

СКРИПКОВА СОНОРИСТИКА А. НІКОДЕМОВИЧА

На основі детального аналізу тексту скрипкової «Сонорити» А. Нікодемовича у статті вперше здійснюється спроба жанрової та стильової атрибуції даного унікального твору, що вийшов з-під пера одного з найсміливіших композиторів-експериментаторів Західної України у хронологічних межах другої хвилі європейського музичного авангарду.

Ключові слова: скрипкова мініатюра, жанр, стиль, національна музична мова, сонористика.

Based on a detailed analysis of the text of violin «Sonorita» by A. Nikodemovych, this article is the first attempt of genre and style attribution of this unique composition, which came from the pen of one of the boldest composers-experimenters of the Western Ukraine within the chronological framework of the second wave of European musical vanguard.

Key words: violin miniature, genre, style, national music language, sonoristics.

Скрипкова спадщина А. Нікодемовича – львівського композитора польського походження досі чекає на ґрунтовне дослідження, не будучи достатньо чітко окресленою у сприйнятті сучасних виконавців – як в кількісному параметрі, так і в якісній, художньо-естетичній чи стилістичній площині.

Стиль А. Нікодемовича постійно еволюціонує. Ідучи від захоплення колористичними можливостями гармонії, яку музикант особливо виокремлював з-поміж музично-виразових засобів, він починає «балансувати» між розширеним тональним і атональним мисленням. Показовими в цьому відношенні є цікаві фортепіанні, вокальні та хорові композиції раннього періоду, серед них – Три поеми для скрипки і фортепіано (1955/56). Невдовзі, на межі 60-х років, його творчий дух поринає у с о н о р и с т и к у – «музику тембрів», незвичних звукових комбінацій і шумових ефектів, які поєднуються у його авторській палітрі з вишуканими гармонічними та своєрідно вибагливими ритмічними елементами. У цьому стилістичному вимірі написані численні «сонористичні» композиції львівського періоду, до яких належать, передусім, цикли фортепіанних «Експресій», Камерний концерт, *Musica concertante* для сопрано і великого оркестру, а також характерні за назвами «*Compositioe sonoristica*» для скрипки, віолончелі і фортепіано, фортепіанна «*Сонорита у 3-х зворотах*» та багато інших. Незабаром творчий пошук приводить Нікодемовича до додекафонії, яка імпонує композиторові своїм раціоналізмом і логічною довершеністю. 12-звучними серіями він диспонує напрочуд «елегантно» – у витонченому, природно відповідному його внутрішньому еству сонористичному письмі, що засвідчують, зокрема, «Імпресія» для фортепіано, «Імпровізація» для 2-х скрипок з фортепіано, «П'ять діалогів» для флейти і фагота та, головне, цикл інструментальних «Сонорит» – тріада сольних п'єс для скрипки, «препарованого» («підготовленого») фортепіано (1966) і, дещо згодом, віолончелі (1971). На перехресті творчих ма-

нер постає і «*Капрічіо*» для скрипки соло (1976). Поряд із мініатюрними формами масштабність мислення демонструє Концерт для скрипки з оркестром (1973).

Підсумком творчих шукань та експериментів львівського періоду постає яскраво індивідуальний стиль Нікодемівича, в якому нові концепції і техніки не є самоціллю, а ретельно підібраним виразовим засобом. Модерним творам завжди супутні глибина і щирість переживань. З цього приводу варто згадати влучні спостереження С. Павлишин, яка вбачала в стилі композитора співіснування і взаємопроникнення двох, здавалося б, протилежних тенденцій: з одного боку, тяжіння до тембрової й гармонічної колористики, яка породжує багату сонорно-імпресійну фактуру, а з іншого – культивування лаконічного, навіть аскетичного вислову. З переїздом до Польщі стилістична манера Нікодемівича модулює в бік спрощення. Композитор свідомо відмовляється від складних додекафонних комбінацій, музична мова переважаючих у «люблінський» період духовних творів – *Вчуй, о Боже, моє благання* для альту і малого оркестру (1981), ораторія на Вербну Неділю *Ave, Maris stella, Льоретська літанія* (4 версії), *Sequentia Paschalis, Упокоєння, Laudate Dominum, Грудки кадила, Давидові псалми*, меса «*Містерія Святого Христа*» – повертається, уже на вищому витку спіралі, до характерних прикмет колористично-гармонічного письма.

Від 1991 року композитор часто послуговується у своїх творах потужним і колоритним звучанням органа, поєднуючи його з голосом та інструментами соло. Оригінальні тембральні сполуки властиві, до прикладу, циклу «Шість медитацій» для труби, органа, флейти Пана і струнного оркестру (1997). Цей твір завершує серію інструментальних «медитацій» в доробку композитора, вкотре засвідчуючи його творчу прив'язаність до медитативної лірики, витриманої у споглядальному плані і стишених тонах, до котрої все більше схиляється його авторське слово, мов би вслухаючись у Божу присутність і красу музичних звуків та пропорцій. З-поміж скрипкових композицій цього часу маємо поодинокий зразок – «П'ять колискових» для скрипки з фортепіано (1991), не відомих, на жаль, широкому загалу вітчизняних музикантів.

«Сонорита» для скрипки соло (*Sonorità per violino solo*) – ще одна показова скрипкова п'єса А. Нікодемівича, яка засвідчує схильність композитора до сонористичних експериментів. Твір належить до львівського періоду творчості Майстра і написаний у 1966 році, на що вказує власний підпис автора у факсиміле автографу, виданого в Польщі 1971 року. У ньому ж зазначено прем'єрне виконання твору: Київ, 20 грудня 1970 року, скрипаль Армен Марджанян. «Сонорита» укладається на трьох сторінках нотного тексту, максимально насичених вказівками артикуляційного, агогічного і динамічного роду. Доповнюють цю барвисту картину постійні темпові зміни, фантазійні комбінації *détaché, legato, non legato* і *marcato*, широкого і вузького *glissando* у поєднанні з *tremolando*, гра *sul ponticello* і *punta d'arco* та багато іншого.

Уже перший візуальний перегляд тексту обіцяє сонорні ефекти і «дива», які надалі справджуються при озвученні цього художньо вартісного, по-своєму витонченого й доволі небуденного за образною поетикою твору. Увазі виконавця-інтерпретатора пропонуються додаткові роз'яснення автора, подані друком у нотному виданні «Сонорити», які стосуються специфічних прийомів гри на скрипці, неординарних способів звукоутворення, певних моментів звукови-

сотного і метроритмічного порядку (навіть «алеаторичного» походження), зафіксованих у партитурі спеціальними графічними знаками. Знайдемо тут і творчо винайдені зображення та вказівки щодо широкого спектру *vibrato* (дрібно, імпульсивно-енергійне і, протилежно, уповільнене, з вузькою та широкою амплітудою, зі змінним амплітудним коливанням) і, нарешті, пропозицію до виконання різного роду «*zgrzytów*», невластивих співучій скрипці – скрипу, рипіння, причому в глісандо чи на звуках із неокресленою висотою. Доволі рясно і з особливою ретельністю вказане у творі виконання його тематичних побудов на тій чи іншій струні, що свідчить про виняткове відчуття автором неповторно-індивідуальних тембрових якостей скрипкових струн та передбачення ним конкретного художнього результату. Звучання цієї невеличкої скрипкової мініатюри, тривалість якої сягає трохи більше 5 хвилин, заворожує, дивує переливчастою тембровою палітрою, тривожить своїм експресивним тоном і широкою гамою почуттів.

Особливої оригінальності цій скрипковій композиції надає поєднання елементів сонористики з додекафонним письмом. Строга раціональність додекафонного методу, який вступає в дію після імпровізаційної преамбули і незмінно володарює аж до заключної 3-тактової «післямови», дивовижно сполучається з невловимо-мінливими зблисками і сутінками тембральних барв, живим «диханням» темпоритму, мерехтінням і яскравим коливанням динамічної палітри. Саме цей колористично-сонорний аспект домінує, вщерть заповнюючи собою весь об'єм звукової партитури й роблячи малопомітними безнастанні перетворення 12-звучної серії.

У «Сонориті» Нікодемівича перед слухачем розгортається мініатюрна лірико-експресивна поема, позначена контрастними зіставленнями гостро патетичних спалахів емоцій і проникливих ліричних епізодів. Образно-поетичний план вкрай нестійкий, з різкими перепадами настроїв, і вимагає від виконавця та слухача блискавичного переключення емоцій, гнучкого слідування за перипетіями образного змісту. Музика п'єси тримає в постійній емоційній напрузі, особливо в моменти похлихвих чи драматичних вигуків, активних вольових імпульсів і патетично проголошених питальних інтонацій. Лише подеколи настає просвітлена мить ліричного самозанурення, замисленого роздуму, яка, немов застиглий кінематографічний кадр, переносить слухача в інший «вимір», в інші підвалини нашої свідомості і ества. Бентежне питання й оклик, часто супроводжувані у творі рвучким патетичним жестом (візуальний ряд у грі скрипаля теж матиме семантичне значення!), не знаходить відповіді: із тиші музика починається, та в неї ж поринає у своїх останніх звуках, що тануть.

По-своєму вигадливо і значуще в стосунку образно-сислової поетики твору скомпонована в «Сонориті» музична форма, яка заключає в собі кілька важливих смислових деталей. По-перше, звертає на себе увагу втілена в її рамках монотематична ідея, а саме – наявність одного «інтонаційного фонду» чи «будівельного матеріалу», яким наскрізно заповнені доволі строкаті та, головне, різні за образним змістом фрагменти композиції. Реалізується ця ознака шляхом принципово характерних для додекафонного письма пермутацій однієї інтонаційної першооснови – 12-звучної серії, неодмінно присутньої (у повному чи неповному обсязі) у всіх розділах і тематичних побудовах твору. Отже: *різне* впливає з *єдиного, спільного*. Друга семантична підказка у формі «Сонорити» –

ідея дзеркальної симетрії, яку можна розуміти (за умови творчої інтерпретації, бажання і поетичної фантазії виконавця) як своєрідне повернення «на круги своя». Дійсно, у загальному композиційному плані п'єси простежується чітке симетричне обрамлення, замкнуте повтором: своєрідна тричастинна форма з дзеркальною репризою, котра відображує усі тематичні побудови експозиційного розділу у зворотній послідовності. Більше того: із застосуванням ракоходу, що зумовлює їх виклад від кінцевого звуку до початкового. Інтерпретаційне тлумачення (конкретне смислове наповнення) зазначеної закономірності може бути різним, але уникнути її незаперечної логіки, втіленої автором доволі демонстративно, неможливо.

Відкриває «Сонориту» 10-тактовий вступ, де додекафонна основа ще не знаходить свого рельєфного накреслення. Але його початкова інтонаційна формула – мелодична послідовність звуків $a^1-g^3-e^2$ – знайде точне відображення в останньому такті твору, будучи там «згорнутою» у вертикаль умовної в атональній музиці «тоніки». Перші шість тактів *Lento* у вступі – інкрустація розірваних паузами дрібних і різнопланових за характером інтоном: а) широкий глісандуючий злет-спуск на струні Ля (динамічна хвиля від *pp* до *mp* і наступного повного згасання звуку), б) максимально загострений динамікою і ритмічним ямбом стрибок до найвищого звуку на струні Мі, завершений «драпіжним» скрипом і довгим стишенням, в) один такт галасливого «рипіння» на порожній квінті (*sul A, D*), контрастно зіставлений з квінтою « a^1-e^2 » *sul pontic*. За двома стрімко висхідними короткими субмотивами слідує 3-тактове експресивне закінчення *Animato*: збуджено-тріпотливі фігурації і прямовисний спуск двозвучного глісандо, що завмирає у невагомій тиші. Ефемерні ковзання, химерні гримаси і відчайдушні поривання – далеко не повний перелік настроєвих ескізів у вступі. Різні регістри і гучнісні нюанси, різний ритм, метрика тактів і конфігурація «немелодичних» фігур створюють картину бентежної непевності, чекання.

Експозиція п'єси простягається на 13 тактів (від *Lento*, $\square = 54$). Її початок – виклад 12-звучної серії, яка виконується нон легато (*suono molto eguale e senza vibr.*), максимально рівними звуками у розмірі 6/4 і динаміці *p*. Звучання цієї «тези» зумисне безлике, індиферентне. Вона наче «зависає» у просторі і відокремлюється від подальшої течії музики довгою паузою. Ось її «інтонаційний» зміст: $es^2-b^2-h^1-g^2-a^1-gis^2 \mid cis^3-f^1-d^2-fis^1-c^2-e^2$. Надалі експозиція (позначимо її як розділ *A*) міститиме три початкові перетворення серії. Два з них – у повному вигляді і прямому русі, з ритмічною модифікацією та звичним для додекафонного методу октавним перенесенням і частковою енгармонічною заміною окремих її звуків. Лише в тактах 7-10 практикується складніше: ракохідний протирух (перестановка в послідовності звуків) у дрібних мікросегментах.

Образний план експозиції включає два суперечливі настрої. Спочатку патетичний, позначений енергійними ритмічними імпульсами і пристрасними інтонаціями запитання, яке, проте, завмирає в спадному *dimin.* і *rallentando* на подовженому ферматі звуці. Короткий двотактовий сполучник ліричного характеру (комбінація сегментів серії в трьох хорейних мотивах: 8-7, 12-11 та 10-9-й звуки) підводить до лірико-експресивної побудови (3 такти від *Moderato*), де в умовах змінної метрики панує наспівно-декламаційна мелодія скрипки у другій октаві. Це мовби лаконічна «побічна партія», яка своєю поетичною лірикою протиставляється схвильованій

бентежності початкового образу. Саме нею розпочне композитор заключну фазу твору – дзеркальну репризу, подаючи її там із точним рахоходом в інтонаціях та ритмі.

Наступний у творі короткий ліричний епізод (всього 4 такти) – поліфонічне двоголосся, наспівний «дуєт», озвучений голосом скрипки особливо проникливо й замислено (позначимо його як **B**). Та й тут неспокійний настроєвий план «Сонорити» переключається в стихію пристрасних емоцій: від позначки *Allegro* вривається моторика руху, наполегливе скандування експресивно «підстрибуючих» ламаних співзвуч, широкі хвилі фігурацій, напружене *vibrato* на довгих звуках, стрімкі висхідні й низхідні глісандо по всій довжині скрипкової струни, усіх по черзі. Чотиризвучним акордом *сфорцандо* і коротким *pizzicato* уривається цей проміжний розділ композиції. У його додекафонних модифікаціях спостерігаємо викладення звуків серії через один: 1-3, 2-4, а також реалізацію нормативної послідовності інтонаційних «кроків» серії у двозвучних вертикальних комплексах. Найбільш вільне оперування додекафонною серією виявляють у зазначеному фрагменті тріольні ритмічні групи (восьмими і шістнадцятими) і квінтолі в кульмінаційному пункті: неприпустиме для строгої серійної техніки повторення її звуків і періодичне повернення до окремих із них у рамках запрограмованого 12-звучного ряду.

У центрі «Сонорити» знаходиться розділ A_1 (*Meno mosso* = 72). Це – перша реприза в рамках її композиції. Вона займає 12 тактів і містить видозмінене повторення двох контрастних образно-сміслових побудов експозиції (6 + 6 тактів) – патетичної і ліричної. Ритмічний та інтонаційний їх малюнок помітно модифікований, тож розпізнавальним знаком, який допомагає їх ідентифікувати, виступає власне 12-звучна серія, яка на початку кожної побудови виступає цілком явно – у прямому русі і повній комплектації. Перша, лірико-патетична тема охоплює 4 проведення серії, 3-поміж яких третє й четверте «конвертують» її звуки спресовано, у вертикальних співзвуччях. Більшою свободою позначені перетворення серійного ряду в «ліричній» фазі репризи (7-12-й такти, включаючи дзеркальне відображення у послідовності його звуків), яка, окрім того, позбувається колишньої неспішно чарівливої пластики і набуває натомість більшої схвильованості, тремтливо-бентежних фігураційних переливів.

Другий епізод **C** – знову лірична інтерлюдія (*Moderato*), яка перегукується з першим епізодом **B** своїм двоголосним поліфонічним викладом (один з авторських варіантів озвучення цієї побудови передбачає підключення до голосу скрипки партії віолончелі, тобто ансамблевий дуєт). Теситура цього разу вища, поетична репліка інтенсивніша. Ніжно кришталеве її завершення творять пролонговані чисті кварта на віддалі півтону і довго витримана квазі-тонічна гармонія з флажолетними призвуками.

Порожній такт з ферматою відмежовує цей ліричний фрагмент від другої, заключної у формі тематичної репризи A_2 . Восстання проводяться два контрастні образні плани експозиції, але зворотним шляхом: від експресивної й витонченої лірики до бентежно-патетичного вислову, котрий уривається на півслові. Точна ракохідна імітація музики експозиції не сприймається на слух, але помітна зору. Зате прямим посиленням до початку експозиції є в репризі заключний її двотакт *Lento* – байдуже безлика, вирівняна в ритмі і стишена в динаміці доде-

кафонна серія. Описавши й замикаючи коло, образний зміст композиції приходить до початкової відправної точки. За нею слідує лише розлогий в діапазоні скрипки посвист химерного глісандо і – тихий «видих» на ефемерній «тоніці» ля мінору.

Будова скрипкової «Сонорити» набуває остаточної кристалізації: рондоподібна структура типу ABA_1CA_2 , утворена на ґрунті подвійної складної тричастинної форми – з двома різними епізодами і наскрізним варіюванням репріз. Єдність форми забезпечує «монотематичне» підґрунтя (перетворення однієї 12-звучної серії) і обрамлення її вступом та кодою на ідентичному матеріалі.

Поетичний образ «Сонорити» Нікодемівича – художника з психологією лірика і філософа – досі таїть нерозгадані закутки, куди має зазирнути творчий погляд скрипаля-інтерпретатора. Можливо, саме тим вона інтригує уяву виконавця, спонукуючи його до пошуку істини. Попри цю делікатну завуальованість образно-поетичного змісту п'єса вабить ще й цікавими завданнями віртуозно-технічного порядку, тонкощами тембральної, артикуляційної і агогічної палітри. Сонористичні можливості скрипки, яка вимережує свій витончений і барвистий візерунок на канві додекафонної серії – ще один привід для творчого самовираження музиканта, небайдужого до принад і «ребусів» сучасного композиторського письма.

Барвистість мови поєднується з відчуттям пропорцій і прозорими формальними схемами, складні елементи музичної мови врівноважуються простотою інших. І, врешті, головний висновок: у кожному творі Нікодемівича відчутний «філософський, обарвлений психологічним ліризмом підхід до теми» [2, 27].

Одночасно на віддалі більше, ніж 45 років від моменту написання «Сонорити» Нікодемівича, а тим паче «старшої» від неї на ціле десятиліття скрипкової «Поєми» з великим респектом до автора цих творів усвідомлюємо: композитор в умовах банально «квітучого» соцреалізму в мистецтві 50-60-х років минулого століття був відважним першовідкривачем досі незвіданих шляхів в історичному розвитку львівської композиторської школи. Уже невдовзі, від кінця 70-х років ХХ століття відбувся в її руслі стилістичний перелом, і з припливом нових творчих сил, вільних від норм і трафаретів музичного традиціоналізму, з'явилися сміливі та навіть більш радикальні пошуки оновлення композиторського письма. То ж естафета, започаткована свого часу А. Нікодемівичем, знайшла успішне продовження в творчому становленні його вихованців, у художньо-історичних реаліях нового часу, у творчих експериментах молоді когорти композиторів галицького краю. Та головне – збереження модусу національної ідентичності, такого промовистого й виразно відчутного у музиці скрипкових мініатюр видатного західноукраїнських композиторів.

Література

1. Дувірак Д. Відлуння епохи у класах його / Д. Дувірак // Музика. – 1994. – № 3. – С. 11–12.
2. Павлишин С. Композитор-експериментатор / С. Павлишин // Музика. – 1996. – № 3. – С. 27–28.
3. Pawlyshyn S. Andrzej Nikodemowicz / S. Pawlyshyn // Ruh muzycznyj. – 1972. – № 11. – S. 15–17.