sonorous intonation: in search of figurative and semantic unity of sonoristic music (on the example of V. Runchak and K. Tsepkolenko's works). *Musical art and culture: Scientific visnyk*. Odessa: Drukarskiy dim. Iss. 16. S. 171–182. [in Russian]

2. Godina, I. (2009) Phenomenon of sonorous intonation in the art of music: in search of a research method. *Musical art and culture: Scientific visnyk*. Odessa: Drukarskiy dim. Iss. 10. S. 119–130. [in Russian]

3. Kohanik, I. (2006) Style sign and its function in modern music. *Musical art and culture: Scientific visnyk*. Odessa: Drukarskiy dim. Iss. 7. Book. 2. S. 59–70. [in Russian]

4. Lunina, A. (2013) Composer is a small planet. K.: SPIRIT OF I LETTER. 736 p. [in Russian]

5. Medushevsky, V. (1984) To the problem of essence, evolution and typology of musical styles. *Musical contemporary*. M., 1984. Issue. 5. P. 5–18 [in Russian]

6. Runchak, V. «Duels» Concerto for woodwinds: Handwritten score. 68 p. [in Russian]

7. Stashevsky, A. (2004) Volodymyr Runchak – «Music about life ...». Analytical and all accordion creativity. Monographic study. Lutsk : Volynska regional edition. 199 p. [in Russian]

8. Syrov, V. Typological aspects of composer's style. – http://www.people.nnov.ru/Syrov/Rus/Art_Style.htm [in Russian]

9. Umnova, I. Commentary on the composer's style: on the problem of genre and text interpretation. – <http://www.astrasong.ru/c/science/article/606> [in Russian]

10. Fenyuk, P. (2008) Accordion chrestomathy. *Ukrainian contemporary original music*. Kiev. 160 p. [in Ukrainian].