

Наталя Сулій, викладач

Львівського національного університету
імені Івана Франка

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР У ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

У статті досліджується принцип циклізації, що розвивався протягом попередніх століть, знайшов своє застосування і розвиток у ХХ столітті.

Постановка проблеми. Кожна епоха вносить щось нове в історичному, соціальному, мистецькому, культурному планах. Музичне мистецтво є невід'ємною частиною цих процесів і розвивається за такими ж законами. Це стосується не тільки таких категорій, як простір і час, але й техніки письма, виразових засобів (мелодики, гармонії, ритму, фактури). Вищезгадані фактори, безумовно, віддзеркалились на особливостях стилю, жанру та форми. Використання класичних структур зазнавало у композиторів другої половини ХХ століття крайньої індивідуалізації. Беручи за основу традиційну форму-схему, композитори кожен твір komponували як нову індивідуальну форму згідно з особистим задумом та вирішенням. “Відмова романтизму від типізованих структур і синтаксичних зв'язків класицизму, законів “абсолютної музики”, від складених на її основі ієрархії виразових засобів у ХХ ст. обернувся признанням множинності моделей. ... Прагнення до поліфонізації, вбачання множинності поєднувалось з орієнтацією на граничну індивідуалізацію” [6, 110 – 111].

Суттєві зміни спостерігаємо і стосовно музичного синтаксису. Залежно від світогляду композитора, його творчих орієнтирів та спрямувань розв'язувались проблеми нового синтаксису. Для багатьох постмодерністів творчість “... означала створення або відновлення власної мови” [6, 111].

Відомою є позиція Штокхаузена: “ніяких повторів, ніяких змін, ніякого розвитку, ніякого контрасту ... Наш світ – наша мова – наша грамати́ка” [цит. за: 6, 111].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням висвітлення цих проблем присвятили наукові праці відомі сучасні музикознавці: М. Лобанова [6], В. Задерацький [2], С. Павлишин [8, 9], Л. Кияновська [3], О. Козаренко [4, 5], Н. Гуляницька [1], Б. Сюта [10, 11, 12]. Однак питанням єдності циклічних побудов, зокрема циклам фортепіанних мініатюр приділено недостатньо уваги.

Метою пропонованого дослідження є: визначити самобутні стильові особливості кожного композитора, навіть кожного твору, універсальне та неповторне у комплексі виразових засобів, нові підходи до формотворення, нові концепції стосовно організації єдності циклічних творів, зокрема циклів фортепіанних мініатюр.

Виклад основного матеріалу. На теренах українського музичного простору перші зразки постмодернізму з'явилися у творчості Л. Грабовського, В. Сильвестрова, далі розвинулись у композиціях В. Балея, М. Кузана, В. Бібка, В. Губаренка, І. Карабиця, Є. Станковича. Зміна естетико-філософських та світоглядних концепцій композиторів знайшла відбиток і у знаходженні нових виразових засобів і відповідно відобразилась у нових підходах до формотворення. Ці фактори не могли не вплинути на створення нових концепцій стосовно організації єдності циклічних творів, зокрема циклів фортепіанних мініатюр. Твори перелічених композиторів відзначались “... новими підходами до організації звукового матеріалу, новими принципами організації мистецького часу та простору творів, періодичною практикою звернення авторів до ресурсів так званої експериментальної музики (як складової “нової”). ... Серіалізм чи сонорика, алеаторика чи електронна музика – всі ці явища викликали до життя нове бачення цілісності й способів її формування (відкриті твори, вільні форми тощо)” [12, 39].

Прикладами таких творів можуть служити “Маленька камерна музика №1 для п'ятнадцяти солюючих струнних інструментів”, “Concerto misterioso” для дев'яти інструментів Л. Грабовського, “Медитації” для віолончелі та камерного оркестру В. Сильвестрова; а також твори для фортепіано, що стануть предметом нашого дослідження: “Чотири двоголосні інтенції” (Л. Грабовського), “Тріада” (В. Сильвестрова).

Саме з початку шістдесятих в українській музиці, а точніше “... з 1958 – 59-х років

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР У ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

починають обережно з'являться твори, що віддзеркалюють індивідуальні творчі прагнення та концепції, а часто й нові творчі орієнтири та естетичні настановлення авторів. І хоча пошуки оновлення традиційних способів організації творчої цілісності, а також нові їх способи почали матеріалізуватись лише за кілька років, сягнувши найбільших висот щойно з кінця 1960-х рр., перші показові щодо цього твори були оприлюднені негайно" [12, 18].

Цікавими прикладами (не тільки у фортепіанній літературі) переосмислення ролі всіх складових музичного твору (виразових засобів, архітектонічних моделей) у процесі його організації як художньої цілісності є твори представників українського авангарду 1960-х років.

Зокрема, це "Чотири українські пісні" ор.6 для хору з оркестром Л. Грабовського. У творі відбувається трансформація зразків народно-пісенної творчості і використання її у поєднанні з особливостями індивідуального творчого почерку. Тут немає цитування фольклорного матеріалу. Автор "вкраплює у тканину твору змодельовані ним мелодико-гармонічні та ритмічні одиниці. Що "допомагають" слухачеві розпізнати національний характер музики" [12, 19].

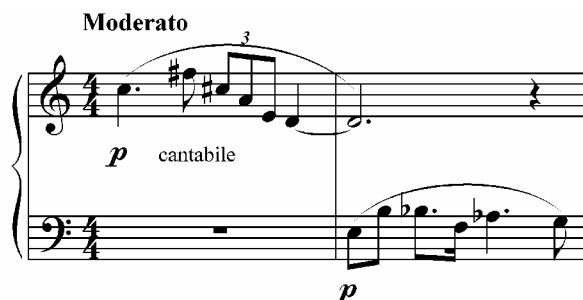
Слід також відзначити, що об'єднувальним чинником циклу виступають не особливості жанру, оскільки однозначно його визначити не вдається – "це щось середнє між кантатою, вокально-симфонічною поемою та сюїтним циклом" – за визначенням музикознавця Б. Сюїти. Для організації єдності форми композитор застосував наскрізний принцип розвитку, неточне повторення матеріалу вступу, що створює аркоподібний ефект обрамлення, методи темброво-колеристичної драматургії. Отже, "Чотири українські пісні" – зразок відродження в українській музиці ХХ століття барокового принципу – так званого "змішаного жанру".

Прикладом пошуку нової організації єдності циклу є "Чотири двоголосні інвенції" для фортепіано (1964) Леоніда Грабовського. Основою техніки тут виступає додекафонія. "Метод композиції на основі дванадцяти тонів, у співвідношенні один до одного" – таку лаконічну дефініцію однієї із арсеналу технік музики цього періоду дав А. Шенберг" [цит. за 1, 194]. "Чотири двоголосні інвенції" був першим оприлюдненим додекафонним твором Л. Грабовського.

В основі циклу "Чотири двоголосні інвенції" лежать додекафонні ряди (у кожній інвенції інший). Уважно проаналізувавши серію кожної інтенції, ми

знаходимо певну систему та закономірності. Так, серія першої та третьої інвенцій – це тема (I інвенція) та її обернення (III інвенція); таке ж співвідношення прослідковуємо у другій та четвертій інвенціях. Першим звуком кожної серії та, водночас, віссю симетрії служить звук "с".

Л. Грабовський. I інвенція (1 – 2 т.т.)



Вслуховуючись у додекафонний ряд кожної інвенції, відзначаємо досить чітко виявлене тонко-домінантне співвідношення першого початкового та заключних звуків серії (ясно видно у I та IV інвенціях, у II-й та III-й – доміантові звуки є 11-им та 10-им у серії). Стосовно похідних проведень у кожній інвенції, то найчастіше використовується проведення серії в оберненні. "Із одної головної думки розвиваються усі наступні – ось найміцніший зв'язок" – писав А. Веберн." [цит. за: 1, 196].

Такий принцип розвитку серії спостерігаємо на рівні кожної інвенції.

Отже, у компонуванні серії, її використанні та найрізноманітніших трансформаціях спостерігаємо логіку та певні закономірності, що підпорядковані у цих моментах раціоналістичному мисленню. Про це явище Б. Таут висловлювався так: "Жодна деталь не існує сама собою, все повинно задумуватись, щоб служити необхідною частиною цілого. Все що добре функціонує, добре виглядає" [цит. за 1, 194].

Поєднання чотирьох інвенцій в єдиний цикл досягається контрастним протиставленням різнохарактерних мініатюр. Використання двох серій у I-й та II-й інвенціях, та проведення їх в оберненні у двох наступних (III-й та IV-й), поглиблює контраст між частинами. Водночас контрастне чергування різних за характером та відмінними "темами"-серіями частин служить і традиційним об'єднувальним фактором.

Отже, **єдність циклу** досягається, використанням серій в оберненні (I та III, і, відповідно, II та IV), у побудові кожної інвенції; а також спільною віссю симетрії – звуком "с".

Величезного значення у серійній музиці набула фактура. Вона виявилась "тим засобом, завдяки якому з'являлась можливість здійснювати

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР У ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА

Л. Грабовський. II інвенція (1 – 2 т.т.)

Poco allegretto

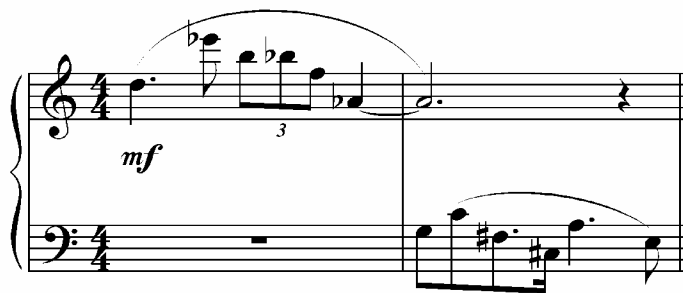


принцип – завжди одне і те ж і водночас різне” [1, 209]. Звідси – одним із визначальних об’єднувальних факторів виступають традиційні поліфонічні принципи розвитку.

Упродовж усього твору (цілого циклу та кожної інвенції) ми не знаходимо точного повторення додекафонного ряду, а лише його різноманітні перетворення. Композитор використовує традиційні принципи організації фактури, а також “імплантує” нові виразові засоби в апробовані двочастинні (I, III, IV інвенції) та тричастинні (II інвенція) побудови. Сама назва “Чотири двоголосні інвенції” уже передбачає поліфонічний фактурний виклад.

Так, наспівно-лірична тема-ряд I-ї інвенції з ритмічно-регістровими змінами, в оберненні, у зменшенні (аугментації) проводиться повністю 17 разів. Двочастинність побудови визначаємо за чітко вираженою ритмічною варіантною повторністю (третій звук серії) у кульмінаційній точці твору (11-ий т.).

Л. Грабовський. I інвенція (11 – 12 т.т.)



Танцювальні риси другої інвенції створюються метро-ритмічною організацією та регістровими перекличками характерної інтонаційно-ритмічної фігури, а кульмінація ж припадає на точку золотого січення (13:9) розробкової серединної побудови. Серія з переважно ритмічними змінами проводиться 18 разів, причому з єдиним “ідентичним” повторенням октавою нижче на початку репризи.

Теми-ряди III-ї (серія проходить 23 рази) та IV-ї (серія також проходить 23 рази) інвенцій, є,

відповідно, серіями в оберненні, з незначними варіантними змінами, I-ї та II-ї інвенцій. (Вважаємо за доцільне зауважити, що серія із четвертої інвенції була використана композитором при

написанні ще одного циклу для фортепіано “П’ять характерних п’єс” (1962). Тут на основі єдиної серії митець komponує п’ять різножанрових, контрастних за характером номерів, що об’єднуються у цикл на засутнім принципом).

Отже, “Чотири двоголосні інвенції” – це зразок нового рівня поліфонічного письма, в якому все ж присутні основні закони поліфонії: наявність “теми - серії” та її зміна шляхом ритмічного, інтонаційного та регістрового варіювання; проведення “серії” в оберненні (другі частини I-ої та II інвенцій, окремі проведення теми у IV інвенції), стретне (друга частина I-ої інвенції) та ракохідне проведення.

Серія як закон для написання твору, сприймається і розуміється кожним композитором дуже індивідуально. Так, у komponуванні кожної інвенції циклу Леонід Грабовський майстерно розв’язує проблему співвідношення загальних “програмних” законів використання додекафонного ряду з індивідуальними особливостями авторського письма. Єдність

циклу ґрунтується на основі використання однієї техніки – додекафонної. Хоч у традиційному розумінні серія не є темою, в даному випадку (і в аналогічних) вона виконує тематичні функції, а також створює інтонаційну єдність звукового матеріалу та відображає логіку взаємозв’язків між окремими звуками музичної тканини. “Тематичні” зв’язки реалізується не лише при основному

структурному викладі, але і на іншому рівні – шляхом співвідношення рядів і його похідних форм (обернення, збільшення, зменшення).

Цікавими прикладами нових способів організації єдності циклів є ряд творів Грабовського, написаних у другій половині 60-х років, де “апробуються співвідношення звуку, часу і структури для створення довершеного цілого” [12, 30]. Це – “Гомеоморфії №№ 1 і 2” для фортепіано (1968 – 69 pp.), “Гомеоморфія №3” для 2-х фортепіано (1968 – 69 pp.), “Гомеоморфія №4”

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР У ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

для великого симфонічного оркестру (1970 р.). Наваторським зразком організації єдності циклу є “Маленька камерна музика №1” для 15 сольних струнних (1966 р.), де ці принципи прослідковуються на рівні жанру (арпеджіо – баркарола, хорал, ритурнелі), стилістики (органічне поєднання серійності, алеаторичності). Одночасно спостерігаємо жанрову та стильову різноманітність у межах циклу.

Цікаві зразки постмодернізму представлені композиціями раннього періоду творчості Валентина Сильвестрова. Виходячи зі стильової неоднозначності (творчість композитор сам поділяє на шість стильових періодів) мистецького доробку митця, спостерігаємо у його творах найрізноманітніші способи організації цілісності, також різні принципи об’єднання циклів. Уже в середині та другій половині 60-х років композитор “розробив свій оригінальний спосіб організації художньої цілісності, базований на домінуванні драматургічних принципів і використанні цілком довільних (обумовлених лише драматургічною необхідністю) трансформацій музичних жанрів, форм, частин обраних форм. Усі, навіть найдрібніші деталі, прискіпливо опрацьовуються з погляду їх місця і функції в єдиному художньому цілому, що є мистецьким аналогом безмежного зчування Всесвіту і Природи” [12, 31].

Музикознавець С.С. Павлишин у монографії “Валентин Сильвестров” висловлює думку стосовно цього періоду про існування “нового” типу форми – “надформи, сонорного поля. Йдеться про зникнення точної інтонації, ліричної музики, яка уособлює все людське, і насправді не її загибель, а злиття з “космічною” – сонорною звуковою масою” [12, 19].

Таким чином, продемонстровано єдність циклу у поемній композиції “Гімн” для симфонічного оркестру (1967 р.). Її складовими є сімнадцять сегментів, що розкривають різні сторони пісенно-дифірамбічного образу (тут відбувається і поєднання серіальної та сонористичної композиторської техніки).

Прикладами нової організації циклічних композицій для фортепіано є П’ять п’єс (1962), “Тріада” (1962), “Музика в старовинному стилі для фортепіано” (1973), “Дитяча музика” №1 та №2 (1973). Оскільки

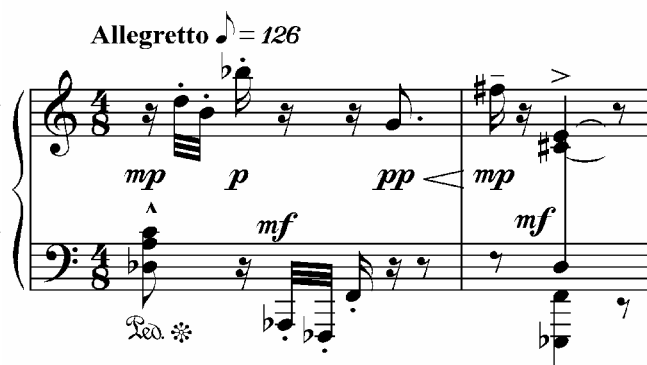
творах шістдесятих та сімдесятих років принаманні різні стильові риси, то і об’єднувальні параметри циклів фортепіанних мініатюр є рівними.

“Тріада” належить до другого етапу творчості¹, який характеризується поєднанням серійної техніки з ліричністю настроїв: “...композитор послідовно застосовує тут серійну техніку, саме в цей час ліричність проступає в нього як дуже важлива риса почерку. Власне з серійністю вона створює індивідуально окреслене ціле” [8, 8].

Три основні розділи циклу “Тріада” – “Знаки”, “Серенада”, “Музика сріблястих тонів”, у свою чергу поділяються на частини: перший – на сім, два наступні – по три. Отже, тут циклічний твір виступає як макроцикл, що поділяється на доволі самостійні та завершені частини – мікроцикли.

У першому мікроциклі “Знаки” композитор створює відчуття неокресленості, незавершеності, недововленості (ніби поставлене запитання). У музичному вираженні, це – паузи, зупинки, витримані акорди, складно візерунковий ритм. Задум втілений у семи частинах, що чергуються за принципом темпових контрастів, а структура кожної з частин визначається фактурними, динамічними та агогічними змінами. Основою, “будівельним матеріалом” кожної з частин є різні гемітонні групи, що творять хроматичний мікролад (при розгляді – це три – чотири звуки в тісному розташуванні)². Сильвестров komponує гемітонні групи, що проявляють себе в акордах та мелодиці.

“Знаки”. № 1.



Фактурний тип викладу базується на пуантилістичній техніці із дзеркальним (дещо

¹ За основу беремо періодизацію, висвітлену на сторінках монографії С. Павлишин “В. Сильвестров” (1989). Поділ на такі періоди запропонував В. Сильвестров. “Сам композитор поділяє свою творчість на шість періодів” [7]

² “Гемітоніка – важливий вид ацентричної хроматини ХХ ст. У першій половині століття у закінченому, чистому вигляді, вона була властива стилю Веберна, а у інших композиторів синтезувалась з іншими звуковисотними системами, у другій половині століття стала загальною композиторською нормою, як субсистема – властива для всієї музики ХХ століття” (Холопова – С. 418)

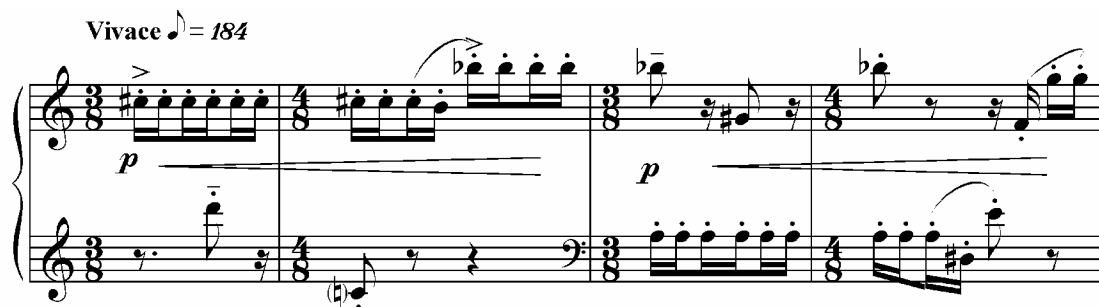
ЦИКЛИ ФОРТЕП'ЯНИХ МІНІАТЮР У ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

неточним) використанням принципу симетрії. (Такі ж засоби музичної виразності застосовує у А. Веберн у "5 п'єсах" оп.5 №5).

У "Серенаді", при використанні гемітонних груп, композитор створює лірично-пісенні твори (1-ша та 2-га частини).

Третя, остання частина мікроциклу токатна, але і тут присутні наспівні мелодичні звороти. Як слушно відзначає С.С. Павлишин, "Серенада в цілому є узагальненням жанровості. Перший номер – Allegro – має фактуру типу Веберна - Булеза, тільки дуже проспівану. У наступному Andantino мелодійність виходить на перший план. ... Номер третій ("як токката")" [6, 49].

"Серенада". № 3.



Третя частина "Музика сріблястих тонів" служить ніби обрамленням циклу. Лірична пісенність тут поєднується з експресивнішим напруженим настроєм. І водночас поряд з цим можна також провести паралелі на рівні мелодико-інтонаційних зв'язків та організації засобів музичної виразності: такі ж зупинки руху, паузи, складна метро-ритмічна організація. "Композитор хотів би, щоб у цьому творі як найважливіші чуті було мелодизм, ліричність нового типу" [8, 49].

Незважаючи на те, що композитор використовує сучасні, новаторські для XX століття техніки та засоби музичної виразності, у творі превалює співучість. Сам Сильвестров підкреслює цей фактор і "... навіть вважає "Тріаду" квінтесенцією мелодійності у своїй творчості. ... в даному випадку вона є специфічною і водночас важливою, бо з'єднує витончену, але дуже розкидану фактуру" [8, 49].

Зазначимо також певні особливості формотворення та організації цього циклічного твору. Оскільки кожна частина "Тріади" має програмну назву, то прослідковуємо логіку втілення композитором певної філософської ідеї буття. З музичної точки зору фактором об'єднання служить використання одного з важливих видів ацентричної хроматини XX століття – гемітоніки. Поєднання різних систем

гемітонних груп, що проявляються і в горизонталі і у вертикалі, прояви фактурного пуантилізму поєднуються з наспівною пісенністю, що домінують лінією проходить через увесь цикл.

"Тріада" є прикладом формування такого типу організації циклічних творів, яка відображає композиційну логіку об'єднання твору на різних рівнях, де циклічний твір виступає як макроцикл, що у свою чергу розділяється на частини та підчастини – мікроцикли, які знову ж складаються з окремих номерів, що різняться лише темповими контрастами.

Висновки. Отже, створюючи свій індивідуальний стиль, кожен з композиторів

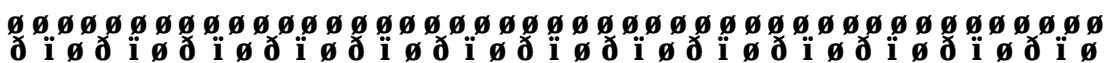
поєднував традиції, переважно у плані архітектоніки, з новаторськими виразовими засобами, що в даний період проявлялось у використанні нових технік. Застосовуючи формотворчі моделі, що викристалізувалися у попередні епохи, композитори створили такий принцип організації цілісності, в якому ряд фортеп'яних мініатюр об'єднуються на кількох рівнях: весь цикл виступає як макроцикл, який також поділяється на дрібніші утворення – мікроцикли, що також складаються з менших побудов – мініатюр (а також масштабніших творів).

Принцип циклізації, що розвивався протягом попередніх століть, знайшов своє застосування і розвиток у XX столітті. Критеріями об'єднання служать запозичена з попередньої епохи програмність, а також інші найрізноманітніші фактори – спільність образного задуму, опус, єдність чи плюральність технік або жанрів тощо.

Необхідно також звернути уваги у вплив та взаємопроникнення у цілісну будову циклів архітектонічних структур, що виникли і викристалізувались у попередні епохи (сонати, сюїти, партити, рондо, варіації). Саме поняття циклізації мініатюр (або крупніших творів) уже передбачає деяку спільність з переліченими циклічними формами, що і спостерігаємо у проаналізованих творах.

**ЦИКЛИ ФОРТЕПАННИХ МІНІАТЮР У ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА
ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА**

1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию: – Москва: Музыка. – 1984. – 254 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. Выпуск 1. Москва: Музыка. – 1995. – 541 с.
3. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського) // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Центр музичної Україністики. – Вип.. 30. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2001. – С.159 – 169.
4. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму // Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. Наукові записки. – Тернопіль: Астон, 1999. – Вип.1. – С.9 – 16. – Серія Мистецтвознавство.
5. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова // Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 80 – 86.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М: Советский композитор, 1990, – 215 с.
7. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниматюмы. [http: // harmony/musigi-dunea.az/harmony/RUS/](http://harmony/musigi-dunea.az/harmony/RUS/)
8. Павлишин С. В. Сильвестров. Київ: Музична Україна, 1989. – 84 с.
9. Павлишин С. Музика двадцятого століття. – Львів: ЛДМА ім. М.В.Лисенка, 2005. – С. 222.
10. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970 – 1980-х років (Камерно-вокальні твори) // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Т.СХХХІІ. – Львів, 1996. – С. 179 – 193.
11. Сюта Богдан. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Випуск 5.–К.: НАН України ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2004. – С. 95 – 102.
12. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття.– К.: НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – 118 с.



В КОЖНІЙ ФРАЗІ – ДУМКА



“Музика – універсальна мова людства”.

“Музика – загальноприродна людська мова”.

“Музика – поезія повітря”.

Генрі Лонгфелло
американський поет, мовознавець

Карл Юліус Вебер
німецький письменник

Жан Поль
німецький письменник

“Найбільше щастя для композитора – написати звичайну пісню, яка через п’ять-десять років стане народною, а ім’я її автора забудеться”.

Річард Штраус
німецький композитор

“Пальці мають створювати на роялі те, чого бажає голова, а не навпаки”.

Роберт Шуман
німецький композитор

“Коли я пишу свої пісні, найголовнішим для мене є не те, щоб створити музику, а те, щоб задовольнити найтаємніші задуми поета”.

Едвар Гріг
норвезький композитор

