Міністерство культури та інформаційної політики

Міністерство освіти та науки

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано

Максимчук Владислав Васильович

«ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО”

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник: доцент, кандидат мистецтвознавства

Довгань Петро Володимирович

Рецензент:

_____

_____

Львів -2022

Зміст

Вступ 3

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ. 5

1.1 Основні напрямки розвитку української музичної культури кінця XX – початку XXI століть. 5

1.2. Відображення основних тенденцій епохи в творчому доробку О. Щетинського 10

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО. 15

2.1. Загальні риси авторського почерку композитора. 15

2.2. Еволюція композиторського мислення О. Щетинського у фортепіанних творах. 21

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ О. ЩЕТИНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРИТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ ВИБРАНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ 25

3.1. юнацькі фортепіанні твори композитора – «Чотири прелюдії» та «Маленька карпатська балада» 25

3.2. «Світ ловив його» та «Подвійний відблиск» як зразок зрілого періоду творчості О. Щетинського. 27

Висновок 32

Список використаних джерел 35

Додаток 1 39

Вступ

Олександр Щетинський – сучасний український композитор, лауреат численних міжнародних композиторських конкурсів, творчість якого є відомою в нашій країні та поза її межами. Його мистецькому стилю притаманні риси авангардизму. Щетинський прекрасно почуває себе у роботі з найрізноманітнішими жанрами: від інструментальних мініатюр – до опери та музики до кінофільмів. Крім того, композитор веде дослідницьку діяльність, є організатором багатьох медіа-проектів у співпраці із виданнями «День», «Українська правда», українським радіо «Культура». Вагоме місце в його творчому доробку займають твори для фортепіано. Не дивлячись на значний інтерес до його музики як у слухачів, так і виконавців-інтерпретаторів, творчість Олександра Щетинського залишається недослідженою у музикознавчих працях. Поодинокі аналітичні статті, які присвячені окремим творам Щетинського містять загальну характеристику композиторського письма. Саме глибокий аналіз специфіки авторського стилю, музичної мови зумовлює **актуальність** даного дослідження.

Мета роботи – виявити та охарактеризувати особливості музичної мови фортепіанних творів Олександра Щетинського.

Завдання роботи:

1) охарактеризувати композиторський стиль О. Щетинського та прослідкувати його еволюцію на прикладі вибраних фортепіанних творів;
2) розглянути творчий шлях О. Щетинського в контексті розвитку національного музичного мистецтва другої половини XX та початку XXI століття;
3) здійснити виконавсько-інтерпритаціний аналіз творів для фортепіано «Маленька карпатська рапсодія», «Чотири прелюдії», «Подвійний відблиск» та «Світ ловив його».

Об’єкт дослідження – фортепіанна творчість О. Щетинського у жанрово-стильовому контексті.

Предмет дослідження – фортепіанні твори «Маленька карпатська рапсодія», «Чотири прелюдії», «Подвійний відблиск» та «Світ ловив його» О.Щетинського крізь призму виконавсько-інтерпретаційного аналізу.

Матеріалами дослідження стали партитури творів «Маленька карпатська рапсодія», «Чотири прелюдії», «Подвійний відблиск» та «Світ ловив його», статті про Олександра Щетинського та його офіційний сайт, аудіозаписи творів, особисте інтерв'ю з композитором.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань та досягнення мети роботи використано такі методи:

- аналітичний – у вивченні наукової літератури;
- теоретичний – для визначення спеціальної термінології;
- емпіричний – при прослуховування творів композитора;
- методи аналізу і синтезу – для опрацювання результатів дослідження;
- метод інтерв'ювання – для отримання інформації від композитора.

Наукова новизна полягає у виявленні шляхом виконавсько-інтерпритаційного аналізу особливостей музичної мови фортепіанних творів О. Щетинського.

Практичне значення. Результати даного дослідження можуть бути використані у спеціальних курсах з історії музики XX-XXI ст.., а також у курсі фортепіанно-виконавського мистецтва та подані як приклад у фортепіанній методиці.

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів (шести підрозділів) основної частини, висновку, списку використаної літератури та додатків.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ.

1.1 Основні напрямки розвитку української музичної культури кінця XX – початку XXI століть.

Творчий шлях українського композитора Олександра Щетинського розпочався у 80-х р. XX століття. Панівними у музичному мистецтві цього часу стали ідеї постмодернізму. Тому творчість композитора в певній мірі стає відзеркаленням духу своєї епохи.

Музична культура останньої третини XX століття є складним феноменом, що відрізняється багатоликістю, нескінченною мінливістю, еклектичністю. Виникнення нових форм, жанрів, стилів, напрямів у музиці свідчить про нові повороти у музичному мисленні, які породжують інші смислові пласти мистецтва цього періоду, позначеному дослідниками як постмодернізм.

Актуальність теми музичного постмодернізму визначається становищем, що склалося в сучасному культурному світі, який трактується під знаком постмодернізму в мистецтві. Важливо зазначити, що на даному етапі музичний постмодернізм знаходиться на стадії вивчення, оскільки в цьому мистецтві не знайшов точного розуміння, тоді як у філософських та естетичних вченнях постмодернізму присвячено цілу низку різних досліджень.

Оскільки, у період із 1975 по 1991 рік в українській культурі позначений досить суперечливими тенденціями, які є часто помітними у творчості О. Щетинського. З одного боку – це данина суспільним проблемам, «ідейна» заангажованість творчості. З іншого – пошуки власної естетичної позиції, попри офіційні рекомендації, а саме – у вісімдесятих повертаються зневажені півстоліттям романтичні цінності. Але повертаються вони вже

зовсім з іншої позиції, переживши і плідно та оригінально засвоївши досвід попередніх експерементів.

Останнє десятиріччя XX століття дало великі можливості для внесення істотних змін у діяльність вітчизняної композиторської школи в широкому масштабі: це і змога виконуватись не лише в Україні, але й за кордоном, це і вільний доступ до будь-яких джерел інформації, це і свобода творчості. Всі ці явища породили своєрідний «композиторський бум», зумовивши величезну кількість образів, тем, жанрів та форм творчості. Серед композиторів України середнього і молодшого покоління активно працювали і працюють Мирослав Скорик, Іван Карабиць, Олег Ківа, Сергій Берусенко, Володимир Шумейко, Богдана Фроляк, Павло Гречка, Іван Небесний, Леся Горова, Олександр Щетинський та багато інших. Якщо вісімдесяті роки відбили лише поступовий перехід від стагнації до духовного розкріпачення, то дев'яності остаточно зняли всі «табу» з образів і тем, до яких можна звертатись митцям. У ці ж роки відроджується одна істотна тенденція творчості, винятково важлива для української музики на переломі століть – схильність до новаторства, експерименту, органічний синтез фольклорного стержня і нових духовних віянь, породжених провідними європейськими культурами.

Постмодерн все ще залишається предметом суперечок, оскільки багато авторів, як і раніше, дотримуються концепції модерну, яка, на їхню думку, не спростовується граничним станом утопій [9, с. 24].

Модернізм характеризує, переважно, культуру першої половини XX століття, зріле індустріальне суспільство, де панують раціоналізм, урбанізація, «мистецтво для мистецтва», а постмодернізм позначає зовсім нову культурну ситуацію, що склалася у другій половині та наприкінці XX століття у постіндустріальних країнах.

З позицій широкого бачення модернізму постмодернізм є його продовженням, історичною формою кризи світогляду. Загальне усвідомлення потужного перелому в європейській культурі наприкінці XX – на початку XXI століття є підставою зіставлення модернізму та постмодернізму.

Маючи дослідження М. Б. Маньковської, можна визначити, що модернізм – класика ХХ століття. Що ж до постмодерної тенденції, то вона неканонічна хоча б через свою принципову асистематичність, свідомий еклектизм, установки на розхитування понятійного апарату класичної естетики, її норм і критеріїв. Її каноном стає відсутність канону [9, с. 8].

Постмодернізм є негативною критичною реакцією на модернізм. Він критикує все, що є основою новоєвропейської раціональної культурної традиції. Сучасна культура виявилася неспроможною, її претензії на відкриття об'єктивних законів світобудови, на універсальність, прогрес обернулися для сучасної цивілізації системною кризою. Постмодернізм шукає вихід із цієї ситуації, піддаючи модерністські культурні цінності послідовній критиці. Особливо критично постмодернізм відноситься до будь-яких проявів тоталітаризму, диктату, зневаги до людської індивідуальності.

Поняття постмодерну містить у собі момент визволення, оскільки воно може відвести від ідей, нав'язуваних сучасністю, від всесвітнього протистояння Заходу та Сходу [9, с. 32].

Постмодернізм не має власного матеріалу, він позбавлений власної субстанції і може пред'являти тільки те, що є або що було, – ось чому постмодернізм завжди вторинний. У мистецтві постмодерну вторинність перетворюється на необхідну умову існування, на якийсь «модус існування», бо постмодернізм – це не якийсь певний матеріал, стиль чи зик, але ці симулякри мови, стилю чи символіки, що імітують раніше існували сенсо-цінності [8, с. 74].

Багато композиторів посилаються на досягнення науки ХХ століття – теорію відносності, квантову теорію, математичні та релігійно-філософські концепції, теорію хаосу. У музиці також змінюється статус форми. Це свідчить про схожість між постмодерністською літературою, поезією та музикою ХХ століття. Тепер композитор для кожного твору складає та формулює свої власні канони.

Постмодерністська музика пов'язана з фундаментальною зміною уявлень про те, про що має бути музика. Із твердженням постмодернізму стверджувалася ідея, що музика сама по собі. Стилеві алюзії та цитати стали не лише технічним прийомом, але сутнісною стороною музики, що переросла з можливості у потребу. У цьому також видно відхід модернової парадигми, коли основними елементами музичного мистецтва вважалися інтонація, ритм і мотиви; постмодернізм вважає основним предметом мистецтва медіапотоки, промислові об'єкти та окремі жанри. Іншими словами, постмодерн зводить роль мистецтва до коментування суспільства споживання та його продуктів, відмовляючись від модерного прагнення осягнути «реальність» всесвіту в її фундаментальних формах [10, с. 28].

У постмодернізмі можна визначити низку параметрів, якими музичний твір ідентифікується у межах культурно-історичної ситуації постмодернізму. Проте слід зазначити, що втілення постмодерних рис завжди є суто специфічним не тільки для кожного автора, але й для кожного окремого твору.

— **Традиційність мислення** є одним із ключових параметрів, вона пов'язана з вибором традиційних жанрів, відмовою від принципового новаторства та відображається у творі в осмисленні та компілюванні вже відомого.

— **Еклектичність** найчастіше виявляється у принципі колажу – культурологічному творчому методі, заснованому сполученні різних технік, ідей, стилів. Еклектичність не є принципово новим методом постмодернізму, це швидше композиторське повернення в еклектиці, нова еклектика.

— **Просторово-часовий параметр** – історичний метод, пов'язаний із ретроспективним поглядом на попередні стилі, епохи, метод, який через іронію забезпечує постмодерністську гру зі змістом.

Ці параметри є основою твору, вони стабільні і виявляються у будь-якому разі, відбиваючи сутність постмодерністського світогляду.

Отже, музична культура останньої третини XX століття відрізняється різноманітністю художніх тенденцій, жанрів, форм, що дозволяє розглядати цей етап історичного розвитку музичного мистецтва в контексті філософського напряму постмодернізму з його характерними рисами: незавершеністю, уривчастістю, випадковістю, асоціативністю, афористичністю висловлювання, умінням , здатністю втілювати і відображати те, що відбувається, контекстуальну ситуацію в її множинності існування культурних форм, відмовою від встановлення будь-якого правила, мобільністю, багатоваріативністю смислового центру.

Проаналізувавши роботи цілого ряду музикознавців та філософів, можна сказати, що музичний постмодернізм – це виклик, якийсь бунт проти усталених канонів у музиці. Постмодернізм – це реальність нашого століття, яка до кінця не вивчена і тому є широким полем для подальших наукових досліджень.

1.2. Відображення основних тенденцій епохи в творчому доробку О. Щетинського

Олександр Щетинський народився у Харкові 22 червня 1960 року.

У 1973 він починає навчання в Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернат на теоретичному відділі. Вже тоді в нього були чітко виставлені стильові пріоритети на модернізм та авангард. В той період на композитора мала вплив творчість Шостаковича, яким він досі захоплюється.

У 1977 Щетинський поступає в Харківський інститут мистецтв (зараз університет мистецтв) по класу композиції Валентина Борисова. В інституті на композитора мала вплив творчість Арво Пятра і все, що було пов'язане з технікою письма, якою він користується. Тобто це нова простота і нова діатоніка. Олександр Щетинський багато спілкувався з Арво Пяртом і це було дуже важливим для нього в подальших роботах, оскільки працювати в діатоніці вимагає абсолютно специфічної техніки, адже це є не легко зазначає композитор.

В 1983 Щетинський закінчив Харківський інститут мистецтв, представивши на іспиті концерт для віолончелі та оркестру скомпонований в атональній техніці.

Після закінчення інституту почав писати багато камерної музики. Він вважав, що саме на камерній музиці легше відпрацювати свою стилістику та техніку письма. В цей період надавав перевагу вільній атональності та частково додекафонії.

У 1982-1990рр. він працював в дитячій музичній школі в Харкові, в якій викладав за інноваційним методом навчання музики Валерія Брайніна[1]. У 1990 та 1991 роках брав участь у Літніх курсах для молодих композиторів

[1]Брайнін Валерій – це московський викладач, який зараз живе в Німеччині. Створив дуже ефективну методику загального музичного викладання, яка поєднює сольфеджіо, гармонію, композицію, при чому це зроблено досить ґрунтовно. Вона приносить дуже хороші результати для учнів.

у м. Кажімеж Дольни в Польщі, які тривали три дні, де прослухав лекції Л.Андрієссена, В.Лютославского, К.Пендерецкого, Б.Шеффера, М.Ліндберґа, Дж.Креймера та ін. Композитор згадує відповідь В.Лютославсього на запитання про те, чим на його думку є симфонія у наш час, – «це великий твір у замкненій формі, а яким чином композитор замкне цю форму це вже залежить від нього».

В той же час Олександр Щетинський вперше потрапив на «Варшавську осінь» – найбільший польський фестиваль міжнародного статусу, присвячений сучасній музиці, організований Спілкою композиторів Польщі. Він зрозумів, що є можливість показувати свою музику західним музикантам, але для цього потрібно мати певний композиторський репертуар, а отже має бути достатня кількість творів написаних на відповідному майстерному рівні. О. Щетинський поставив собі завдання впродовж кількох років написати близько десяти творів для різноманітних виконавських складів, різних за формою та за тривалістю. І, відвідавши вдруге «Варшавську осінь», представив свої твори американському піаністу фахівцеві сучасної музики Айвору Міхашефу. Піаніст включив твори Щетинського в програму концерту, котрий мав відбутися в Лондоні наступного року в рамках фестивалю сучасної музики «Almeida». В програмі концерту прозвучала Фантазія для фортепіано соло «Хваліте ім’я Господнє» О. Щетинського, а також Соната №3 В. Сільвестрова. Концерт називався «Український мінімалізм». Можливо це була рекламна назва, тому що не всі твори відповідали стилістиці мінімалізму, зокрема і твір Щетинського. Західні країни цікавилися українською музикою на фоні політичних подій, пов’язаних з розпадом СРСР.

З того часу твори О. Щетинського стають відомими та починають звучати на багатьох престижних фестивалях і концертах Європи і Америки. Серед його виконавців: Національний оркестр БіБіСі у Уельсі, Оркестр Варшавської філармонії, дитячий хор «Метріз» Радіо Франція, струнні квартети «Ардітті» (Велика Британія), «Каірос» (Німеччина), Московський

театр «Гелікон Опера», Московський ансамбль сучасної музики, Ансамбль «Вінер Колаж» (Австрія), Стокгольмський квартет саксофонів, камерні ансамблі «СОН» (Швеція), «ГЕКС» (Нідерланди), сопрано Філіс Брін-Джулсон (США) і Тетяна Куінджі (Росія), піаністи Айвар Міхашофф (США), Юрій Полубєлов (Росія), саксофоністи Марк Сіффер (Франція), Крістоф Кіршке (Німеччина), фаґотист Валерій Попов, ударник Марк Пекарський і його Ансамбль ударних інструментів (Росія) та ін.

У 1990 році Щетинський бере участь у Міжнародному композиторському конкурсі ім. Казімежа Сероцького в Польщі, де отримує І премію та спеціальний приз за «Глоссолалі» для оркестру. Склад журі: Зігмонд Краузе (Польща), Гантер Шулєр (американський класик третього напряму), Франсуа-Бернар Маш, та голова журі Кшиштоф Пендерецький (Польща). Твір Щетинського виконував Гданський оркестр. Згодом «Глоссолалі» було представлено на «Варшавській осені». Перемога на конкурсі надала поштовху до подальшого вдосконалення композиторської майстерності. О. Щетинського було відзначено на багатьох міжнародних конкурсах, а саме:

- І нагорода на Міжнародному конкурсі духовної музики у Фрібурі (Швейцарія, 1991);
- ІІ нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Вітольда Лютославського (Польща, 1995);
- ІІ нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Анрі Дютійо (Франція, 1996);
- ІІІ нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Густава Малера у Клагенфурті (Австрія, 1998);
- Російська національна театральна нагорода «Золота маска» в номінації «інновація» (Москва, 2008);
- ІІ нагорода на Міжнародному композиторському конкурсі в Люксембурзі.

У 1991 році закінчив Курси комп'ютерної музики у Краківській музичній академії. Там була можливість попрацювати в електронній студії. Так як на той час комп’ютерів дома не було, робити електронну музику було можливо лише в електронній студії. Він там зробив один твір і фактично до електронної музики більше ніколи не повертався

На запрошення В.С. Бібіка в 1991–1995 рр. О. Щетинський викладав композицію, інструментальне мистецтво та спеціальний курс композиторських технік XX століття в Харківському інституті мистецтв. Серед учнів – Сергій Пілютіков. Щетинський мав можливість давати своїм студентам слухати твори західно-європейських композиторів, котрі не були доступні на пострадянському просторі. Це була музика, яку в нас ніхто не знав і не чув. Також він давав розбирати рідкісні недоступні в 1990-х рр. партитури.

В 1992 брав участь у композиторських майстер-класах П. Рудерса та Е. Дєнісова, а також Майстерні ударника Ґ.Серенсена в Данії.

В 1995 прочитав курс лекцій про музику XX століття в Українській національній музичній академії в Києві. Виступав з лекціями про нову українську музику і представляв власні композиції на міжнародних симпозіумах в Австрії, Німеччині, Словаччині, Україні.

З 1997 Олександр Щетинський стає членом мистецької ради Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» у Львові. Починаючи з третього фестивалю, композитор є один з організаторів. За рахунок цього у О. Щетинського з’явилася можливість запрошувати на фестиваль західних музикантів. В певний момент композитор відійшов від цього фестивалю, так як формат змінився. О. Щетинський зазначає, що не може фестиваль існувати 20 років і не змінитися. На перших фестивалях, коли О. Щетинський співпрацював з ними, в організаторів стояла мета показати західну музику, та українську музику в західному контексті. Цей фестиваль популяризував нову сучасну українську музику.

В 1999 провів композиторський майстер-клас в Македонії.

В 2000 відбулася постановка його камерної опери «Благовіщення» в московському театрі «Гелікон Опера», котра була відзначена Російською національною театральною премією «Золота маска». Опера записана на компакт-диск американською фірмою «Кембріа».

В кінці 80-х років був одним з організаторів кількох фестивалів сучасної камерної музики в Україні та Росії.

З 2001 є координатором програм Міжнародного форуму музики молодих в Києві.

Нещодавно О. Щетинського знову запросили викладати в Харківський університет мистецтв. Слід зазначити, що композитор, як і при викладанні в 90-х має можливість давати студентам для аналізу деякі партитури, які він привіз із Заходу, яких навіть у наш час немає в Україні.

Список його робіт охоплює більшість жанрів та виконавських складів – опери, симфонічні твори, концерти, камерні та сольні композиції.

Серед найновіших творів – опера-фантазія «Перерваний лист» за творами Т. Шевченка (прем'єра у Відні 2015 р.), Концерт для фортеп'яно з оркестром (2015, прем'єра у Майнці, Німеччина), хоровий цикл «Шість поезій Павла Тичини» (2016, прем'єра в Гарлемі, Голландія), опера-апокриф «Іуда і Магдалина» (2017), Концерт для баяна з оркестром «Вознесіння» (2018), опера «Наталка Полтавка» на текст Івана Котляревського (2019).

2018 року вийшладруком книга «Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали», автор ідеї, укладач і редактор – Олександр Щетинський.

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО.

2.1. Загальні риси авторського почерку композитора.

Для творчості О. Щетинського зрілого періоду є характерним пошук універсальних мовних засобів та створення механізму стильового синтезу. Композитор активно задіює інтонаційно-стильовий арсенал «знакових» елементів минулого, переосмислює їх крізь власний досвід.

Складаються і магістральні жанрово-стильові напрямки у нинішньому періоді творчості. Характерною тенденцією стає тяжіння до метамови та стильового синтезу.

Домінуючими ознаками композиторського стилю Щетинського у названих творах є:

- акапельність як семантичний атрибут українського духовного хорового мистецтва;
- українська мова (та її різновиди: староукраїнська, церковнослов'янська) – як словесно-знакова система, що пов'язана із духовною традицією і слугує вираженням глибоких історико-культурних зв'язків сучасності і тисячолітньої давнини.

Ретельність роботи композитора з музичним матеріалом (що є відмінною ознакою його творчого методу) втілюється в особливому підході до мотивно-інтонаційної основи тематизму: він складений із багатьох елементів, споріднених між собою та умовно поділених на дві семантичні групи, що символізують духовний і мирський світи. Співіснування різних стильових елементів (старовинних розспівів, псалмодії, кантів, атональності, діатоніки і хроматики, сонорики) уособлює ідею О. Щетинського, той самий пошукуваний метастиль, до якого він тяжіє у творчості останніх років.

У цього концепту існує ще одна дефініція – «стиль як техніка», яка має два виміри (широкий, світоглядний та вузький, мовно-технологічний). Для обґрунтування цієї дефініції перейдемо до наступних аналітичних розвідок.

Зрілий період творчості Олександра Щетинського являє собою якісно новий етап на шляху до індивідуального стиля та, зокрема, його стрижневого принципу – стильового синтезу. В пошуках універсальних засобів композитор активно задіює увесь інтонаційно-стильовий арсенал «знакових» елементів музики попередніх часів, переосмислюючи їх у сучасності та пропускаючи крізь власний досвід. Механізми такого стильового синтезу та вибір найбільш точного визначення із множинності понять представляється актуальним на сучасному етапі когнітивного музикознавства.

Відсутність наявної єдності епохального стилю («узагальнюючого і надихаючого» за висловом В. Медушевського) сучасної доби породжує численні стильові розгалуження в композиторській, і, відповідно, аналітично-музикознавчій творчості. Усвідомлення категорії «стиль» як онтологічного поняття [24] серед існуючих визначень в ієрархії музичної творчості як буття свідомості підносить його значущість для аналізу композиторського твору періоду постмодернізму.

О. Щетинський будує метастильову систему як інтегративність стильових конструктів, з високим рівнем «занурення» в чужий стиль та «привласнення» його елементів. У контексті постмодернізму робота композитора з різностильовими компонентами, безумовно, є проявом інтертекстуальності та у музичному творі уподібнюється роботі з композиційними техніками. Більш того: стиль як система художнього мислення ототожнюється з технікою. «Стиль як техніка» за своєю сутністю є ширшим визначенням, ніж історично усталені в композиторській практиці XX ст., оскільки містить вказівку на досвід роботи свідомості митця. На відміну від відомих технік, де задіяний один параметр (невизначена звуковисотність в алеаториці, звуковий комплекс-вертикаль у сонориці, визначена звуковисотність-горизонталь в серії) у «стилі як техніці»

«працюють» різнопараметрові компоненти – готові конструкти (мотиви, фрази, акорд чи ладо-гармонічні звороти, оркестровий тембр, жанрово-ритмічні рисунки, навіть композиційні прийоми), кожен з яких репрезентує елемент будь-якого стилю (доби чи індивідуально-композиторського).

Наведемо слова самого композитора: «Авторське начало проявляє себе багатогранно, в тому числі там, де переважає стилізація. Його сила залежить не від кількості «свого» і «не свого» матеріалу у творі, а від потужності творчої особистості автора, від його вміння адаптувати чужі здобутки до своїх потреб, і наситити їх новим змістом, занурити в новий контекст. Тоді автор може користуватись чужою мовою як своєю» [10, с. 129-130]. Іншими словами, завдання сучасного композитора – найбільш точно визначити, усвідомлено відчути «знаковість» та «впізнаваність» подібних компонентів і працювати з ними як з власними конструкціями, де спільним звуковим «знаменником» виступає однорідність всього звукового поля без розмежування на тональне-атональне

Ретельністю – рисою, яка стає відмінною ознакою творчого методу О. Щетинського – відрізняється і робота композитора з музичним матеріалом, що втілюється в особливому підході до мотивно-інтонаційної основи тематизму. Він ділиться на дві групи, що відповідають смисловим рівням духовного і мирського, кожна з яких представлена характерними мелодико-інтонаційними зворотами та відповідною фактурою. Співіснування різностильових елементів (старовинних розспівів, псалмодії, мелодики кантів, атональності, поєднання діатоніки і хроматики, сонорики) в одній звуковій площині утворює своєрідний композиторський метастиль.

У «Симфонічних портретах» і «Ave Händel» втілюється ідея побудови метастильового простору, реалізована у стильовому синтезі нового типу в поставангардному періоді. У пошуках універсальних засобів композитор активно задіює увесь інтонаційно-стильовий арсенал «знаків» музики попередніх часів, переосмислюючи їх у поставангардний час та пропускаючи крізь власний досвід. Окремі техніки композиції XX ст. рівноправно

взаємодіють із обраними стильовими параметрами або чужої композиторської творчості (Дебюссі, Сметани, Шенберга у «Симфонічних портретах»), або стилістики певної доби (бароко в «Ave Händel»). Не використовуючи конкретних цитат з творів жодного названого композитора, Щетинський обирає ті музичні параметри, що здатні створити для сучасного слухача яскраві стильові алюзії як віддзеркалення його поставангардного мислення.

Велика роль відводиться програмним назвам. Так, кожна з п'єс «Симфонічних портретів» має «знаково-символічну» подвійну назву, пов'язану із обраною видатною особистістю. «Симфонічні портрети» і «Ave Händel» продовжують традицію музичних присвят, які представлені у творчості О. Щетинського двома жанрово-стилістичними напрямками: inmemoriam і як данина (оммаж), присвята видатними музикантам.

Стилізація в неокласичному розумінні поступається місцем стильовому синтезу нового типу; окремі техніки композиції починають взаємодіяти із певними стильовими параметрами «чужої» композиторської творчості, що створює відчуття співіснування музичного мистецтва минулих і сучасного століть, нероздільності культурної традиції. На складному шляху оновлення стильових процесів XX ст. творчість І. Стравінського можна умовно представити як перший етап виявлення стильового синтезу; наступним стала творчість А. Шнітке з його ідеєю полістилістики як об'єднання всіх культур. Творчість О. Щетинського постає історичним продовженням – уособленням сучасного етапу стильового синтезу, пов'язаного із процесом кристалізації нової стильової парадигми.

Опера «Бестіарій» представляє характерний жанр у зрілому періоді творчості композитора. В творі проявляються ознаки постмодернізму: гра перетворення, гра в широкому розумінні, інтертекстуальність, діалогічність. Опера побудована (відповідно до змісту) на трьох стильових моделях – атональній, buffa, імпресіоністичній, кожна з яких має своє коло інтонацій, відповідних оперних форм. Узагальнений рівень цитатності оперних стилів,

використання окремих стильових рис не є простою стилізацією: Щетинський працює з ними як з техніками (стиль як техніка). Стильові елементи, пропущені крізь власний досвід, вбудовуються в композиторський мовний контекст. Об'єднуючим, спільним звуковим простором є атональність (вона переважає в музиці спектаклю).

Зміст знаходить втілення у новому типі політекстового лібрето, в якому поєднуються тексти трьох творів різних письменників («Перетворення» Ф. Кафки, «Король-Олень» К. Гоцці, «Донька болотяного царя» Г.-Х. Андерсена). Політекстовість стає відмінною рисою в оперній творчості О. Щетинського. Так, в опері «Сліпа ластівка» лібрето побудовано на текстах шести російських письменників, в опері «Перерваний лист» – на творах і листах Т. Г. Шевченка та окремих документах українською, російською, латиною. Автором лібрето є О. Парін, ключова постать для композитора в його роботі над операми.

«Бестіарій» вирізняє серед інших опер композитора новаційність оперної драматургії (принцип паралельних планів при наявності наскрізної спільної для трьох казок ідеї), яскрава характеристичність героїв, багатовимірність, що відображається у перевтіленнях як самих персонажів за сюжетом, так і співаків-виконавців на сцені.

Метастиль вибудовується як поєднання стильових конструктів, з високим рівнем осмислення і «занурення» в чужий стиль. О. Щетинському вдається відчути невловиму єдність (спадкоємність) старих і нових елементів і не порушити тонку межу, що існує між природністю, органічністю і штучністю, еклектичною мішаниною. «Механізми» стильового синтезу уподібнюються 173 композиційним технікам: різнопараметрові компоненти, осмислені і привласнені композитором, діють разом з іншими в єдиному «звуковому полі» (в межах музичного твору) без розмежування на окремі елементи художньої цілісності. Смислова «дослівність» чужих конструктів «знімається»: вони потрапляють у новий, власне композиторський контекст в якості чисто музичних ідей.

Отже, пропоноване вище поняття «стиль як техніка» розкриває сутність стильового синтезу як творчого методу О. Щетинського.

Надамо остаточне визначення:

«Стиль як техніка» – це спосіб композиторського мислення, його об’єктивація через оперування різностильовими (чужими) конструктами у власному мовно-стилістичному контексті (музичного твору), в якому спільним «знаменником» слугує органічна стильова єдність звучання (без розмежування на тональне-атональне), а посередниками між знаковими компонентами інших стилів (історичних, індивідуальних, окремих творів) стають складники технік композиції XX ст.

2.2. Еволюція композиторського мислення О. Щетинського у фортепіанних творах.

Композиторський стиль Олександра Щетинського є структуралістським та спирається на різноманітні сучасні техніки. Кожен твір містить в собі певну музичну метафору, що відображається у назві твору. Вплив східноєвропейського мінімалізму (більш медитативного та менш дидактичного) виявляється у ретельно відпрацьованому взаємозв'язку між різними ступенями звуку і тиші, переважанні м'якої динаміки, а також у найдрібніших деталях та змінах висоти, тембру і ритму [1].

На початку творчого шляху композитор був у пошуках свого стилю, тому кожний твір міг радикально відрізнятися від іншого. Щетинський звертався до модернізму, авангарду, діатонізму, атонального стилю, та навіть користувався модальною технікою.

Головна мета полягала в тому, щоб це все не перетворилося на еклектичну «мішанку», а щоб все таки відчувалася якась стилістична цілісніть та єдність, попри те, що різностильові елементи він залишає. Вони мають бути інкорпоровані в стилістику. Олександр Щетинський прагнув уникнути конфлікту та оперувати цими різними стильовими елементами, як елементами виразності.

Стиль стає тематизмом. Якщо є мотиви - можна їх варіювати, а якщо є тональний план, то ми його якимось чином можемо вибудовувати. Ось в такому напрямку потрібно працювати із стильовими елементами, відповідно вони можуть поставати без того символічного навантаження, яке було у Шнітке, зазначає композитор. Олександр хотів добитися щоб стильові відмінності не загострювалися, а навпаки згладжувалися. Тобто композитор хоче оперувати стилями у більш вільний спосіб.

Олександр Щетинський також іноді користувався додекафонною технікою. Композитор розумів, що можна взяти певні прийоми роботи з матеріалом, наприклад з додекафонією та вживати їх без серії. Спочатку він

застосовує поліфонічні прийоми роботи (поліфонічна структура для нього є дуже важлива), а потім прийоми переходу горизонталі у вертикаль. Це коли різні музичні шари об'єднані послідовністю інтервальних структур. Наприклад у Веберна є структура м.3 + м.2 і ця м.2 може чіплятися з будь-якого боку до м.3, а потім ця м.2 може переходити у м.7 або в м.9. Також сама м.3 може перетворюватись у м.6 чи м.7, але по суті це буде та сама структура і вона буде весь час варіюватися. Або наприклад улюблена структура Бартока ч.4 + тритон.

Для Щетинського музична метафора - це експресивна формула, яка перетворює найглибші інтуїції композитора у хитромудру структуровану, тонку, витончену, загадкову, але, тим не менш, по суті зрозумілу, звукову мову, в якій межі між звуком і тишею залишаються текучими [2]

Перед тим, як проаналізувати застосування стилю композитора у його фортепіанних творах, давайте детальніше розглянемо всі твори, які він написав для фортепіно.

- Маленька карпатська балада (1974)
- «4 прелюдії» (1977-78)
- Варіації (1979)
- «Музика Харкова» (1981/89)

Спокій і сором'язливість домінують у цьому творі в чотирьох рухах, мрійливий смак яких значною мірою наданий модальною структурою творів. Усі рухи засновані на загальному тематизмі, який, однак, розвинений в різній фактурі та формах [16].

- «Хваліте Ім'я Господа» (1988)

За своєю структурою твір нагадує розширену фантазію у трьох розділах загальною тривалістю приблизно півгодини. Перший і третій розділи м'які і медитативні, а другий - драматичні зіткнення. Мелос твору є досить химерною сумішшю ідіом григоріанського співу та хору православних церков, і його модальні перетворення будують основу розвитку. Були використані різні масштаби та режими, починаючи від

чистого діатонізму до розширеної полімодальності. На початку твору одноголосна мелодія звучить без супроводу впродовж надзвичайно тривалого часу; що перегукується з древнім молитовним співом. Його розвиток відбувається дуже поступово завдяки модальним перетворенням, розширенню діапазону та зміні тривалості фрази. Сенс цього процесу полягає не в послідовності дій, які можна простежити раціонально, а в зосередженій медитації, що триває ніби поза так званим «векторним часом».

Другий голос вступає середньовічною каденцією, одним із багатьох полістилістичних елементів, використаних у творі. Поступове збільшення кількості голосів підготовляє перехід до другого розділу, який складається з ряду напружених, а іноді і патетичних епізодів. Після тривалої кульмінації характер музики просвітлюється, деякі мотиви нагадують тему. Поряд з модальними тематичними елементами мелодичного характеру важливу роль відіграють акорди нетональної структури з широко розподіленими тонами; ці акорди імітують звучання церковних дзвонів. Мелодичний голос веде безперервний діалог з цим акордовим елементом, і цей діалог визначає динаміку розвитку твору [29].

- «Моління про чашу» (1990)

Цей заголовок стосується відомого епізоду з Євангелія, який був натхненням для багатьох художників та поетів. Однак композитор прагнув не лише відтворити емоційний контекст цього сюжету, але, насамперед, знайти його музичний еквівалент. Два тематичні елементи, в свою чергу, стають основою для подвійних варіацій. Перший - це стійкі акорди, що нагадують віддалений дзвін. Другий - м'яка мелодійна лінія – образ хору, переважно однотонний і лише в середній частині твору представлений у багатоголосному викладі. Хор та церковні дзвони – єдині два музичні елементи, які можуть бути використані у богослужінні Православної Церкви. Характер музики – досить аскетичний і не дуже типовий для фортепіанного звучання – несе риси зосередженої молитви [4].

- «Соната» для 2-х фортепіано (1992)

- «Наодинці»(1994)

Твір складається з безлічі невеликих фрагментів, які представляють по черзі рух і статику. Стійкі акорди та розщеплені тони змушують уважно слухати різні звукові спектри. Уривки досить простої ритмічної структури щоразу відображаються в різному темпі. Таким чином досягається баланс між регулярністю і нерегулярністю. Розвиток відбувається не хронологічно, а в постійному змішуванні різних етапів трансформації. Музичні структури базуються на декількох інтервальних поєднаннях, які, будучи атональними, об'єднують ціле на рівні мікротематизму.

Твір є досить медитативним і не містить особливостей поверхневої ефективності. Він нагадує внутрішній монолог, застосований до самого себе. Це спричинило назву твору [18]

- «Подвійний відблиск» (2006)
- «Світ ловив його» (2018/2020)

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ О. ЩЕТИНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРИТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ ВИБРАНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ

3.1. Юнацькі фортепіанні твори композитора – «Чотири прелюдії» та «Маленька карпатська балада»

Маленька карпатська балада (1974 р.)

Маленька карпатська балада була написана під час навчання композитора у Харківській дитячій музичній школі №9, у класі Донник Лариси Іванівни. Це остинатні повтори і варіювання короткого сумного мотиву на тлі дисонантних акордів ведуть від елегійного «баркарольного» початку до кульмінації у кінці п’єси.

У написанні цього твору, композитор використав стилістику пісні венеційських гондольєрів, «піснею на воді». От, тільки заміст стандартних $^{6}/_{8}$, у композитора – $^{9}/_{8}$, зі зміною на тих же $^{6}/_{8}$ та $^{12}/_{8}$. Проте, Олександр Щетинський залишився вірним м’якому, «коливаючому» руху мелодії, майже монотонному ритмічному малюнку супроводу, який дійсно асоціюється із ударами весел та коливанням човна на хвилях. Це ліричний, з відтінками меланхолії чи, можливо, мрійливості твір.

Оскільки, «Маленька карпатська балада» є, як ми вже казали, твором написаним у 1974 році, коли композитору на той момент було 14 рокі, ми можемо припустити, що це – переживання закоханого хлопчика-підлітка, який намагається усі свої емоції передати за допомогою музики, звідси ми можемо спостерігати короткотривалі зміни настрою на настороженому дисонуючому остинатному супроводі, який ми можемо трактувати як щось внутрішнє та несказане.

Чотири прелюдії (1977-78 рр.)

Ці твори демонструють нам стильові пріоритети, які були притаманні композитору під час навчання у Харківській середній спеціальній музичній школі. У них Олександр Щетинський використовує вільну 12-титоновість, тобто атональну музику, яка не має певної тональності. Також, у Прелюдіях присутня кварто-тритонова або кластерна гармонія.

Ще Олександр Щетинський не відкидає у своїх Чотирьох прелюдіях й наскрізний тематичний розвиток коротких мотивів, подекуди жанрові ритми та ефектне інструментальне письмо, що дає нам чітко зрозуміти, що ці твори є процесом становлення особливостей композиторського письма.

Форми ж у Прелюдіях тяжіють до традиційних:

- Перша прелюдія – тричастинна;
- Друга – мікро-варіації;
- Третя – це вільне фугато у поєднанні із тричастинною формою;
- Четверта ж частина – це п’ятичастинне рондо.

Втім, у цих творах присутні й складніші прийоми, а саме: зсуви важких і легких долей при варіюванні мотивів, неквадратна побудова фраз і періодів, а також гра різними метричними структурами, тощо.

Отже, ці Чотири прелюдії Олександра Щетинського, які були написані, як ми вже згадували, у роки навчання у десятирічці, тому вважати їх творами із цілком сформованою думкою або особливістю стилю письма не варто, оскільки у цей період, якраз формувалася творча особистість досліджуваного композитора.

Також, щодо інтерпретації, то автор не має конкретних цілей щодо виконання оскільки цих «Чотири прелюдії» були переломним моментом до становлення стилістичних особливостей музичної мови композитора і, здебільшого, кожна з частин є демонстрацією володіння написання різними техніками, про що й свідчить «майже класична» побудова форм та послідовності частин.

3.2. «Світ ловив його» та «Подвійний відблиск» як зразок зрілого періоду творчості О. Щетинського.

«Світ ловив його» - епітафія Григорію Сковороді (2018/20).

Твір композитора «Світ ловив його. Епітафія Григорію Сковороді» (2018–2020) пов'язаний із найважливішою для автора постаттю філософа, мислителя, поета, музиканта. До його словесних текстів і музичних тем (авторство яких приписують Сковороді) Олександр Щетинський звертався не раз (хорова симфонія «Пізнай себе», «Дві пісні мандрівного філософа», «Що є істина?» – п'ята частина з «Симфонічних портретів» та інші). Так само кілька разів композитор використовував відому тему канту Григорія Сковороди «Всякому городу…» В «Епітафії» його перша фраза слугує центральним тематичним елементом, від якого розходяться інші тематичні утворення: пасажі з мікроінтонаціями у високому регістрі, акордові сполучення. Атональність у цьому творі набуває особливої м'якості, співіснуючи з тональними елементами (інтервалами, акордами, мелодико-інтонаційними побудовами).

Меланхолійна п'єса пам'яті видатного українського філософа і поета Григорія Сковороди. Мелодична лінія час від часу прояснюється мотивами з наспіву, створеного, можливо, самим Сковородою до свого вірша «Всякому городу нрав і права». Уповільнений темп і фактурна аскетичність відкривають у старій мелодії приховані сенси.

До творчості Сковороди Олександр Щетинський звертався приблизно в десятьох творах. Зокрема, він кілька разів використовував мелодію «Всякому городу нрав і права». Щетинський подає ці мотиви в декілька разів повільніше, завдяки чому мелодія розкриває свої приховані сенси.

Твір триває 4 хвилини у темпі Lento (четверть – 52) та розмірі3/4.

Початок твору виконує тільки права рука де вже з'являються тріолі та квінтолі. Також присутні перекреслені форшлаги. Ліва рука вступає у 15 такті.

Композитор не виписує конкретне взяття та знімання педалі, а просто виписує терміни senzaped, або conped. Оскільки весь твір супроводжує ліга - стакато з'являється тільки у 26 та 34-37 тактах. Динамічний план твору коливається між pp та mp, і тільки один раз зустрічається пікова точка mf у 58 такті. У творі застосовуються великі стрибки у широкому діапазоні, що характерно для сучасної музики. У 19, 38 та 52 тактах зустрічається мотив з вірша Григорія Сковороди «Всякому городу нрав і права». Синкопи, зміна ритмів, різне групування (тріолі, квінтолі, секстолі, септолі), мають логічне пояснення. Можна дійти до помилкового висновку, що твір виконується без різних агогічних вказівок, так як в нотах їх немає. Справа в тому, що його ритм – це виписане рубато.

Композитор надає ритму дуже великого значення. Якщо точно зіграти ритмічний малюнок, то під час слухання без нотного тексу перед очима, в нас складеться враження, що виконавець грає рубато. Звичайно ці всі ритмічні групи важко зіграти точно, тому, за словами автора цього робити не потрібно. Проте коли піаніст починає освоюватися з цим текстом, потрібно прагнути точності, привикнути до цих ритмів і просто запам'ятати на слух. Тому при подальших заняттях над твором рахувати не потрібно, тому що при виконанні ця сітка викладається на музику. Вочевидь цього бути не повинно. Коли виконавець приходить і починає грати, Щетинський відчуває що іноді виконавець про себе рахує. Композитор просить припинити це робити.

Композитор дає волю виконавцю, хоча намагається в тексті максимально детально зафіксувати все що відчуває. Важливо розуміти де звучить мелодична лінія, та відчувати вокальну напругу між звуками, тобто щоб це була не просто гра, а щоб мелодична лінія йшла через якесь пружне середовище, яке трошки опирається. Це те відчуття, яке ми отримуємо під час прослуховування вокальної музики. Ця напружена вокальна природа, яку

ми відчуваємо в кантилені між переходами від однієї ноти до іншої. В таких творах це особливо важливо це відчути. Вся романтична кантилена вимагає такого відчуття, коли не просто тиснеш на клавішу, а долаєш якусь певну відстань від дотику до видобуття звуку.

«Подвійний відблиск» - прелюд пам'яті Дмитра Шостаковича.

Прелюд пам'яті Дмитра Шостаковича «Подвійний відблиск» (2006) є одним із прикладів п'єси-посвячення. Жанр inmemoria представлений також іншими творами Щетинського та пов'язаний із важливими для нашого сучасника музичними постатями (Валентина Бібіка, Йозефа Гайдна, Антона Веберна та іншими). Як не раз зауважував сам автор, у цій прелюдії він прагнув відобразити атмосферу страшного часу, в якому довелось жити найталановитішому композитору XX століття, що втілюється у гострих дисонантно напружених звучаннях. Наприкінці прелюдії особливої трагічності набуває крихка тональна тема 9-річного Шостаковича, використана ним самим в останній пісні (№ 11) Сюїти на вірші Мікеланджело Буонаротті, ор. 145. «Подвійне» цитування цієї теми пояснює назву твору Олександра Щетинського.

Твір написаний у 2006 році до столітнього ювілею Д. Шостаковича.

Він віддзеркалює сприйняття в музиці Олександра Щетинського особистості і життя Дмитра Шостаковича. Ставши мішенню абсурдної критики за часів сталінського режиму, а пізніше – офіційною вітриною совєтської культури, Шостакович у своїй музиці втілив глибокий і щирий опір будь-якому насильству і жорстокості. В останньому розділі п'єси композитор використав простий мотив, що його Шостакович створив у 9-річному віці і процитував у своїй пізній Сюїті на вірші Мікеланджело Буонарроті [20].

Для О.С. Щетинського Дмитро Шостакович завжди був не просто великим композитором – але справжнім символом великої чесності в

мистецтві. В житті він мусив часто пристосовувати і казати те що не думав, в ті роки мабуть інакше і не можливо було. Чесність Шостаковича в музиці стала для О. Щетинського еталоном. Тому він присвятив йому цю п’єсу.

Твір триває 6 хвилин утемпі Andante (четверть – 72) та розмірі 3/4. Pocomenomosso (четверть 45) 30 такт, Ancoramenomosso (четверть 44) 63 такт. Динамічний план твору: перша частина – «ff», друга частина (від 30 такту) – «p».

Композитор подає ремарки що стосуються педалізації: Ped. sempre - не змінювати педалі (звуки вигасають самостійно), та ConPed. - вільно змінювати педаль.

Твір написано в атональній техніці. Музичне полотно викладене на 2, 3 та 4 нотних станах.

У 72-79 тактах партія правої руки грає ритмічо видозмінену цитату мелодії, скомпонованої Д. Шостаковичем у віці дев'яти років. Шостакович зацитував цю мелодію в своїй Сюїті на вірші Мікелянджело Буонарроті (11-а частина Безсмертя).

Так як і в «Епітафії», в цьому творі ми не можемо спертись на тональність, як об’єднуючий фактор. Для того щоб твір звучав цілісно, композитор використовує певні стабільні інтервальні структури, а також лейтмотиви. Вертикаль переходить у горизонталь. А інтервальні послідовності, які є у горизонтальному, мелодичному вигляді можуть переходити у вертикаль.

Отже, у процесі становлення композиторського письма Олександра Щетинського яскраво підкреслюється одночасна множинність і дрібність різнорівневих складників постмодернізму (прийомів, технік, стилів, сюжетів, смислів, текстів, форм), які формують якісно новий тип діалогу з минулим (із залученням стильових моделей, ідіом, окремих компонентів), що стає магістральним у творчості композитора.

Виходячи з вище проаналізованих творів Олександра Щетинського, ми можемо більш чітко сформулювати особливості його музичної мови у фортепіанних творах, а саме:

- освоєння техніки додекафонії, використання сегментів серії, в той же час, поєднання додекафонних трансформацій з мотивною роботою;
- взаємодія вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики, тональних, модальних і сонорно-алеаторних сегментів тексту, фактурно-тембрових шарів, що стає основою більшості творів композитора;
- втілення ідеї самодостатньості звуку в тональному (атональному) середовищі, що дозволяє прослідкувати процес формування звукового універсалізму, при якому всі звуковисотні організації починають співіснувати завдяки знайденим композитором спільних «точок дотику» в тональній та додекафонній (атональній) системах; об'єднуючим фактором стає звук і звучання як такі;
- концепційний зміст назви твору, що набуває конструктивносмислового значення у його структурно-інтонаційній будові; навіть «жанрове ім'я» (квартет, концерт) стає програмним, створюючи сюжетну канву твору;

Наголошуємо, що унікально-самобутнім стилем мислення у формуванні композиторського принципу О. Щетинського є ставлення до музичного звуку як до самодостатньої «живої» субстанції.

Висновок

В контексті тенденцій розвитку українського музичного мистецтва другої половини XX – початку XXI століть, творчість Олександра Щетинського посідає вагоме місце. Композитор, зі самобутнім і неповторним стилем письма, опираючись на сучасні західноєвропейські та американські композиторські школи, переосмислює та трансформує їхні здобутки на національному мистецькому ґрунті.

Впродовж всього творчого шляху Олександра Щетинського приваблює філософська та біблійна тематика. Його музика пронизана глибокими роздумами медитативного самозаглиблення що позволяє людині торкнутися найтонших струн душі та, в кінці життєвого шляху наблизитися до істинного самопізнання.

Фортепіанна творчість О. Щетинського займає важливе місце у творчому доробку. А вибрані для дослідження твори «Маленька карпатська рапсодія», «Чотири прелюдії», «Світ ловив його» та «Подвійний відблиск» в повній мірі відображають особливості його композиторського стилю.

Музика Олександра Щетинського не є легкою для сприйняття. Для її розуміння потрібно напружене вслуховування, можливо, неодноразове. Тільки після цього можна відчути і зрозуміти її красу — як у звучанні, так і у вирішенні композитором певних концепційних та технічних завдань.

Якщо спробувати визначити найзагальніші риси, що об’єднують різні твори композитора, то ними, будуть, по-перше, відвертість та емоційна напруженість висловлення. Безперечно, що для композитора, який сам зізнається у своєму серійному та постсерійному типі мислення, ця якість, здається, не може бути характерною. Однак, підкреслю, при неодноразовому вслуховуванні поступово починаєш розуміти особливу експресію висловлення, у деяких випадках — напружену монологічність. Як другу важливу рису музики О. Щетинського назву її драматургічність. Кожен твір має свою історію, свій подієвий ряд. Ця риса підкреслюється композитором і

в назвах творів та авторських коментарях до них. Хотілося б звернути увагу на дуже обережне ставлення композитора до звуку, прагнення створити в кожному творі певну неповторну звукову атмосферу.

Композитором написано 9 творів для фортепіано соло та один — для двох фортепіано.

Ми проаналізували чотири твори композитора. Вони дали можливість уявити еволюцію стилю композитора. Особливість музики Щетинського полягає в тому, що вона вимагає не тільки «свого слухача» (одночасно й культурно обізнаного, й бажаючого йти за розгортанням музики, довіряти їй, а не лише своїм знанням), а й «свого виконавця».

Піаністу-виконавцю проаналізованих творів дуже важливо показати одночасно й відкриту емоційність творів композитора, й особливості звучання та їхню цілісність і логічність побудови.

У ході дослідження ми виконали усі поставлені завдання, а саме:

1. розглянути життєвий та творчий шлях О. Щетинського в контексті розвитку національного музичного мистецтва другої половини XX та початку XXI століття;
2. охарактеризувати композиторський стиль О. Щетинського на прикладі вибраних фортепіанних творів;
3. здійснити виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів для фортепіано «Маленька карпатська рапсодія», «Чотири прелюдії», «Подвійний відблиск» та «Світ ловив його».

Отже, з усього вищесказаного ми можемо більш чітко сформулювати особливості його музичної мови у фортепіанних творах, а саме:

- освоєння техніки додекафонії, використання сегментів серії, в той же час, поєднання додекафонних трансформацій з мотивною роботою;
- взаємодія вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики, тональних, модальних і сонорно-алеаторних сегментів тексту, фактурно-темброві шарів, що стає основою більшості творів композитора;

- втілення ідеї самодостатньості звуку в тональному (атональному) середовищі, що дозволяє прослідкувати процес формування звукового універсалізму, при якому всі звуковисотні організації починають співіснувати завдяки знайденим композитором спільних «точок дотику» в тональній та додекафонній (атональній) системах; об'єднуючим фактором стає звук і звучання як такі;
- концепційний зміст назви твору, що набуває конструктивносмислового значення у його структурно-інтонаційній будові; навіть «жанрове ім'я» (квартет, концерт) стає програмним, створюючи сюжетну канву твору;

Список використаних джерел

1. Балабин В. В. Метатекстуальность и интертекстуальность в исследованиидискурса / В. В. Балабин // Вестн. МГИМО-Университета. Серия: Филология. – 2008. – № 2. – С. 77 – 82.

2. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури . *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. – 2015. – № 2. – С. 54.

3. Василенко-Несіна Н. А. Жанровий підхід у вивченні українського музичного репертуару в умовах фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики . *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. – 2010. – Вип. 1. – С. 22-23.

4. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанровостильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гуркова Ольга Михайлівна. – Київ, 2016. – С. 28

5. Гуляницка Н. С. Музыкальнаякомпозиция: модернизм, постмодернизмИстория, теория, практика / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языкиславян. культуры, 2014. – 367 с.

6. Деррида Ж. Философия и литература: Беседа с Жаком Деррида //Жак Деррида в Москве: деконструкцияпутешествия. – М. : AdMarginem, 1993. – С. 151 – 186.

7. Дианова В. М. Постмодернизмкак феномен культуры // Введение в культурологию : курс лекций / под ред. Ю. Н. Солонина, Е. Г. Соколова. – СПб. : Anthropology, – С. 125 – 130.

8. Капичина Е. А. Философиямузыки: от языка – к восприятию : монография / Е. А. Капичина. – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2018. – 360 с.

9. Козловски П. Культура постмодерна / П. Козловски ; пер. с нем. Л. В. Федоровой, Ф. Н. Фельдмана, М. Н. Грецкого, Л. В. Сувойчик. – М. : Республика, 1997. – 240 с.

10. Кравчук Д. Постмодерн 2.0. [Электронный ресурс] / Д. Кравчук, П. Семченко, А. Шлама. – Минск, 2017. – 56 с. – Режим доступа :

11. Лиотар Ж.-Ф. Послевремени: французскиефилософыпостсовременности / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. А. В. Гараджи // Иностр. лит. – 1994. – № 1. – С. 54 – 66.

12. Маньковская Н. Б. Эстетикапостмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

13. Медушевський В. Стиль – це світогляд, що інтонується. Електронний ресурс

14. Мессиан О. Вечнаямузыкасвета / Речь на конференции в НотрДам // Музыкальнаяакадемия. 1999. № 1. С. 233–235.

15. Мессиан О. Монологи // Композиторы о современнойкомпозиции. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 356 с.

16. «Молитва про чашу» фортепіано – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.shchetynsky.ho.ua/prayer_for_the_cup.htm

17. «Музика Харкова» для фортепіано – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.shchetynsky.ho.ua/kharkiv_music.htm

18. «На одинці» для фортепіано – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.shchetynsky.ho.ua/in_private.htm

19. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70 – 90-х років ХХст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореферат дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Т. А. Омельченко ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. – Київ, 2008. – С. 9.

20. «Подвійний відблиск» – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.shchetynsky.ho.ua/double_reflection.htm

21. Радугин А. А. Культурология : учеб. пособие / А. А. Радугин. – М. : Альма матер, 2001. – 304 с.

22. Рафикова А. Р. Культура постмодерна и музыка XX века / А. Р. Рафикова // Электроннаябиблиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: phil/0754327/069-072.

23. Рудь П. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору «Земля Франца Йозефа») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 79–92.

24. Рудь П. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського (дисертація) – [Електронний ресурс] – режим доступу: http://num.kharkiv.ua/share/dissert/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D1%96/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%A0%D1%83%D0%B4%D1%8C%20%D0%9F.%D0%92.pdf

25. Сад божественних пісень (збірка) – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%B4_%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D1%85_%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%B5%D0%BD%D1%8C_(%D0%B7%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0)

26. Сарабьянов Д. В. Историярусскогоискусстваконца XIX — начала XX века : монография. Санкт-Петербург : Галарт, 2001. 304 с.

27. Сковорода Григорій Савич. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%87

28. Список творів Олександра Щетинського – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.shchetynsky.ho.ua/compositions.htm#orchestrations

29. Философия XX века : учеб. пособие / В. И. Добрынина и др. – М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997. – 288 с.

30. «Хваліте ім'я Господнє фортепіано» – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.shchetynsky.ho.ua/praise_ye_the_name_of_the_lord.htm

31. Холопов Ю.Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. Москва : Композитор, 1993. 289 с.

32. Шостакович Дмитро Дмитрович » – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

33. Шульгин Д. И. ПризнаниеЭдисона Денисова. Москва : Композитор, 2004. 431 с.

34. Щетинський Олександр Степанович. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://shchetynsky.ho.ua/

35. Щетинський Олександр Степанович. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

36. Щетинський О. Поза стенограмою. Неформольні оповіді про харківських композиторів // Критика. 2019. № 5–6 (259–250), липень. С. 12–19.

Додаток 1

Творчий доробок О. Щетинського

Опери:

- «Annunciation»
- «Благовіщення»
- «DieblindeSchwalbe» (Сліпа ластівка)
- «E. de' CAVALIERI. RAPPRESENTATIONE DI ANIMA E DI CORPO»
- «Verwandlung» (Трансформація)
- «Ромео і Джульетта. Фрагмент»
- «Перерваний лист».

Камерний ансамбль (2 інструменти):

- «Соната» для кларнета і фортепіано
- «Інтермеццо» для флейти і фортепіано
- «Антифони» для віолончелі і фортепіано
- «Соната» для кларнета і органу
- «Сюїта» для кларнета і фортепіано
- «Соната» для скрипки і фортепіано
- «Три ескізи у чвертьтонах» для двох гітар
- «Навхрест» для альт-саксофона та віолончелі (1994) (друга версія: для кларнета в А та віолончелі) (1994/96),
- «Разом» (П’ять п’єс) для скрипки та акордеона
- «Інтроспекція» для флейти та клавесина
- «Двоє.. Паралельно... Перехрещуючись?» для кларнета та акордеона
- «PAS DE DEUX» для двох віолончелей
- «Послання про А.В.» для віолончелі та фортепіано
- «Соната» для фортепіано та перкусії

- «Маятник» для тромбону та маримби
- «SevenScreenShots» для контрабаса та фортепіано
- «Соната» для віолончелі та фортепіано
- «Епізод з життя поета» Фантазія на основі опери «Перерваний лист» для скрипки та фортепіано

Камерний ансамбль (від 3 до 5 інструментів):

- «Квінтет» для флейти, гобоя, кларнета, фагота та рогу
- «Напередодні» для двох труб, рогу, тромбону та туби
- «Шлях до медитації» для флейти, кларнети, скрипки, віолончелі та фортепіано
- «Струнний квартет»
- «Погляд на небеса» 1-й варіант для 2-х флейт та фортепіано - 2-й варіант для флейти, кларнета та фортепіано - 3-й варіант для флейти, бас-кларнета (або фагота) та фортепіано
- «Квінтет» для блокфлейт, вібрафона і там-тама
- «Промінь надії» для флейти, гобоя, віоли, віолончелі та гармонії (або акордеона)
- «Епілог» 1993р. для кларнета, фортепіано та струнного тріо - 2008р. для струнного квартету та фортепіано
- «У низьких голосах» для кларнета, скрипки, 2 альтів, контрабасу та акордеону
- «Квінтет» - 1 версія для кларнету, рогу, скрипки, віолончелі та фортепіано (1995) - 2 версія для кларнету, фагота, скрипки, віолончелі та фортепіано (2011)
- «Чотири рухи» для кларнета, альта та фортепіано
- «Pasdequatre» для альт-саксофона, тромбона, ударних (1 виконавець) та гітари
- «Cortège» 1-й варіант для квартету саксофонів - 2-й варіант для квартету кларнетів
- «Арабеска» для кларнета, басового кларнета, альта та віолончелі

- «Без ілюзій» для кларнета, тромбону, віолончелі та фортепіано
- «GREEN MEADOWS» Інтермедія з опери «Сліпа ластівка» для флейти, кларнета, альт-саксофона, скрипки, альта та віолончелі
- «Втрачені пісні» - 1 версія для альт - саксофона, перкусій, баяна і Контрабаса - 2 версія для альт - саксофона, перкусій, Кей-баяна і віолончелістів - 3 версія для кларнета, перкусій, акордеона та віолончелі
- «Різдвяні мелодії» для гобоя, скрипки, віолончелі, акордеона та фортепіано
- «Прощання» (Музика пам'яті В. С. Бібіка) для кларнета, віолончелі та фортепіано
- «StudiesofMotionandGestures» для гобоя, марімби, фортепіано, віолончелі та контрабаса

Камерний ансамбль (від 7 до 15 інструментів):

- «LAMENTO» для камерного ансамблю
- «Обличчям до зірки» для камерного ансамблю
- «Музика задзеркалля» для камерного ансамблю
- «Нині відпущаєши...» для камерного ансамблю
- «CON RE» для чотирьох флейт, альт-саксофону, скрипки та віолончелі
- «Камерна симфонія» для 13 інструменталістів
- «Strindberg-Impressions» для 9 інструменталістів
- «Подорож Орфея» для флейти, гобоя, кларнета, фортепіано, скрипки, віоли та віолончелі
- «Марта і Марія» для 8 віолончелей

Перкусія:

- «Криптограма» для вібрафона соло
- «Звук для звука» для ударного ансамблю

- «LanaissancedeSt. Jean-Baptiste» для дитячого сопрано, дитячого хору та ударних інструментів
- «Світло твого обличчя» для чотирьох перкусіоністів
- «Соната» для фортепіано та ударних інструментів
- «REMEMBRANCE IN PRAYER» для чотирьох тімпані
- «Маятник» для тромбону та маримби

Голос та інструменти:

- «Із поезії Павла Мовчана» Пісенний цикл для бас-баритону та фортепіано
- «Слово проповідника» для сопрано та струнного квартету
- «Корабель диваків» Вокальний цикл для сопрано та 7 інструментів
- «THE BAPTISM, TEMPTATION AND PRAYER OF OUR LORD JESUS CHRIST» для баса, кларнета, тромбону, віоли, віолончелі та контрабаса
- «Asongofdegrees» для мецо-сопрано та камерного ансамблю / камерного оркестру
- «TwoSongsof a WayfaringPhilosopher» 1-я версія для меццо-сопрано та альта d'amore - 2-я версія для меццо-сопрано та альта - 3-я версія для мецо-сопрано та віолончелі
- «A SERMON ON THE MOUNT» для сопрано, альто-саксофона та фортепіано
- «THE MOST NEEDFUL GIFT» для Меццо Сопрано, Органу та Малого дзвону
- «IN PRINCIPIO» для меццо сопрано та фортепіано

Хор з a capella або інструментом:

- «Світ во откровеніє» Священна кантата для змішаного хору без супроводу та двох дзвонів
- «Реквієм» версія для мішаного хору та органу

- «Paternoster» для жіночого чи дитячого хору та флейти
- «IN THE SECRET PLACE»
- «Пізнай себе» симфонія
- «Diptych»
- «Слобожанські пісні» та «Шість віршів Павла Тичини» для мішаного хору acapella

Для баяна:

- «Соната»
- «Сумна пісня»
- «4 Інвенції»
- «Pocomisterioso»
- «Для кожного міста» для баяна

Інші інструменти:

- «Соната» для альта
- «LENTO PENSIEROSO» для фагота
- «Арія» для тромбону
- «Aside» для кларнета,
- «Utterance» для басового кларнета або басового саксофона або баритонового саксофона
- «ShapesandColours» для органу
- «П’ять мініатюр» для гітари
- «Медитація для гітари»
- «Соната» для скрипки
- «П’ять етюдів» для альт-флейти

Музика для стрічки:

- «Біля входу»
- «Садок вишневий коло хати»

Переклади:

- «А.Шенберг. 6 малих п’єс, op. 19»

- «E. de 'CAVALIERI. RAPPRESENTATIONE DI ANIMA E DI CORPO» інструментація та адаптація виконання для 8 співаків та 8 інструментів
- «R. STRAUSS. 4 LETZTE LIEDER» для сопрано та камерного ансамблю
- «Е.Гріг. Концерт для фортепіано» для фортепіано та струнного оркестру
- «Б.Пастернак. Соната» для симфонічного оркестру
- «А.Грибоєдов. Два вальси» для симфонічного оркестру
- «Ф.Ніцше. 5 п’єс» для симфонічного оркестру
- «А. Шенберг. 4 німецькі народні пісні» для голосу та 10 інструментів
- «А.Шнітке. Сюїта в старовинному стилі» для фортепіано в 4 руки
- «F. Mendelssohn. A MissummerNight'sDream» для струнного оркестру

Голоси, хор та оркестр / ансамбль:

- «LanaissancedeSt. Jean-Baptiste» (Народження святого Івана Хрестителя) для дитячого сопрано, дитячого хорового та ударного ансамблю
- «Etudeonthesoul» для сопрано, тенора та струнного оркестру
- «ApostleJohn'stestimony» (Кантата Апостола Іоанна) для сопрано, баритона, мішаного хору та оркестру
- «Реквієм» для змішаного хору та струнного оркестру
- «TheElder'sVision» для змішаного хору та камерного ансамблю
- «CORPUSCULA VITAE» для сопрано, тенору та струнного оркестру
- «A SongofDegrees» для Меццо-Сопрано та Камерного оркестру
- «Сюїта та пролог з Енеїди» для солістів, мішаного хору та оркестру

- «Пісня філософа» для тенора та оркестру
- «Весільна пісня» для тенора, баса і оркестру
- «Whenfirebreaksout» для змішаного хору, ударного та камерного оркестрів

Оркестр:

- «Глоссолалії» для оркестру
- «PRIMA VISTA» концерт для повного симфонічного оркестру
- «Як хмаринка над Пескарою» для оркестру
- «The PARABLE (quasiunafanfara)» для духового оркестру
- «TRAJECTORIES OF SOUND»(Траєкторія звуку) для концертного колективу
- «FranzJosephLand» для симфонічного оркестру
- «SOPHOCLES' DREAMS» для симфонічного оркестру
- «Симфонічні портрети» для симфонічного оркестру

Для інструменту з оркестром:

- «Концерт» для віолончелі з оркестром
- «Перехрещення» для гобою з оркестром, «Концерт» для флейти з оркестром
- «Зимова елегія» для альт-саксофону та камерного ансамблю
- «SONATA DA CAMERA» для віолончелі та камерного ансамблю
- «Камерний концерт» для фортепіано і 12 інструменталістів
- «Концерт» для кларнету та камерного ансамблю
- «Концертино» для фортепіано та концертного колективу
- «AVE HENDEL» концертна п’єса для віолончелі та струнного оркестр
- «Літургічний» фортепіанний концерт.

Для фортепіано:

- «4 прелюдії»
- «Музика Харкова»

- «Хваліте ім’я Господнє»
- «Моління про чашу»
- «Соната для 2-х фортепіано»
- «Наодинці»
- «Подвійний відлиск»
- «Світ ловив його»

Музика для художніх фільмів ІгораПодольчака:

- «LasMeninas» (2008)
- «Delirium» (2012)
- «Merry-Go-Round» (2017).