

УДК 78. 27
78. 36

Олена Колісник (Львів)

**ГРА ТЕМБРІВ У КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ № 1
ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА**

Колісник Олена. Гра тембрів у Камерній симфонії № 1 Євгена Станковича

Здійснений музично-теоретичний аналіз Першої камерної симфонії Є. Станковича у плані драматургії, архітектоніки та музично-виразових засобів, серед яких найважливішим чинником виступає тембр.

Ключові слова : драматургія, архітектоніка, тембр, фактура, тематизм.

Колісник Елена. Игра тембров в Камерной симфонии № 1 Евгения Станковича

Осуществлён музыкально-теоретический анализ Первой камерной симфонии Е. Станковича в плане драматургии, архитектоники и музыкально-выразительных средств, среди которых важнейшим фактором выступает тембр.

Ключевые слова : драматургия, архитектоника, тембр, фактура, тематизм.

Kolisnyk Olena. The play of timbres in Stankovich's Chamber Symphony №1

The article tries to investigate in Stankovich's Chamber Symphony № 1 music expressive methods, most important among which is the timbre, that becomes dramaturgic way of expression in the work.

Key words : dramaturgy, architectonic, timbre, texture, subject.

У другій половині ХХ століття вражає прогрес музичної мови композиторів, який супроводжується й еволюцією поглядів митців на такі, здавалося б, непорушні поняття, як стиль, жанр, канони формотворення тощо. У музикознавчій термінології частою словесною приставкою став термін “полі-“ : полістилістика, поліжанровість, поліфонізація... Головною ознакою музичної мови другої половини ХХ століття стала поліпараметровість – зростання функційного значення, не лише тематизму і гармонії, й мелодики, ритміки, звуковисотності, фактури, динаміки, тембру, артикуляції і, зрештою, звуку як самостійного параметру. Звідси – виникнення сонорики – музики тембрів, де темброві ефекти стали основою музичної композиції. Нового значення набув і просторовий елемент – у взаємодії оркестрів, окремих груп, окремих учасників тощо. Змінюються в сучасній музиці й основи формотворення як на макрорівні (драматургії й архітектоніки), так і на медіорівні та мікрорівні.

Живий відгук на нові тенденції музики сучасності та майстерне оперування ними спостерігаємо у творчості відомого українського композитора Є. Станковича – неординарної особистість і талановитого митця. Десять камерних симфоній Є. Станковича – яскравий цьому приклад. Показовими для його творчості є слова самого композитора: “... симфонія для мене – це якась така індивідуальна ідея, яку хочеться реалізувати. Коли називаю твір “Симфонія”, то себе нічим не обмежую, адже це слово в перекладі означає “звучання” (мені колись Б. М. Лятошинський уперше звернув увагу на це).

Людина має право вкладати в це поняття все, що вона хоче. Є певні традиції: від Бетховена до сучасних – Шостаковича, Прокоф’єва й інших. Але паралельно розвивався зовсім інший погляд на цей жанр. Отже, це щось таке, що влаштовує всіх, у тому числі й тих, хто пише. Щодо розуміння поняття, то воно мене влаштовує як назва. Я можу робити що завгодно довго, коротко, легко, важко... Це моє концептуальне ставлення до звуків, життя, до того, що я хочу сказати і намагаюся робити” [5].

Камерні симфонії Є. Станковича – це свого роду різнобарвний музичний світ звуків, що відображає внутрішні стани митця. І цей світ ще далеко не досліджений, хоча до кінця осягнути та проникнути до глибин його семантики напевно здатний лише автор.

Слід відзначити, що творчість і особистість Є. Станковича є надзвичайно популярними сьогодні не лише серед вдячної слухацької аудиторії, й серед музикознавців – як його покоління, так і молодшої генерації. При цьому дослідження окремих аспектів творчості композитора зустрічаємо або в ролі контексту тематично близького дослідження, або власне як розкриття проблематики творчості Є. Станковича. До таких належать роботи Є. Дзюпини, О. Дейчук, О. Зінкевич, І. Зінків, Л. Кияновської, О. Козаренка, Г. Конькової, Н. Швець та інших.

Проте велика частина опусів Є. Станковича ще залишаються недослідженими і непроаналізованими у різноманітних аспектах, і це надихає музикознавців молодого покоління для розгляду та поглибленого вивчення його творчості як одного з найвидатніших представників української сучасної класики.

Зокрема, невисвітленими залишаються особливості застосування композитором таких музично-виразових засобів, як тематизм у всіх його проявах, фактура, тембр, а також драматургії, архітектоніки.

У даній статті здійснена спроба дослідження Камерної симфонії № 1 Є. Станковича за вищеназваними параметрами, що зумовило її актуальність.

У Першій камерній симфонії Є. Станкович акцентує саме на тембровому параметрі, який впливає на розвиток інших чинників. Тому **метою** статті є прослідкувати, яким чином у творі відбувається драматургічний розвиток шляхом оперування тембровими фарбами камерного оркестру у переплетенні з іншими формотворчими засобами.

Цій меті підпорядковані основні **завдання**: здійснення комплексного аналізу обраного твору у плані образного змісту, драматургії, архітектоніки, тематизму, фактури, тембру.

Перша камерна симфонія для семи виконавців (флейти, кларнета, тромбона, литавр, ксилофона, дзвіночків, арфи, фортепіано і скрипки) (1973) „ ... відразу вводить слухача в атмосферу ігрової стихії „інструментального театру. Всі три частини – Прелюдія, *Ludus* (Гра), Постлюдія — об'єднані ідеєю Гри” [3, с. 5].

Перша частина симфонії **Preludes** (Прелюдія) написана у наскрізній імпровізаційній формі. У образному плані Preludes „ ... являє собою наскрізну ансамблеву сцену, її учасники — персоніфіковані теми-образи з характерною для кожної індивідуальною мелодичною лінією та тембровою барвою, їх голоси інколи переплітаються у благозвучному ансамблі-злагоді, іноді ж одночасність

звучання їх реплік занурює нас в атмосферу „концерту-змагання”, в якому кожен учасник ніби прагне переконати у чомусь іншого” [3, с. 5].

Preludes складається з двадцять однієї мікропрелюдії. Одні з них поєднані за принципом жанрового та тематичного контрасту, інші – їхньої ж спорідненості. На перший погляд перша частина симфонії „... нагадує вигадливу мозаїку вільно накреслених звукозамальовок” [3, с. 5]. Проте при уважному аналізі можна спостерігати певну драматургію у послідовності цих замальовок, які слідують одна за одною *attacca*.

В образному плані з другої половини Preludes (від мікропрелюдії № 13) відбувається перехід від „мозаїчності” і „кадровості” до послідовного і поступового драматичного розвитку із досягненням кульмінації-розв’язки.

Композиційний поділ Прелюдії вимальовується за допомогою таких основних факторів:

1) тематичний зв’язок (інтонаційний або типу фактури і типу організації музичної тканини);

2) темброва драматургія;

3) драматургія наростання контрасту.

Перелік факторів може бути продовжений ще на багато пунктів, але виокремлюємо найбільш очевидні та основні.

Тематичний зв’язок. У Прелюдії є три типу викладу:

1) сонорно-алеаторичний (№№ 1, 2, 4, 5, II пол. 7, 12);

2) поліфонізована музична тканина із солуючим чи солуючими голосами (№№ 3, 6, 7, 8, 9, 10, 13 – 21);

3) акордова (№ 11).

Вказані типи фактури представлені у мікропрелюдиях найчастіше у змішаному вигляді із домінуванням одного. Зокрема, елементи сонорики і алеаторики притаманні для організації музичної тканини усіх номерів Preludes і зокрема і для всього твору в цілому.

Відповідно виникають і тематичні арки (див. Схему) між номерами 1 і 2, між 4, 5, 7 і 12, між 3 і 8, між 6, 7, 9, 10 і 13 – 12.

Розглянемо, який образний зміст зумовлює драматургію Preludes. Перша і друга мікропрелюдії безперечно виконують роль вступу. Вони мають невизначений, застиглий, розпливчатий характер чогось безформенного, якогось тла, фону, створення якогось першого мазка художника. Виразові засоби – репетиції на одному звуці у партії скрипки у першій мікропрелюдії, довгі ноти та розкладені арпеджовані акорди у партії фортепіано, – стануть

важливим будівельним матеріалом для музики п'ятої і сьомої мікропрелюдії, а також третьої частини симфонії.

У третій мікропрелюдії з'являється новий важливий тематичний елемент – поспівка, яка проводиться остинатно у межах тетраорду, що за характером нагадує сопілкові народні награти. Виникає також асоціація до „Інтродукції” з „Весни священної” І. Стравінського. Награш звучить у чергуванні з хроматичними висхідними ходами у партії фортепіано.

Четверта і п'ята мікропрелюдії створюють своєрідний сонорний мікроцикл. Четверта мікропрелюдія сприймається як світла, холодна пляма, що виблискує різними своїми гранями. У п'ятій мікропрелюдії знову ж таки репетиційний рух на одному або двох звуках на зростаючій динаміці призводять до зростання напруження. Кульмінація епізоду припадає на останній такт – розкладений акорд у партії фортепіано і арфи.

У шостій мікропрелюдії покладено початок важливій темі, що стане основою тем наступних мікропрелюдій. У цій мікропрелюдії виявляється ліричне начало. Експресивному діалогу флейти і скрипки вторять підголоски у партіях інших інструментів. Логічна мікро-кульмінація діалогу звучить у сьомій мікропрелюдії

Сьома мікропрелюдія являє колористичну замальовку. Відмітимо знову репетиційний рух у партії ксилофона і скрипки, а у партії фортепіано і арфи – ті самі розкладені акорди, що й у другій мікропрелюдії.

Восьма мікропрелюдія за характером і тематично споріднена з третьою. В її основі – остинатне проведення награту-поспівки на фоні „атональних” ходів у партії арфи і фортепіано. Епізод завершується, подібно як і п'ятий, „вибуховим” акордом у партії фортепіано.

Якщо шоста мікропрелюдія є втіленням ліричного начала, то дев'ята – швидше експресивного. Незвичайний діалог тромбона і скрипки як цілком протилежних образів справляє відчужене враження протиставлення, змагання.

Порівняно з цим образ діалогу десятої мікропрелюдії – флейти і кларнета – звучить досить гармонійно та служить втіленням певних роздумів та пошуків. У десятій мікропрелюдії напруження наростає та виникає природне очікування наступного кульмінаційного моменту.

Одинадцята і дванадцята мікропрелюдії є переломними номерами у Preludes як у плані характеру і настрою, так і у плані побудови наступної драматургії. Музика одинадцятої мікропрелюдії є передбаченням музики другої частини симфонії. Вона має зосереджений, дещо застиглий характер

похмурих роздумів, можливо медитації, ніби час застиг на мить і все видно як у лупі.

Починаючи із тринадцятої мікропрелюдії, спостерігаємо наскрізний рух по висхідній до останньої – двадцять першої мікропрелюдії, що приводить до кульмінації всієї другої частини симфонії.

Отже, у прелюдях присутній неоднозначний драматургічний поділ. У плані тематичного зв'язку вимальовується три стержні.

У макро-плані тут є 2 розділи: №№ 1 – 12 і №№ 13 – 21. Водночас вони пов'язані між собою тематично і всередині розділів існує своя драматургія. Так, I розділ поділяється на №№ 1 – 5 і №№ 6 – 11 (№ 12 перехідний). Тому тематична арка між № 3 і № 8 вносить риси симетрії у I розділ. Це перший стержень.

Оскільки тематичний матеріал № 3 і № 8 у другому розділі не повторюється, то виникає потреба у іншій опорі-стержні. Нею стає тематична арка, яка пролягає від мікропрелюдії № 6 до № 10 і всього другого розділу Preludes.

I третій стержень – алеаторичні вступи-зв'язки, такі як: №№ 1 – 2, 4 – 5, у № 7 і № 12, – створюють третю тематичну арку¹.

Таким чином, конструкція Preludes, яка на перший погляд може здаватися ефемерною і позбавленою логіки, насправді має свою чітку структурну лінію з визначеною роллю кожної мікропрелюдії (Схема Preludes).

Особливу роль відіграє мікропрелюдія № 11 – не лише у I частині, й у драматургії всієї симфонії. У I частині – це раптова зупинка, ніби миттєвий погляд на все зверху, тимчасове осяяння. Водночас у № 11 закладений тематичний матеріал II частини симфонії, або ніби це її передбачення.

Темброва драматургія. Драматургія, заснована на чергуванні тембрів різних інструментів, не завжди співпадає із драматургією тематичних зв'язків і відображає

Внутрішній розлад образного змісту симфонії. Окрім того, зустрічаємо очевидне неспівпадіння цезур (меж розділів) у мікропрелюдях № 7 і № 12, всередині яких вже починається наступний розділ.

Починаючи від мікропрелюдії № 13 відбувається цікавий поділ в межах тембрової області: партія скрипки вступає у діалог з партіями інших

¹ Розуміння теми в даному випадку не лише інтонаційне у класичному її усвідомленні, й тип викладу може послужити темою.

інструментів і стає повністю незалежна від номерного поділу на мікропрелюдії. Тема, викладена у партії скрипки від тринадцятої до двадцять першої мікропрелюдії, є суцільною.

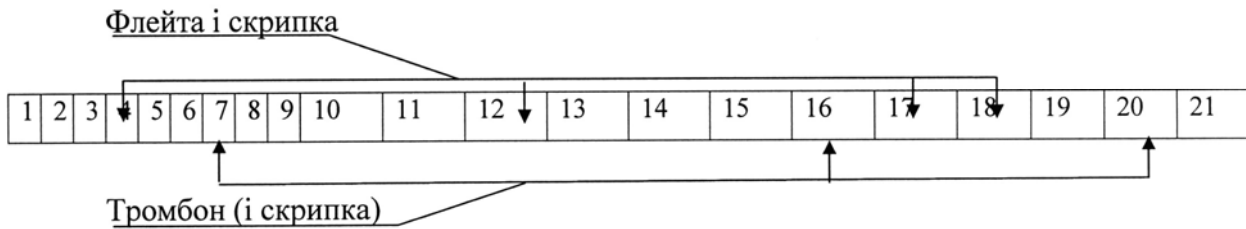
Водночас у кожній мікропрелюдії утворюється діалог скрипки з різними інструментами. До партії скрипки по чергово приєднуються такі інструменти: № 13 флейта, № 15 дзвіночки, № 16 кларнет, № 17 тромбон, № 18 флейта, № 19 флейта, № 20 кларнет, № 21 тромбон. Таким чином, до мікропрелюдії № 13 теми структуровані відповідно до меж кожної мікропрелюдії, а з № 13 – межі між частинами циклу відсутні.

У Preludes виникають темброві арки, що свідчать про першорядну роль у тембровій драматургії інструментів скрипки, флейти і тромбона (Схема тембрових арок).

Схема Preludes

Тематичний матеріал	a	b	c	d	b ₁	e	a ₁	c ₁	e ₁	e ₂	f	b ₂	e ₃								
Номер	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Кількість тактів	6	19	18	4	7	8	6	6	15	20	9	10	5	3	2	2	3	5	2	6	12
Солоючий інструмент	V-no	P-no	Cl.	-	-	Fl., V-no	-	Fl.	Tr-ne, V-no	Fl., Cl.	P-no, V-no	-	Fl., V-no	V-no	C-lli	Cl.	Tr-ne, V-no	Fl.	Fl.	Cl.	Tr-ne
Кульмінації							!			!											!

Схема тембрових арок



Отже, „... композиторське оперування тембровими „комплексами” у процесі становлення драматургії твору визначає формування оригінальної концепції драматургії твору” [2, с. 171].

Відзначаємо такі важливі моменти у драматургії тембрів Прелюдії:

- 1) риси полідраматургії у співвідношенні з загальною концепцією;
- 2) темброва поліритмія (що закладена вже у номерах 7 та 12 і розвинена у номерах №№ 13 – 21), що полягає у незалежності партії скрипки від поділу на номери та цезури партій інших інструментів;

3) наростання щільності партитури із досягненням кульмінації.

Драматургія наростання контрасту. Ще одним важливим драматургічним засобом є наростання експресії за рахунок збільшення контрасту:

1) на образному рівні: від співставлення до активної задіяності, наближення, від статичності до динаміки;

2) на рівні тональності між № 11 (тональний) і № 12 (атональний);

3) на рівні динамічному між № 10 (кульмінація на *fff*) і № 11 (різкий спад на *ppp*);

4) типу викладу: мелодизм – антимелодизм;

5) на тембровому рівні (зіставлення „далеких” інструментів скрипки і тромбона).

Отже, I частина симфонії Preludes, що складається з 21 мікропрелюдії, – приклад „інструментального театру” у вигляді „вигадливої мозаїки”, створеної на „міцному каркасі”. Основою драматургії I частини стали, з одного боку, „хімерні витівки”, „гра” різних „образів-тембрів”, а з іншого – послідовна логіка тематичних арок, наростання експресії і кульмінації.

Численні інтонаційно- темброво- тематичні арки зумовлюють семантичну багатозначність Прелюдії. Першорядне значення у ній відіграє показ тембрів різних інструментів – їх „характерів” і виразових можливостей. „Важливою рисою тембрової драматургії ... є тембровий діалог, що виявляє себе безпосередньо у звучанні двох інструментів, а також у співіснуванні звучань різних інструментів” [2, с. 171].

У другій частині **Ludus** замість активності і динаміки Preludes виникає принцип статичності, споглядання, ніби „рапідної зйомки” [3, с. 5]. „Сонорні акордово-хоральні педалі фортепіано, глісандо арфи та розтягнута „нескінченна мелодія” скрипки створюють відчуття просторової об’ємності” [3, с. 5].

Назва не зовсім відповідає справжньому настрою частини. Музика Ludus (що у перекладі значає „гра”) швидше втілює настрої зосереджених роздумів, застиглості, „погляду зверху” на все, який трапляється у певний момент в житті будь-якої особистості.

Форма Ludus вільна наскрізна (Схема Ludus). У її драматургічному розвитку вирішальне значення відіграють темброві зміни і тональний розвиток.

Схема Ludus

Инстр-т	V-но	Fl	Cl	V-но
Тт.	1 - 81 (30+24+26)	82-88	89- 93	93- 105
Т-сть	G/g – G/h – gis – h – gis (as) – cis – h – A – gis – cis – As – A	es – fis	As	Fis – h – C

Якщо у крайніх частинах симфонії не існує тональності, то у Ludus – яскраве відчуття тональної опори та ладу, так само як у плані фонізму. Акордова фактура II частини симфонії складається з двох основних пластів: партії солюючого інструменту і партії фортепіано.

Спостерігаємо поліритмію у співвідношенні партії скрипки і фортепіано: мелодія скрипки “запізнюється” за фортепіано, звучить ніби із затриманням. Принцип поліритмії продовжений і у співвідношенні тем фортепіано з іншими солюючими інструментами – флейтою і кларнетом.

Відзначаємо багатофункційність фортепіанної партії:

- 1) втілення ідеї гри барвами-гармоніями;
- 2) є учасником поліритмії і поліпластової тканини;
- 3) створення сонорного фону;
- 4) співзвуччя у партії фортепіано створюють тональну основу;
- 5) велика роль альтерованих мікрозрушень, консонансів, дисонансів, які

служать образному наповненню Ludus.

Роль солюючих інструментів також неоднозначна. Зокрема, партія скрипки є і соло, і голосом багатоголосної гомофонно-гармонічної тканини. Її виразність збільшується за допомогою підвищення регістру у кожному наступному реченні.

У партії арфи спостерігаємо ознаки пуантилізму. Коли додається гобой, додається більше експресії.

Музика створює просторовий ефект завдяки зіставленню партій інструментів у далеких регістрах і ритмічній будові.

На рівні симфонічного циклу музика *Ludus* є продовженням принципу наскрізності, закладеного у першій частині, адже вона є розвитком мікро-зерна з № 11 *Preludes*. Водночас у ній продовжений принцип контрастного зіставлення між I і II частинами, подібно як між №№ 10 і 11 в межах I частини.

Третя частина **Postludio** (Постлюдія) виконує роль своєрідної післямови, про що свідчить її назва, „... ніби звукове відлуння проходять образи із першої частини, тільки цього разу всі „голоси” зливаються в ансамблевій благозвучності мажорно-мінорних переливів” [3, с. 5].

Це є синтетична реприза всього твору. Найчастіше застрічаємо інтонаційно-ритмічні елементи з перших трьох мікропрелюдій першої частини: репетиції на одному звуці (з мікропрелюдії № 1 I частини симфонії), розкладені акорди у партії фортепіано і арфи (з мікропрелюдії № 2), тетрахордні поспівки у партії флейти і алеаторичні принципи у партії супроводу (з мікропрелюдії № 3).

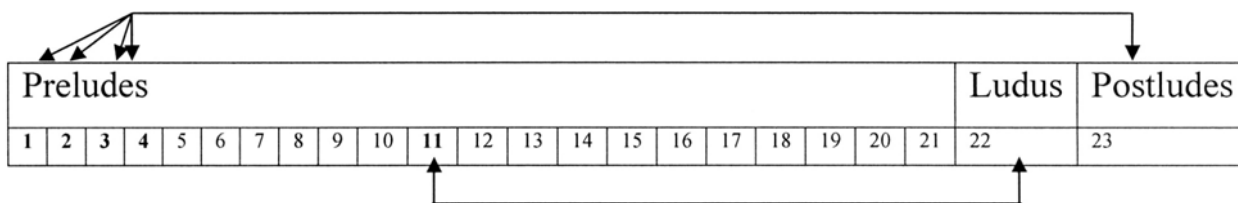
У третій частині, в якій дійсно музика закінчується знаком питання у образному плані, у композиційному все ж таки композитор підсумовує для себе найбільш важливі моменти з першої частини, а саме – народна поспівка у межах тетрахорду з певним ладовим нахилом з одного боку, і утворення барвистого, колористичного і невизначеного, аморфного образу за допомогою алеаторно-сонорних засобів – з іншого. Важливим тут є і зіставлення, якщо взагалі не протиставлення цих різних образів, що є притаманне більшості творів Є. Станковича.

Postludio створена у вільній формі, яка передбачає алеаторику форми, що підтверджує авторська ремарка: „*припиняти гру за знаком диригента*” [3, с. 40].

Музична тканина *Postludio* розмежовується на пласти: *es-moll*'на тетрахордна поспівка у партії флейти-соло та атональний пласт у партії супроводу.

У партії кожного інструмента відтворений певний тематичний елемент з окремої мікропрелюдії I частини симфонії, а саме: у партії флейти – з № 3, у партії кларнета і ксилофона – з № 4, у партії фортепіано – з № 2, у партії скрипки – з № 1.

Таким чином, можемо провести тематичні арки на рівні всього симфонічного циклу:



Отже, Камерна симфонія № 1 Є. Станковича – твір, в якому червоною ниткою митець проводить ідею гри тембрами у різних її іпостасях (у манері “інструментального театру” [3, с. 5], у прихованому вигляді тощо). Загальний художній задум симфонії оригінально втілений композитором на рівні драматургії й архітектоніки, фактурної організації і тематизму.

З одного боку частини симфонії – Preludes, Ludus і Postludio – об’єднані між собою за принципом контрасту (дія (I частина) – споглядання (II частина) – підсумок (III частина)).

З другого – у плані драматургії й архітектоніки у всьому творі збережений принцип як циклічності (I частина – мікроцикл з 21 мікропрелюдії у межах макроциклу з трьох частин симфонії), так і наскрізності (який полягає у проведенні чисельних арок як між розділами у межах частин, так і між самими частинами симфонії).

Особливістю драматургії твору є її багатоскладовість. Зокрема, у I частині виокремлені інтонаційно-, темброво-тематична драматургія і драматургія наростання контрасту. Принцип поліритмії у співвідношенні партій скрипки і фортепіано спостерігаємо у II частині симфонії. Таким чином, відзначаємо у симфонії принцип полідраматургії. Важливим її учасником є саме темброва драматургія – велике темброве навантаження інструментів та їх груп. Симфонія є чудовим зразком, в якому темброва драматургія твору є складовою частиною загальної драматургії і водночас діє у поєднанні зі всіма іншими засобами музичної виразності – тематизмом, фактурою, гармонією, темпоритмом, динамікою тощо. В результаті посилення ролі тембру він стає домінуючим у драматургічному розвитку симфонії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Є. Станковича / О. Дейчук // Українське музикознавство. Наук.-метод. збірник. – К. : [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2006. – Вип. 35. – С. 225 – 236.

2. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях / О. Дейчук // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства : зб. Статей. - К., 2005. – Вип. 48.– С. 169 – 175.
3. Станкович Євген. Камерні симфонії в трьох зошитах. Зошит перший (перша, шоста. Сьома). [ноти] / Є. Станкович; передм. Г. Луніної. – Портитура. – К. : Музична Україна, 2002. – 211 с.
4. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В. Холопова. – СПб, 1999. – 490 с. – (МГИ им. П. И. Чайковского).
5. www.postup.brama.com/010807/120_8_.html