

ПОЛІСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КВАРТЕТУ “HAMSA” РОЛАНДА ДІЕНСА

M. Trianov

POLYSTYLISTIC FEATURES OF ROLAND DYENS' QUARTET “HAMSA”

Творчість французького композитора та гітариста-віртуоза Роланда Діенса є *репрезентативною* для гітарного мистецтва другої половини ХХ століття. В останні десятиліття, окрім інтерпретаційного переосмислення творчого доробку автора, регулярно з'являються наукові роботи, присвячені аналізу тих чи інших аспектів творчості видатного гітариста. Так, матеріалом цього дослідження виступають роботи вітчизняних науковців Т. Іваннікова, А. Брагіна, В. Ткаченко, Ю. Ніколаєвської та інших.

Полістилістика у творчості Роланда Діенса є певним «фундаментом» для яскравого авторського стилю та проявляється на декількох рівнях: як естетична категорія та як своєрідна композиторська техніка. Як естетична категорія полістилістичність Р. Діенса є певним способом *універсалізації* культурно-філософського та мистецького досвіду (за В. Пенюком), та дає можливість автору за допомогою взаємодії певних жанрово-стильових знаків віднайти власну, яскраво самобутню інтонаційність. Таке протиставлення «свого» та «чужого» голосів реактуалізує важливі для сучасного гітарного мистецтва явища поліфонічності, класико-романтичного стилю, фольклорні прояви (латиноамериканські стилі, орієнталізм), джаз та рок.

Одеська музикологиня Ю. Грібієнко у дослідженні «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності» виводить типологію полістилістичного методу, згідно з яким творчість Р. Діенса тягнє до полістилістики *відцентрового* типу, яка відбувається не тільки як діалог стилів, а і як певна їх реінтерпретація. Водночас на рівні композиторської техніки Дієнс є своєрідною «людиною тисячі і одного стилю», шанобливо осмислюючи спадок класичної гітари (улюблений композитор Роланда Діенса — Фернандо Сор), її фактурні, динамічні, темброві можливості, автор використовує колористичні та сонористичні засоби музичної виразності, характерні для стилю післявоєнного авангарду та винаходить свої власні прийоми гри, майстерно влітаючи елементи джазового стилю та традиційної музики у свої композиції.

Сюїта “Hamsa” була написана у 1998 р. як твір, що може виконуватись квінтетом гітар або ж гітарним ансамблем будь-якої кількості учасників (для цього є спеціальні позначки в партитурі). Таке «вільне» трактування складу не є типовим рішенням для подібних гітарних ансамблевих творів, але в такий спосіб проявляється одна з головних ознак авторського стилю Р. Діенса — його універсальність (перекладення Tango en Skai ефектно звучить на акордеоні, а деякі сольні твори чудово звучать у транскрипції для ансамблевих складів).

Hamsa — з арабської значить «п'ять», що відповідає кількості частин, а ще це назва знаку-оберегу, «Руки Фатіми», або долоні з п'ятьма пальцями, яка захищає від злих сил та розповсюджена в єврейсько-арабській культурній традиції. Цей символ ми бачимо на обкладинці партитури. За визначенням автора “Hamsa” — це збірка п'яти історій, п'яти радикально різних настроїв. І хоча сам автор вказує на незалежність частин циклу та звертає увагу на можливість виконання частин окремо, на нашу думку саме повне виконання сюїти дає можливість повноцінного художнього

досвіду та більш повно розкриває частини твору, як елементи в їх протиставленні. Кожна з частин присвячена одному з визначних гітаристів-композиторів, сучасників самого Діенса.

Перша частина — *Premiere Nouvelle*, що присвячена французькому композитору Френсісу Кленьянсу, має святковий, урочистий характер. Рухлива та грайлива, головна інтонація починається з октавних портаменто, які своїм стрибком задають характер усій частині. Один з яскравих аспектів — гумор та життєрадісність, якими просякнута частина. Цікавим є гармонічний план частини — наявність прохідних звуків у середніх голосах, їх джазова природа відсилає до фортепіанного стилю Біла Еванса. Але на протигагу гармонічному розвитку, мелодія залишається простою та навіть у мінорному викладенні у середньому розділі, транслює світлі, радісні почуття.

Друга частина — *Ballade en Faure*. Ніжна та меланхолійна балада, що є омажем відразу двом творчим постатям — Нікіті Кошкіну та Габрієлю Форє. Взірець переосмислення романтичної традиції Дієнсом, де прозорість фактури немов оголює «душу» твору, тендітну мелодію. Типова для романтизму хвилеподібна динаміка, драматизм кульмінації та хорально побудована кода роблять частину ліричним центром сюїти.

У третій частині *La Pomposa*, присвяченій Арно Дюмонду, автор вдається до яскравого та неочікуваного прийому — елементів музичного театру, що влітаються у виконання. Починається вона яскраво, злагоджено. Енергетики додає синхронне плескання в долоні виконавців другої та третьої партії. Втім, вже на восьмому такті Дієнс навмисне виписує розходження на малу секунду між тими ж виконавцями другої та третьої гітари. Далі звуковий «конфлікт» загострюється. Партитура перетворюється на текстову інструкцію, де детально пояснюється «сценарій» сварки ансамблів та щасливе його вирішення в останніх двох тактах.

Четверта частина *Sol Lassitude* — замальовка в латиноамериканському стилі, присвячена бразильському композитору та гітаристу Сержіо Ассаді. Починаючи дуєтом четвертої та першої гітари, Дієнс робить дружній шарж на гру дуєту братів Ассад, одному з яких присвячено твір. Друга і третя гітари, вступаючи в ритмічний унісон, розвіюють усі сумніви, що посяні в попередній частині, тепер це єдиний механізм, який ритмічно підтримує румбоподібний грув, що задається розвинутими лініями мелодії (у першій партії) та басу (у четвертій).

Сюїта закінчується яскравою присвятою Душану Богдановичу, американському гітаристу сербського походження. *Tunis, Tunisie* також є і певним творчим автопортретом, оскільки сам Роланд Дієнс має туніське коріння, і цей глибинний зв'язок з культурою пращурів є важливим для віднайдення автором свого «я». Відомий музикознавець Т. Іванніков знаходить відповідність у музичній традиції Тунісу до особливостей музичного матеріалу п'ятої частини Хамси. Насамперед це дотримання певної остинатної ритмічної формули — усулі та певного ладу (таба чи макама). Октавним дублюванням мелодичної лінії композитор імітує звучання традиційних інструментів аль уд та рабаб. Перкусійні прийоми відтворюють звучання дарбуки та інших традиційних перкусійних інструментів. Навіть мікротонові особливості традиційного музикування Тунісу імітуються Дієнсом у підтягуванні струни упродовж виконання партії. Аналіз форми виявляє як традиційні східні риси

(остинатна модель з прискоренням наприкінці, що характерно для індійської рагі), так і суто європейські (подібність на рондо). Найбільш яскрава, фінальна частина стала найпопулярнішою із циклу як у слухачів, так і у виконавців, про що свідчать окремі виконання цього концертного номеру багатьма гітарними ансамблями по всьому світу.

Отже, сюїта «Hamsa» є яскравим зразком «мультикультуралізму Діенса», який проявляється в полістилістичному мисленні композитора, яке базується на синтезі академічного музичного мистецтва, традиційних музичних культур (Європа, Латинська Америка, Африка та Схід) і сучасних неакадемічних музичних течій (джаз, рок).

Бохао Ду

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ХА2 ДЛЯ КВАРТЕТУ САКСОФОНІВ Я. КСЕНАКІСА

Bohao Du

GENRE-STYLE AND PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF ХА2 FOR SAXOPHONE QUARTET BY I. XENAKIS

Я. Ксенакіс (французький композитор, музикознавець і архітектор грецького походження) вважається одним із яскравих повоєнних композиторів-авангардистів. Він був першопроходцем у використанні математичних моделей у музиці, застосовуючи до неї теорію множин, гри, випадкових процесів. Відтак, Я. Ксенакіс став засновником стохастики, а також зробив безпосередній вплив на розвиток електронної музики. Поміж відомих композицій автора — «Metastaseis» (1953—1954), «Terretektorh» (1966), «Psappha» (1975), «Pléiades» (1979).

Великою популярністю поміж виконавців користується ХА2 для квартету саксофонів Я. Ксенакіса, створеного на замовлення видатного ансамблю — Квартету саксофоністів Рашера. Твір написаний для традиційного складу квартету саксофонів — сопрано, альт, тенора та баритона. Назва композиції є анаграмою SAX: S (єдина незбалансована літера назви) написана задом наперед, щоб створити дзеркальне відображення. Можна відзначити також монограму, зашифровану в прізвищі та імені композитора — XenAkiS, тобто виділення крайніх літер і центру його імені. Оскільки Я. Ксенакіс ніколи раніше не писав для саксофону, вказуючи частину свого імені та змінюючи ім'я винахідника в назві, композитор засвідчує, свого роду, використання саксофона для своєї власної музики.

Як і в більшості своїх композицій, у якості базового матеріалу автор використовує два «позачасових комплекси»: гами А і В, які не повторюються через октаву. Вони доповнюють одна одну, за винятком однієї ноти — F#. Загалом, на цих звукорядах будується весь твір, і тільки тимчасово «забуваються» під час вступу, коди та центральних побудов.

У вступній частині аналізованого квартету, як доповнення до «інтонаційного комплексу» А, з якого «проростає» музично-тематичний матеріал композиції, Я. Ксенакіс використовує різноманітні «спотворення» висоти (наприклад, такти 1–6). Це, зокрема, чвертьтонова техніка, повільне вібрато (або хвилі) і розділені звуки (мультифоніка).

Загалом, музична мова є хроматичною, заснована на оберненнях і перестановках інтервалів та простих мотивів у часі й просторі. Центральну частину