



УДК 780.62 : 78.049.1

DOI 10.34064/khnum2-1907

Бєлова Є. Д.

ORCID 0000-0002-0488-0450

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції

АНОТАЦІЯ ■ Бєлова Є. Д. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. ■ Метою пропонованого дослідження є спроба осмислення в контексті еволюційних процесів практики сучасного застосування ударних інструментів в композиторській та виконавській творчості. Крім питань безпосереднього їх використання в творах композиторів, розглядається *звукообраз* ударних / «ударності», який може відтворюватись за допомогою артикуляційних та інших прийомів на різних інструментах (фортепіано, струнних, арфі, гітарі). Семантичне наповнення звукообразів ударних демонструє багатовимірність і поліваріантність, аж до протилежних виразних значень. В композиціях ХХ–ХХІ ст. роль ударних значно зросла, причини чого знаходимо у відповідності їх звукообразів «картині світу» доби перемін, коли жорстка «ударність» і «ритмізованість» стають символами часу, а потреба у відстороненні змушує шукати гармонії з природними біоритмами людини і Всесвіту. Особливості застосування перкусії в цій період найчастіше визначаються унікальним композиторським задумом, який виконавцям та дослідникам слід розкодувати, спираючись на культурно-історичний досвід музичного мистецтва. Так, звукообраз дзвонів / дзвоновості, що яскраво виявляє сонорно-кolorистичні якості ударності, набуває різноманітних семантичних значень в залежності від авторської концепції. Історичні, зокрема, національні витоки також можуть позначатися на інтерпретації звукообразів ударних інструментів. Спадкоємність та еволюційні зміни демонструють приклади з практики використання литавр, які протягом століть входять до складу симфонічного оркестру, а у ХХ–ХХІ ст. стають учасниками спільної гри та на-



віль солістами в різних виконавських складах. Отже, запропонована комплексна аналітична модель, що враховує історичний, національний, еволюційний фактори у трактуванні звукообразів ударних, розбіжному в різні часи, видається перспективною, дозволяючи відстежити спадкоємність в новому та риси культурного діалогу, що так чи інакше виникає у «великому часі» (за М. Бахтініним) мистецтва. ■ **Ключові слова:** *звукообраз, ударні інструменти, ударність, ударна артикуляція, прийоми звуковидобування, біоритми, ритм, унікальний композиторський задум, дзвони, дзвонівість, литаври.*

АННОТАЦІЯ ■ **Белова Е. Д. Звукообрази ударных инструментов: современность и ретроспекции.** ■ Целью предлагаемого исследования является попытка осмысления в контексте эволюционных процессов практики современного применения ударных инструментов в композиторском и исполнительском творчестве. Помимо вопросов их непосредственного использования в произведениях композиторов, рассматриваются особенности воссоздания звукообразов ударных / «ударности», которые могут воспроизводиться с помощью артикуляционных и иных приёмов на других инструментах (фортепиано, струнных, арфе, гитаре). Семантическое наполнение звукообразов ударных демонстрирует многомерность и поливариантность, вплоть до противоположных выразительных значений. В композициях XX–XXI ст. роль ударных значительно возросла, причины чего находим в соответствии их звукообразов «картине мира» эпохи перемен, когда жёсткая «ударность» и «ритмизованность» становятся символами времени, а потребность в отстранении заставляет искать гармонии с природными биоритмами человека и Вселенной. Особенности применения перкуссии в этот период зачастую определяются уникальным композиторским замыслом, который исполнителям и исследователям следует раскодировать, опираясь на культурно-исторический опыт музыкального искусства. Так, звукообраз колоколов / колокольности, ярко выявляющий сонорно-кolorистические качества ударности, приобретает различные семантические значения в зависимости от авторской концепции. Исторические, в частности, национальные истоки также могут сказываться на интерпретации звукообразов ударных инструментов. Преемственность и эволюционные изменения демонстрируют примеры из практики использования литавр, на протяжении веков входивших в состав симфонического оркестра, а в XX–XXI вв. становящихся



участниками совместной игры и даже солистами в разных исполнительских составах. Итак, предлагаемая комплексная аналитическая модель, учитывающая исторический, национальный, эволюционный факторы в трактовке звукообразов ударных, разнящейся в разные эпохи, представляется перспективной, позволяя отследить преемственность в новом и черты культурного диалога, так или иначе возникающего в «большом времени» (по М. Бахтину) искусства. ■ **Ключевые слова:** *звукообраз, ударные инструменты, ударность, ударная артикуляция, приёмы звукоизвлечения, биоритмы, ритм, уникальный композиторский замысел, колокола, колокольность, литавры.*

ABSTRACT ■ Bielova Yelyzaveta. Sound images of percussion instruments: modernity and retrospections.

■ **Introduction.** The widespread use of percussion instruments is a worldwide trend in artistic practice of the 20th – early 21st centuries, whose existence is due to the constant development of composer creativity and the performing art of percussion instruments playing. The named vectors of musical activity are linked inextricably, since one direction contributes to the development of another. Nevertheless, there are not still fundamental scientific works would investigate the evolution of wind instruments from the beginnings to the present in the designated context of the interaction between composer and performing arts. The questions remain open: why, over time, composers were more and more attracted to the sound images of percussion instruments? How did the formation of sound images of percussions take place and what tendencies can be distinguished in this process in connection with the development of various musical styles and genres, as well as with individual, unique composer ideas? What works contributed to the evolution of percussion instruments?

The aim of the proposed research is an attempt to examine, in the context of evolutionary processes, the practice of the modern use of percussion instruments in composing and performing art. In addition to questions of their direct use in the works of composers, the sound image of percussions is considered, which can be reproduced with the help of articulation and other techniques on various instruments (piano, strings, harp, guitar etc.).

Literature review and methodology of the research. This research in a factual aspect based on the works of G. Blagodatov (1969) and A. Kars (1989). However, percussion instruments are not the subject of special consideration



in the works of these authors. In addition, we note that the methodological approach of the named researchers is opposite to the proposed analytical model. G. Blagodatov and A. Kars examine evolutionary processes in the history of a symphony orchestra and orchestration. However, they highlight the typical, not the special and unique, while is this interest that determines the specifics of our research. *The historical and cultural approach* that takes into account the historical experience of both musical and other types of art helps to “decode” the unique composer ideas. *The historical and genetic research method* is used when considering evolutionary processes and searching for features of historical continuity in the interpretation of sound images of percussion instruments.

Findings. Modern interest in percussion instruments in the practice of playing music is associated with a new interpretation of the means of musical expression in compositions of the 20th – early 21st centuries. The reason for this interest should be sought in the correspondence of the sound image of the percussions to certain characteristics of the “picture of the world”, which develops in the work of artists throughout the XX–XXI centuries, a time of rapid total changes, when the “shock” and rigid “rhythm” become the symbols of the time, requiring, in turn, psychological relaxation and detachment. Accordingly, two main trends in the embodiment of percussion sound images formed. The first is associated with the emancipation of the rhythmic principle up to its complete liberation from the melodic one (the appearance in musical works of independent theme-rhythms, of expanded rhythmic structures, semantically significant rhythmic *ostinati*, solo percussion instruments, in particular, in the works of the concert genre). The second is sonorous-coloristic, revealing the wide timbre possibilities of percussion instruments, involving, among other things, exotic, archaic, atypical author’s methods of sound production, untempered sounds. In the 20 century, composers tried to free music from the power of even tempered tuning (for example, when using microtonal music in creative experiments carried out by A. Hába, Ch. Ives, I. Wyschnegradsky) and percussion instruments, by their nature, fit this tendency. Going beyond the limits of even tempered tuning concerns both pitch organization and concentration on timbre colors, sonorism. The second of the tendencies, in our opinion, responds to the hedonistic preferences of the listeners, and also corresponds to the widespread aesthetic concept of the naturalness of artistic creativity, where percussion appears as the most suitable instrument for reproducing natural biorhythms of the Universe and a Human in musical rhythms.



The semantic content of percussion sound images demonstrates multidimensionality and poly-variety, up to opposite expressive meanings. Features of the use of percussion in musical works of the XX–XXI centuries are often determined by a unique composer intention, which performers and researchers should decode based on the cultural and historical experience of musical art. For example, the sound image of bells, which clearly reveals the sonor-color qualities of the percussiveness, acquires different semantic meanings depending on the author's concept. It is possible to use sound images of percussion instruments from the standpoint of symbolism.

Historical, in particular, national origins can also affect the interpretation of sound images of percussion instruments. Continuity and evolutionary changes are demonstrated by examples from the practice of using timpani, which for centuries were part of a symphony orchestra, and in the XX–XXI centuries became participants in a joint game and even soloists in different performing groups. The main section of the manuscript gives examples of all directions in the interpretation of sound images of percussion instruments.

Conclusion. So, the proposed complex analytical model, taking into account the historical, national, evolutionary factors in the interpretation of sound images of percussion, which differs in different eras, seems promising, making it possible to trace the continuity in the new and the features of the cultural dialogue arising one way or another in the “big time” (M. Bakhtin) of art. ■ **Key words:** *sound image, percussion instruments, percussiveness, percussion articulation, methods of sound production, biorhythms, rhythm, unique, composer's idea, bells, timpani.*



Проблематика, огляд літератури, мета та методологія дослідження. Широке застосування ударних інструментів є загальносвітовою тенденцією у мистецькій практиці ХХ – початку ХХІ ст., існування якої зумовлене постійним розвитком композиторської творчості та виконавського мистецтва гри на ударних інструментах. Названі вектори художньої діяльності музикантів нерозривно пов'язані як свого роду «сполучені посудини», оскільки один напрямок сприяє розвитку іншого. Тим не менш, і досі не існує наукових робіт, які б досліджували еволюцію духового інструментарію від витоків до



сьогодення в контексті позначеної взаємодії. Лишаються незакритими питання: чому з плином часу композиторів все більше приваблювали звукообрази ударних інструментів? Як відбувалося становлення звукообразів останніх та які тенденції можна вирізнити в цьому процесі у зв'язку з розвитком різних музичних стилів і жанрів, а також з індивідуальними, унікальними композиторськими задумами? Які твори сприяли еволюції ударних інструментів?

Метою пропонованого дослідження є спроба осмислення в контексті еволюційних процесів практики сучасного застосування ударних інструментів в композиторській та виконавській творчості. Крім питань безпосереднього їх використання в творах композиторів, розглядається *звукообраз* ударних / «ударності», який може відтворюватись і за допомогою інших інструментів.

Дана розвідка в фактологічному аспекті спирається на дослідження Г. Благодатова (1969) та А. Карса (1989). Однак ударні інструменти не є предметом спеціального розгляду в роботах цих авторів. Окрім цього, зазначимо, що **методологічний підхід** названих дослідників протилежний пропонованій аналітичній моделі. Г. Благодатов та А. Карс розглядають еволюційні процеси в історії симфонічного оркестру, з одного боку, та оркестровки, з іншого. Однак вони вирізняють типове, а не особливе й унікальне, а саме даний інтерес і визначає специфіку нашої наукової розвідки щодо використання ударних інструментів. «Розкодувати» унікальні композиторські задуми допомагає *історико-культурологічний підхід*, що враховує історичний досвід як музичного, так і інших видів мистецтва¹. *Історико-генетичний метод дослідження* застосовується при розгляді еволюційних процесів і пошуку рис історичної спадкоємності в трактуванні звукообразів ударних інструментів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Намагаючись знайти відповіді на окреслене вище коло питань, зазначимо, що сучасний інтерес до ударних інструментів у практиці музикування пов'язаний з новим трактуванням засобів музичної виразності в композиціях

¹ Дивиться, зокрема, наукові роздуми М. Бахтіна щодо культурно-історичного діалогу у «великому часі» (Бахтин, М., 1986).



XX – початку ХХІ ст. Насамперед, це значна увага до ритмічного боку музичного інтонування, привнесена прискоренням пульсу життя в епоху соціальних і техногенних криз, та пошук нових музичних тембрів для відтворення розширеної сфери образів – через барвну сторону звучання, яка в музиці сьогодення тяжіє навіть до гедонізму, демонструючи найтонші відтінки спектру виражальних можливостей тембрів та фонізму гармонії. До того ж, ритм – це природна складова самого буття всесвіту. Певні біоритми характерні для природних процесів і діяльності живих істот, зокрема, й людини. Вони, в свою чергу, спроможні ініціювати й організувати музичні ритми й звучання. Наприклад, у славетного танцівника М. Баришнікова є номер «Биття серця», де він здійснює рухи на сцені під супровід биття власного пульсу, природний звук якого підсилюється спеціальною апаратурою; отже, біоритм перетворюється на музику. Тобто, кореляція музичних ритмів із біоритмами може поставати як ще одна з причин привабливості ударних інструментів для композиторів ХХ – початку ХХІ ст., оскільки у творчості останніх виявляється прагнення до «природності», втілюване, наприклад, у підкресленій «сонорності», у стремлінні до плинності розгортання-становлення музики у часі, завдяки чому вона сприймається як відображення ідеї поступового «проростання». Але й звернення композитора до повторності у певних випадках може асоціюватися з безперервністю біоритмів та етапністю явищ у часопросторі космосу, в природі – повторенням старого в новій фазі розвитку. Композитор може втілювати в звучанні музики звукообраз біоритмів безпосередньо – саме так О. Тадеуш² у «Симфонії-молитві» відтворює через ритмічні фігури литавр біоритм «биття серця»; однак ідея «природності» може розумітися й у більш широкому чи вузькому сенсі.

Значимо, що творців музики цікавить не тільки сфера технічних новацій у використанні інструментів ударної групи, а й власне *звукообраз ударних*, що знаходить відбиття в музичному матеріалі і характері інтонування й на інших інструментах. Так, привабливою

² Симфонія-молитва» є її дипломною роботою О. Тадеуш, яка представляє молоде покоління харківської композиторської школи (клас І. Гайденка).



для композиторів виявляється характерна для ударних артикуляція – удар, стукіт.

Серед митців, які здійснили прорив у трактуванні ударних інструментів, слід назвати Б. Бартока, автора «Музики для струнних, ударних і челести» (1936), «Сонати для двох фортепіано та ударних» (1937). В його знаменитому «*Allegro barbaro*» (1911) жорсткі звучання красномовно нагадують про приналежність фортепіано до групи ударних інструментів³. Фортепіанну сюїту «На вільному повітрі» (1926), де передані у звуках пленерні замальовки, відкриває п'єса «З барабанами та флейтами», в якій звуковий образ ударних інструментів відтворюється безпосередньо через фортепіанне туше-стукіт, туше-удар, а низький регістр нівелює звуковисотну визначеність музичних тонів у секундових вертикалях⁴. Велику роль відіграють ударні в драматургії Першого (1926) та Другого (1930–31) фортепіанних концертів композитора. Ударна артикуляція на фортепіано присутня й у п'єсі Б. Бартока «*Ostinato*» з циклу «Мікрокосмос» (146 із Зошита № 6).

Домінування ритму над кантиленою, та, як наслідок, економне, обережне використання правої педалі визначають специфіку звучання багатьох сторінок фортепіанної літератури ХХ ст. («Гумореска»⁵ та «*Basso ostinato*»⁶ Р. Щедрина, «*Musica Ricercata*» Д. Лігеті (1/11)⁷ та ін.).

³ Визначення образного строю через прикметник «варварський» апелює, вочевидь, до самих витоків музики, танців біля вогнища з вигуками і стрибками, гри на стародавніх музичних інструментах, а ударні є найстарішими серед відомих.

⁴ В «Сонатині» (1915) Б. Барток втілює звукообраз волинки, у першу чергу, фактурними засобами (пуста квінта). З огляду на приведені приклади, можна дійти висновку: втілення звукообразів інших, в тому числі ударних, інструментів у звучанні фортепіано є певним штрихом у творчому портреті угорського композитора.

⁵ Гротесковий образ п'єси зумовлює «колючість» звучання, позначаючись на характері артикуляції.

⁶ В п'єсах, що ґрунтуються на лінії *basso ostinato*, кожен звук маркується окремим штрихом, що обумовлює характер звуковидобування та педалізації.

⁷ Назва циклу «*Musica Ricercata*» / «Розшукувана музика» (з італ.) є своєрідною програмою, що, як ввижається, відсилає до образу пошуків самих витоків, «початку всіх начал», музики (перша п'єса, що виконує функцію *initio*). Звідси увага до ритмічної сторони звучання, введення ритмічних акцентів-синкоп, бо в перших спробах людини створювати музику прародичам сучасних ударних належала значна роль (ритмічні удари камінців один по одному, палицею по каменю і т. п.).



Трактування фортепіано з позицій ударної природи артикуляції веде свій родовід від жанру токати. За думкою О. Симонянц (2014), токатно-ударне трактування роялю у другій половині минулого століття стало характерною ознакою творів концертного жанру. Задаючись питанням «чому саме?», дослідниця зазначає: «Причина криється насамперед в зміненому до нього [жанру – *Є. Б.*] ставленні: в нього проникає концепційність, яка здавалася раніше йому недоступною. Концерт продемонстрував здатність вмістити коло найактуальніших, глобальних проблем сучасності – від моральної спустошеності до апокаліпсису. Для їх втілення потрібні були нові засоби-образи, співзвучні духу неймовірно складного, наповненого неудаваним драматизмом і зашкалюючою експресією часу. Незамінною при цьому стала стихія токатно-ударного натиску-напору» (Симонянц, Е., 2014, 3–4).

Характерно, що звукообраз «ударності» в творах композиторів розгляданого періоду може відтворюватись інструментами, зовсім «неударними» за своєю природою. Так, Б. Барток у I частині Концерту для оркестру вводить специфічний прийом гри на арфі (ц. 438) – авторська ремарка англійською вказує: «near the sound-board with appropriately shaped wooden (if possible metal) stick», тобто біля деки дерев'яною (якщо можливо, металічною) паличкою відповідної форми. У концерті Р. Щедрина «Пустотливі частівки» ударна артикуляція застосовується у незвичних модусах: а) в партії струнних інструментів: виконавці грають, не тільки використовуючи звичне звуковидобування, а й стукаючи смичком по дереву нотних пюпітрів (партії других скрипок та альтів, ц. 14); б) в партії валторн (ц. 19) композитор вводить оригінальний прийом гри, даючи таку вказівку: «Опустити валторну і сильним клацанням плескати долонею правої руки по мундштуку, видобуваючи цим сухий, лускаючий звук *sff*. Якщо сила звуку виявиться недостатньою, виконувати вчотирьох»; уточнимо, що цей прийом адресований у партитурі двом музикантам, які виконують свої партії в комплементарному ритмі.

Якщо «ударні» прийоми гри у щойно наведених прикладах вочевидь виникають в умовах «концепційності» концертного жанру (див. вищенаведене спостереження О. Симонянц), то відомий прийом гі-

тарної гри «стук пальцем по деці інструмента» (*golpe*) бере початок від традиційного фольклорного стилю «фламенко». Та в сучасній гітарній музиці ударні ефекти, не в останню чергу, на хвилі нового захоплення цим унікальним національним стилем, увійшли в художню практику знову, збагачуючи гітарне звучання, нібито у музикуванні бере участь також і перкусіоніст. Наприклад, вони в різних модифікаціях застосовуються в Сюїті для шестиструнної гітари соло «Іграшки принца» М. Кошкіна, що навіть дає підстави дослідникам розглядати їх як стилістичну рису, «лейтприйоми» гітарного письма композитора (Ткаченко, В., 2015).

Отже, при визначенні генези «ударних» прийомів інструментального письма та функції ударних інструментів у тому чи іншому творі в методології аналізу слід враховувати й національну складову. Так, в Україні в козацькій музиці використовувався ударний інструмент, споріднений з литаврами – тулумбас; до народного інструментального ансамблю «троїсті музики» обов'язково входив бубон; звідси, звернення до цього жанрового прототипу народного музикування передбачає неодмінне відтворення й ритмічної складової. Наприклад, етнічний образно-смісловий контекст позначився на трактовці ударних у «Карпатському концерті» М. Скорика або симфонічних фресках «Тарас Бульба» С. Турнеєва. Підкреслимо, що в цих творах через музично-асоціативний ряд відбито «національну картину світу»⁸. «Карпатський концерт» М. Скорика складається з чотирьох розділів, де другий та четвертий – жанрові. В них відтворюються особливості народного музикування, характерні риси ансамблю «троїсті музики» (другий розділ), де серед музичних інструментів задіяний і бубон; в цілому ж ударні створюють танцювальний «beat». Друга частина симфонічних фресок «Тарас Бульба» С. Турнеєва організована за принципом крещендууючої драматургії, її кульмінацією стає кода. Поступове нарощування напруженості, поруч із застосуванням дисонуючих акордів, досягається і зміною логіки інструментування –

⁸ В дисертації І. Романюк (2009) концепт «картина світу» розглядається на прикладах української музичної культури, однак вищезгадані твори в ній не аналізуються. Названа робота входить у теоретичну базу нашого дослідження.



від чергування оркестрових груп до їх сумісного звучання з наскрізною участю ударних інструментів, включаючи литаври (поодинокі удари та тремоло) та великий барабан. В кодї саме литаври стають остинатною основою всієї музичної тканини – їх партія не переривається аж до останнього такту. В цілому ж, наскрізна лінія драматургії цього номеру окреслює шлях від танцю до військового або навіть сакрального дійства – адже литаври (схожі за конструкцією та артикуляцією з тулумбасом) являлися клейнодами козацького війська і через те шанувались як символ слави нарівні з прапором (хоругвою) та гетьманською булавою.

З «ударністю» пов'язана й інша тенденція, помітна в музиці ХХ–ХХІ ст. Композитори роблять спроби «вивільнити» музику з-під влади рівномірної темперації, наприклад, застосовуючи мікрохроматику, як Ч. Айвз, А. Хаба, І. Вишнеградський, С. Губайдуліна, а чимало ударних інструментів по своїй природі якнайбільше відповідають цьому прагненню. Вихід за межі темперації призводить і до концентрації на тембрових барвах, сонорних звучаннях. Про зв'язок ударних інструментів з мікрохроматикою свідчить випадок, зафіксований у спогадах Чарльза Айвза. Його батько, військовий капельмейстер Джордж Айвз, проводив експерименти з чвертями музичного тону, залучаючи до них і сина. В «Есе перед сонатою» (авторська передмова до Другої фортепіанної сонати) Ч. Айвз згадує, як одного разу його батько, який під проливним дощем прислухався до звуку дзвонів сусідньої церкви, вбіг в дім і намагався поновити щойно почутий акорд з гармонік зі словами: «Я цього співзвуччя ні разу не чув» (Ives, Ch., Posting Date Apr. 29, 2009). Так почалося захоплення батька знаменитого композитора, яке передалося його сину.

Своєрідним символом темперації в європейській музичній культурі є фортепіано. Л. Гаккель (1990) відстежує низку перетворень звукового образу фортепіано в першій половині ХХ ст. Темперований стрій – визначальна відзнака інструмента, але композитори намагаються подолати поставлені ним обмеження: «<...> назвемо “Пагоди” Дебюссі з їх ефектом мерехтливого, пливучого звуку, назвемо Сонату Бартока з її кластерною фактурою, що віднімає від інструменту висотну визначеність, назвемо “Весіллячко” Стравінського, яке ство-



рило ударно-шумовий “дзвоновий” образ фортепіано⁹) (Гаккель, Л., 1990: 3). Найбільш радикальним експериментом з трансформації звучання інструмента є техніка препарованого / підготовленого фортепіано, започаткована Джоном Кейджем (там само). Заперечення класико-романтичної мажоро-мінорної системи позначило відхід від старого мистецтва, але, як буде показано на прикладах, існувала й історична спадкоємність (спростовуючи старе, новітнє завжди вбирає в себе живодайні «паростки» минувшини), зокрема, в трактовці в новочасній музиці звукообразів ударних інструментів.

Звернувшись до історії академічної музичної культури, наведемо приклад такої спадкоємності у трактовці звукообразу базового ударного інструменту, литавр, який вже протягом століть входить до складу симфонічного оркестру. Відразу ж пригадується знаменита Симфонія № 103 «з тремоло литавр» Й. Гайдна, де знаходимо майже унікальний на той час випадок художнього використання виразного потенціалу інструменту. Надалі ж значення литавр поступово зростає в зв'язку з появою творів, де інструмент постає як такий, що має великі виразові можливості поза своєю основною функцією в оркестрі – підкресленням басу. Оригінальний гайднівський прийом використання литавр на початку твору, що миттєво фокусує увагу реципієнта, оживає в увертюрі «Сорока-злодійка» Дж. Россіні та Першому фортепіанному концерті Б. Бартока, зберігаючи при цьому своє основне семантичне значення заклик до концентрації як в творі італійського, так і угорського композиторів. У ХХ–ХХІ ст. композитори пишуть музику за участю литавр, висуваючи їх у якості соліста / учасника спільної гри в жанрі концерту й використовуючи інструмент у різноманітних ансамблях. Як приклади, назвемо Сонату для 4-х литавр Дж. Бека, Сонату для литавр і фортепіано Е. Жироні, Сонатину для литавр і фортепіано О. Черепніна, Октет для 2-х гобоїв, 4-х скрипок, литавр і фортепіано та Концерт для фортепіано, камерного оркестру і литавр Г. Уствольської, Сонату для фортепіано, квінтету духових, литавр і струнного оркестру В. Добіалі, Музику для флейти, струн-

⁹ Курсив мій. – С. Б.; використаний для виділення спостереження музикознавця, на яке ми будемо спиратися далі.



них та ударних С. Губайдуліної, Концерт для органу, камерного оркестру та литавр Ф. Пуленка. Трактування звукообразу інструменту в цих творах визначається, насамперед, індивідуальним авторським задумом, потребуючи і окремого дослідницького підходу.

Зазначимо, що авторська позиція композитора стає визначальною ще в музичній практиці Романтизму. Відповідно до оригінальних концепцій опусів, у композиторів-романтиків ударна група симфонічного оркестру може розширюватись і мати індивідуальний склад інструментів. Можна вирізнити загальну тенденцію в історичній еволюції групи ударних від доби Романтизму: якщо у творах ХІХ ст. цим інструментам відводиться особлива роль у композиторських задумах (симфонічна поема «Тамара» М. Балакірева з характерним орієнтальним колоритом, увертюра до «Тангейзера» Р. Вагнера з її ідеєю «двосвіття», драматична «театралізована» симфонічна поема «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза та ін.), то в композиціях ХХ ст. ударні перетворюються на рівноправних учасників музикування.

«Емансиповані» ритмічні побудови (ритмічні *ostinato*, теми-ритми) можуть навіть звучати в самостійному виконанні ударних інструментів, поза мелодико-гармонічним наповненням. Наведемо лише два приклади геніальних творів з художньої практики минулого віку, які є унікальними в плані використання ударних. «Болеро» М. Равеля представляє екстраординарну концепцію: її визначає застосування теми-ритму та зміна мелодичної функції інструментів на ритмічну. В якості композиційного стрижня композитор скористався принципом *ostinato* – варіацій на дві витримані теми, тему-ритм і тему-мелодію. Спочатку тема-ритм звучить тільки у двох малих барабанів, до яких поступово приєднуються інші інструменти. Наприкінці ж твору ритмічне *ostinato* виконують барабани, флейти, гобої, кларнети, валторни, труби й усі струнні. Таким чином, відбувається зміна функцій оркестрових інструментів – інструменти з фіксованою висотою звуку виступають то як мелодичні, то як ударні, оскільки ритм у другому з вказаних фрагментів твору домінує.

На модель «Болеро» М. Равеля спирається знаменитий епізод ворожого нашестя в Сьомій симфонії Д. Шостаковича. Вбачаючи спільне та унікальне в цих творах, автор статті не ставить за мету



компаративний аналіз цих партитур, оскільки таке завдання потребує окремого дослідження. Наведемо лише показовий фрагмент розмови Максима Шостаковича¹⁰ з митрополитом Волоколамським Іларіоном¹¹ щодо змістовного наповнення цих творів, яке цілком різне, а також і стосовно виразності малого барабана в різних образно-сміслових контекстах.

«Митрополит Іларіон: Виправте, якщо я помиляюся, але мені здалося, що в чисто музичному сенсі тема нашестя за задумом схожа з “Болеро” Моріса Равеля – твором зовсім іншого жанру.

М. Шостакович: Батько жартував на цю тему. В одному з листів він пише своєму другові, що, напевно, йому будуть дорікати, що тема нашестя схожа на “Болеро” Равеля. За формою, може, схожа, але зміст зовсім інший.

Митрополит Іларіон: Дивно, як зовнішня схожість абсолютно не впливає на зміст, тому що якщо “Болеро” – це танець, це пластична, красива, еластична мелодія, то у Шостаковича ми дійсно бачимо звірячі полчища, що насуваються, танки. Дійсно, з одного і того ж малого барабана Равель витягував прекрасні звуки, що заколискують, а Шостакович – неймовірну міць» (Митрополит Волоколамський Іларіон, 2016).

Як бачимо, виразність ритму набуває в ХХ ст. величезного художнього-сміслового значення в контексті твору. Однак і в більш ранній історії музичної літератури є сторінка, яка яскраво презентує «ударну» семантику, що «проступає» крізь інтонаційно-рельєфний тематизм з фіксованою мелодичною лінією. «Так доля стукає в двері», – говорив про перші такти своєї П’ятої симфонії Л. ван Бетховен. Саме вони визначають смислову концепцію цього твору як його *initio* (згадаймо про те, що тематизм сонатного *allegro* є похідним від теми-епіграфа). Зв’язок з «ударною» семантикою, таким чином, визначається задумом композитора. Дійсно, ритм в теми-епіграфі твору є настільки важливим, що вона упізнається, навіть якщо її ритмічний малюнок простукати окремо.

¹⁰ Сина композитора, високославного диригента і піаніста.

¹¹ Головою Відділу зовнішніх церковних зв’язків Московського Патріархату.



«Ударність» в її колористичному, сонорному аспекті чи не найяскравіше презентує звернення композиторів до звукообразу дзвонів (за Л. Гаккелем, 1990: 3, «ударно-шумовий, “дзвоновий” образ...»¹²), безпосередньо через звучання цього оркестрового інструменту або ж через імітацію такого, в умовах різних виконавських складів, музичних стилів, з урахуванням індивідуального авторського задуму, місця даного звукообразу в драматургії твору. В якості прикладів наведемо п'єсу «Женевські дзвони» з фортепіанного циклу «Роки мандрів» Ф. Ліста, використання дзвонів в фіналі опери «Іван Сусанін» М. Глінки, їх імітацію в сцені коронації царя в «Борисі Годунові» М. Мусоргського; звукообраз дзвонів уведено також в IV дію опери «Князь Ігор» О. Бородіна (в епізоді, коли Скула та Єрошка сповіщають про повернення князя з полону), кантату «Дзвони» С. Рахманінова, симфонію-дійство «Передзвони» В. Гавриліна, IV частину Другої фортепіанної сонати Ч. Айвза. Нагадаймо, що у С. Рахманінова звукообраз дзвонів стає одною з найважливіших стильових ознак його творчості, виявом визначальних прикмет національної російської культури. Не можна обійти увагою і романс О. Алябєвса «Вечірній дзвін» (на вірші І. Козлова), який сприймається вже як народна пісня і символ світовідчуття цілої епохи. Існує безліч обробок – для хора / соліста та хора, де капела імітує звучання дзвонів (з частиною партитур можна ознайомитися на сайті нотного архіву Б. Тараканова¹³ (Русская народная песня «Вечерний звон», д. зв. 9.01.2020), що свідчить про привабливість даної творчої ідеї, яка містить потенціал варіантних втілень. В кінематографі цей романс був використаний у якості символу дореволюційної Росії. Згадаймо образ отця Федора (актор М. Пуговкін) у фільмі режисера Л. Гайдая 1971 року, з його постійним наспівуванням цієї пісні – для священника дзвони є час-

¹² Особливості конструкції – у дзвонів звучить все «тіло» інструмента, вони належить до ідіофонів, складаючись з полого корпусу-резонатора та язика-артикулятора – визначають специфічні риси їх звучання з його багатим на обертони довгим відлунням та, відповідно, потребують специфічних артикуляційних / інтонаційно-ритмічних прийомів, якщо цей звукообраз відтворюється іншими інструментами.

¹³ На сайті викладено обробку для мішаного хору a cappella, три різних обробки для тенора і мішаного хору a cappella, обробку для тенора і чоловічого хору a cappella.

тиною життєвого укладу; водночас, слова «Багато дум наводить він!» (в оригіналі – «Так багато дум наводить он!») у сатиричному контексті твору, відповідають, на наш погляд, конкретним життєвим побажанням персонажа з його авантюрною натурою. Або ж пригадаймо образ співака з російського ресторану (у виконанні музиканта й актора О. Льовушкіна) у фільмі «Операція “Трест”» (режисер С. Колосов, 1967 р.), що реконструює атмосферу емігрантського підпілля з характерною ностальгією по минулому.

Отже, цілком можливим є використання звукообразів ударних інструментів з позицій символіки. В такому аспекті, наприклад, ударні застосовані в камерній опері «Благовіщення» О. Щетинського; задля кращого розуміння твору композитор детально розтлумачує власний задум (див. Щетинський, О., 2019).

Висновки й перспективи дослідження.

1. Сучасна композиторська-виконавська практика виявляє сталий підвищений інтерес до ударних інструментів, як в аспекті *осягнення нових технічних можливостей* останніх, так і *відтворюючи у різний спосіб «звукообрази» ударних та «ударності» як такої*.

2. Причини цього інтересу слід шукати у відповідності звукообразу «ударності» певним характеристикам картини світу, яка складається в творчості митців протягом ХХ–ХХІ ст., доби стрімких тотальних перемін, коли «ударність» і жорстка «ритмізованість» стають символами часу, потребуючи, в свою чергу, психологічної релаксації і відсторонення. Відповідно, формуються дві основні тенденції відтворення звукообразу ударності та ударних: а) пов'язана з *емансипацією ритмічного начала* (подібно до емансипації дисонансу) аж до повного його вивільнення від мелодичного (поява в музичних творах самостійних тем-ритмів, розгорнутих ритмічних побудов, семантично значущих ритмічних остинато, соло ударних інструментів, зокрема, в творах концертного жанру); б) *сонорно-колористична*, що виявляє широкі темброві можливості ударного інструментарію (залучаючи, в тому числі, екзотичні, архаїчні, нетемперовані звучання, нетипові авторські прийоми звуковидобування). Друга з тенденцій, на нашу думку, відгукується на гедоністичні вподобання слухачів, а також відбиває поширену естетичну концепцію «природності» мистецької



творчості, де ударні посідають почесне місце, покликані відтворювати природні біоритми Всесвіту і людини в музичних ритмах.

3. Звукообраз «ударності» може відтворюватись власне ударним інструментарієм або імітуватись інструментами інших груп за допомогою «ударних» артикуляційних штрихів і прийомів гри, нерідко авторських, ініціюючи виникнення відповідних формотворчих і жанрових феноменів (утворення самостійних розділів форми, проникнення токатної «ударності» в концертно-симфонічні жанри та ін.).

4. Семантичне наповнення звукообразу «ударність» та образів окремих ударних інструментів як змістовного шару музичного твору демонструє багатовимірність і поліваріантність, сягаючи навіть протилежних виразних значень. Застосування перкусії обумовлюється в творчості композиторів ХХ – початку ХХІ ст. нерідко унікальним композиторським задумом, який виконавцям та дослідникам слід розкодувати, спираючись на культурно-історичний досвід музичного мистецтва. Так, звукообраз дзвонів (дзвоновості), чи не найяскравіший приклад сонорно-колористичного трактування ударності, набуває різноманітних семантичних значень, в залежності від авторської концепції. Історична практика застосування ударних інструментів, їх національне походження також можуть позначатися на трактуванні їх звукообразів у композиторській творчості.

5. Тому ефективним ввижається застосування комплексної аналітичної моделі, запропонованої у даній розвідці, що враховує такі фактори, як історичні й національні витоки музичних феноменів, еволюційні процеси, яким підкорюється й трактування звукообразів ударних інструментів, розбіжне у різні часи, дозволяючи відстежити спадкоємність в новаціях та риси стильового діалогу, що так чи інакше виникає у «великому часі» мистецтва. Саме з її опрацюванням на різноманітному аналітичному матеріалі автор пов'язує **перспективи** своїх подальших досліджень практики використання ударних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

Бахтин, М. М. (1986). Ответ на вопрос редакции «Нового мира». В кн. *Эстетика словесного творчества*, сс. 347–354. Москва: Искусство.



- Благодатов, Г. (1969). *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка, 312.
- Гаккель, Л. Е. (1990). *Фортепианная музыка XX века*. Ленинград: Советский композитор, 288.
- Карс, А. (1989). *История оркестровки*. Москва: Музыка, 304.
- Митрополит Волоколамский Иларион: Музыка Дмитрия Шостаковича резонирует в сердцах миллионов слушателей (30 окт. 2016). (Интервью с М. Шостаковичем). *Официальный сайт Московского Патриархата*. Retrieved from [http://www.patriarchia.ru/text db/4658571.html](http://www.patriarchia.ru/text/db/4658571.html)
- Русская народная песня «Вечерний звон». *Нотный архив Бориса Тараканова*. Отримано 9 янв. 2020 з <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/vechernii-zvon3/>
- Романюк, І. А. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Симонянц, Е. М. (2014). *Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 24.
- Ткаченко, В. В. (2015). Специфика гитарного стиля Н. Кошкина (на примере сюиты «Игрушки принца»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 51–59.
- Щетинський, О. С. (2019). Музична іконографія Благівщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства*, XVII, 74–89.
- Ives, Ch. *Essays Before a Sonata*. (Posting Date: April 29, 2009 [EBook #3673]). *The Project Gutenberg EBook*. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3673/pg3673.txt>

REFERENCES

- Bakhtin, M. M. *Otvet na vopros redaktsii «Novogo mira»* [The answer to the question of the editors of the *New World*]. In *Aesthetics of verbal creativity*, pp. 347–354. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Blagodatov, G. (1969). *Istoriya simfonicheskogo orchestra* [History of the symphony orchestra]. Leningrad: Muzyka, 312 [in Russian].



- Gakkel, L. E. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka [Twentieth Century Piano Music]*. Leningrad: Sovetskiiy kompozitor, 288 [in Russian].
- Kars, A. (1989). *Istoriya orkestrovki [History of orchestration]*. Moscow: Muzyka, 304 [in Russian].
- Mitropolit Volokolamskiy Ilarion: Muzyka Dmitriya Shostakovicha rezoniruet v serdtsah millionov slushateley [Metropolitan Hilarion of Volokolamsk: Dmitry Shostakovich's music resonates in the hearts of millions of listeners]. (2016, Oct. 30). (Interview with D. Shostakovich). *Official site of the Moscow Patriarchate*. Retrieved from <http://www.patriarchia.ru/text/db/4658571.html> [in Russian].
- Russkaya narodnaya pesnya «Vecherniy zvon» [Russian folk song *Evening bell*]. *Notnyy arkhiv Borisa Tarakanova [Boris Tarakanov's music note archive]*. Retrieved January 9, 2020, from <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/vechernii-zvon3/> [in Russian, notes].
- Romaniuk, I. A. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladakh ukrainskoi muzychnoi kultury) [“A picture of the world” in the system of the categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv State University of Art named after I. P. Kotliarevskiy, 17 [in Ukrainian].
- Simonyants, Ye. M. (2014). *Tokkatno-udarnaya traktovka royalya v fortepiannykh kontsertakh otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI stoletiy [Toccata and percussion interpretation of the grand piano in piano concertos by Russian composers of the second half of the 20th – early 21st centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow: The Gnesins Russian Academy of Music, 24 [in Russian].
- Tkachenko, V. V. (2015). *Specifika gitarnogo stilya N. Koshkina (na primere syuity «Igrushki printsa») [The specifics of N. Koshkin's guitar style (on the example of the suite Prince's Toys)]*. *Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-hudozhnii osviti [Traditions and innovations in high architectural and artistic education]*, 1, 51–59 [in Russian].
- Shchetynskiy, O. S. (2019). *Muzychna ikonohrafiia Blahovishchennia: osobystyi dosvid. [Musical iconography of the Annunciation: personal experience]*. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*, XVII, 74–89 [in Ukrainian].



Ives, Ch. Essays Before a Sonata. (Posting Date: April 29, 2009 [EBook #3673]).
The Project Gutenberg EBook. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3673/pg3673.txt>

Стаття надійшла до редакції 20.01.2020 р.