
УДК 78.27; 78.491

Олена Колісник (Львів, Україна)

ТЕМА ЧОРНОБИЛЯ У КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Є. СТАНКОВИЧА

Особливості композиторського письма Є. Станковича досліджуються на прикладі творів «Музика рудого лісу» та «Що сталося у тиші після відлуння...», присвячених темі Чорнобильської катастрофи. Аналізуються формотворчий, ладогармонічний і фактурний аспекти, поєднання традиційних та новітніх виразових засобів.

Ключові слова: Є. Станкович, камерно-інструментальна творчість, Чорнобиль, формотворчий аспект.

У творчості Євгена Станковича – видатного сучасного українського композитора – особливе місце посідає музика, присвячена тематиці історико-політичних подій і техногенних катастроф¹. Окремий сектор у колі цих творів становлять композиції на тему Чорнобильської трагедії. Зокрема, тема жахливих наслідків Чорнобиль-

¹ Варто лише згадати такі твори митця, як «Каддіш-реквієм», написаний до 50-річчя трагедії у Бабиному Яру, «Панахида» та «Ектенія заупокійна», присвячені пам'яті жертв великого Голодомору.

ської катастрофи для людства відображена у творі «*Чорна елегія*», написаному до 5-річчя трагедії.

Твори Є. Станковича «*Музика рудого лісу*» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1992) та «*Що сталося у тиші після відлуння...*» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, вібрафона, тарілок і трикутника (1993) продовжують ряд опусів композитора, образний світ яких зосереджений навколо картин реакції природи та психоемоційного стану людства на техногенну катастрофу.

До вивчення або часткового дослідження музики Є. Станковича зверталися науковці – його сучасники: В. Лісецький, Є. Дзюпина, О. Зінкевич, І. Зінків, О. Козаренко, Л. Кияновська та інші. Проте камерно-інструментальна творчість ще потребує більш детального вивчення у аспекті драматургії і архітектоніки, ладогармонічної мови у сучасному її розумінні та стилю для якнайповнішого розкриття особливостей творчого письма Є. Станковича. Відсутність досліджень творів Є. Станковича, присвячених темі Чорнобильської трагедії зумовила актуальність статті.

Метою роботи є музикознавчий аналіз творів «*Музика рудого лісу*» та «*Що сталося в тиші після відлуння...*» для окреслення виразових засобів музичної мови, стилю митця.

Цій меті підпорядковані основні завдання – здійснення комплексного аналізу обраних опусів для виявлення специфічних моментів у розвитку жанру відповідно до ідейно-образного задуму. У статті досліджені особливості драматургії та архітектоніки творів, проаналізовані принципи будови горизонтальних і вертикальних структур на фоні взаємодії ладо-гармонічних та поліфонічних чинників, що нерозривно пов'язані між собою.

Зображений композитором пейзаж мертвої природи у тріо «*Музика рудого лісу*», задекларований епіграфом у партитурі: «*Від жахливої радіації, після Чорнобильської трагедії ліс навколо став рудим*». Музика усіх трьох частин твору – I Початок... (Quasi Preludes), II Продовження (Quasi Ludus) і III Кінець... (Quasi Postludio), – змальовує картини «завмерлої» краси природи.

Образи застиглості, статичності, рапірного кадру та аемоційності панують у крайніх розділах тріо. До домінантних музично-виразових засобів у їх створенні належать сонорні кластерні співзвуччя, мінімальна динаміка (*ppp*), остинатність, застосування флажолетної техніки у партії струнних, глісандо, лінійна організація фактури. Середня частина тріо відзначена максимальною експресією виразу, зумовлена динамікою (*fff*), активним інтонаційно-ритмічним рухом у

партіях усіх інструментів. Особливий образний контраст створює звучання *fis-moll'*ного секстакорду у партії фортепіано (т. 104, у партії струнних пауза). Сонористика, керована алеаторика; максимальне розкриття тембрових ресурсів інструментів залишаються одними із найважливіших прийомів втілення семантики твору.

«*Що сталося в тиші після відлуння...*» за ідейним змістом – твір-трагедія, що змальовує крах романтичних надій серед божевільного руху та вбивчих наукових винаходів сучасного життя. Композиція твору – тричастинна репризна зі вступом і з кодою та застосуванням наскрізного типу розвитку тем, а також драматургічного прийому становлення образів шляхом розвитку протягом всього полотна. Кожна частина складається з ряду епізодів, серед яких цементуючою ланкою стає музика вступу, яка, ніби рефрен, проводиться в кожному епізоді. Тому на рівні тричастинної композиції прослідковуємо й елементи рондальності.

Теми, експоновані у першій частині композиції, є важливим матеріалом для драматургічного розвитку у наступних розділах п'єси. Зокрема, музика вступу служить зв'язкою між розділами композиції, образно трансформуючись в процесі драматургічного розвитку твору. У першій частині музика вступу ще не набуває тематичної ваги і самостійності. Проте вона стане тематичним будівним матеріалом обох кульмінацій композиції.

Цікавими прикладами поступового розростання і становлення протягом твору є і тематичні елементи першого розділу першої частини композиції. Наприклад, тематичний елемент у партії кларнета-соло (ц. 40 т. 10), який не відразу сягає образу повноцінної теми (у класичному понятті), слугуватиме при майбутньому драматургічному розвитку важливим ґрунтом для будівельного матеріалу супроводу до наступних тем.

Подібні принципи стосуються і акордового супроводу до тем цього розділу у партії скрипки: рух двозвучних акордів з чвертьтоною змінністю, який ще не виходить за межі створення фону для звучання теми, у репризі виростає у виразне продовження теми віолончелі. Проте, ймовірно, ці двозвучні акорди засвоюються на підсвідомому рівні, оскільки у репризі сприймаються вже як щось знайоме, відтворення того, що ми чули раніше.

Музика другого розділу «*Що сталося в тиші після відлуння...*» продовжує принцип поступового розвитку і становлення початкової теми першої частини, який полягає не стільки у інтонаційному вищлененні та розвитку, скільки у вільних варіантних проведеннях

цієї теми. Можна лише говорити із впевненістю про образну та ритміонтонаційну спорідненість тем першої і середньої частини, а також про те, що ці теми ніби перебувають на межі між розвитком і варіацією.

І хоча в цьому розділі звучить нова тема у партії кларнета і віолончелі (ц. 80 т. 7 – вступ кларнета і ц. 80 т. 9 – вступ віолончелі), що приводить до вершини першої кульмінаційної хвилі твору, яка побудована на ускладненій музичній мові вступу: тема звучить у партії трикутника-соло; водночас у партії супроводу акумулюються окремі інтонації попередніх тем.

Репризна частина представляє кульмінацію розвитку образів твору, із появою нової теми. Ця тема увібрала в себе інтонаційні ознаки тем першої і другої частини (висхідний і низхідний рух зменшених і збільшених октав, кульмінаційне напруження, що сягає у цій темі свого апогею), хоча з іншим образним навантаженням. На завершення і як друга хвиля кульмінації репризи та всього твору (з ц. 160 т. 2) звучить повністю трансформована музика вступу, що проводить ще одну тематичну арку до першої частини.

Отже, у творі «*Що сталося у тиші після відлуння...*» композитор втілює ідейний задум у вільній тричастинній композиції з кодою і вступом, музика яких створює образне обрамлення твору. Всі теми частин композиції образно та інтонаційно споріднені з першою темою у партії флейти і віолончелі, яка кожного разу звучить у оновленому висвітленні, виявляючи різні грані свого образу. Навколо неї зосереджений весь драматургічний розвиток композиції. У репризі відбувається кінцеве і кульмінаційне становлення образу цієї теми.

Отримує розвиток і музичний тематизм вступу, який з тихого й інертного руху на початку твору перетворюється у нестримний могутній танок у репризі.

Другорядні, але важливі тематичні утворення й акомпанемент до тем також «*пережили*» своєрідну трансформацію протягом твору: фігуративний рух у темі кларнета (ц. 40 т.10) у першій частині прозвучав і у продовженні теми скрипки у середній частині (ц. 70 т. 10 – ц. 80 т. 2); двозвучні акорди флажолетами у партії скрипки, що служили супроводом до теми у вступі (з ц. 30 т. 1) і у першій частині (з ц. 39 т. 10), у репризі стали кульмінаційним продовженням теми віолончелі (з ц. 130 т. 7); і, врешті, півтонові ходи у партії віолончелі, що служили супроводом до першої теми у середній частині (ц. 60 т. 4), стали вирішальним виразником напруження і перейшли до партій усіх акомпануючих інструментів у другій кульмінації репризи (з ц. 110 т. 5).

Усі теми і тематичні елементи твору тісно пов'язані зі своєю функцією на даному етапі розвитку, роль кожного елемента неவி-падкова і дуже важлива. Характерний для Є. Станковича принцип – коли тема вступу стає важливим «персонажем» і протягом драматургічного розвитку твору виростає у могутній образ, композитор також використовував у Квартеті, Камерній симфонії №3.

Образна палітра твору сповнена суперечностей: з одного боку передані картини штучної застиглості, механістичності та ворожості, з іншого – людські страждання та внутрішні духовні метання. Зокрема, при слуханні вступу в уяві постає картина вимерлої місцевості: мертвих лісів і ланів, завмерлих міст і сіл, тишу яких порушує лише потріскування радіоактивних розрядів та блимання холодних зірок над цією моторошною картиною. Проте у наступному дуєті виразної теми у партії солюючої флейти і quasi-solo віолончелі першого розділу першої частини чуємо крик страждання, благання, вираження сум'яття і страху в людських душах. Поява наступного тематичного елемента у партії кларнета-соло (ц. 40 т. 10) збільшує настрій душевної збентеженості. Глибоко песимістичним є і настрої першої теми репризи – дуєт флейти і кларнета (ц. 110) ніби відтворює втому після даремної боротьби. Як крик нестерпного душевного болю звучить нова тема (ц. 120 т. 2), що з'являється у репризи. Її образ увібрав весь відчай і гнів, які переходять майже до екзальтації.

І на другій хвилі кульмінації репризи та всього твору (з ц. 160 т. 2) звучить повністю трансформована музика вступу, що ймовірно змальовує бурхливий танок життя, чи вихор смерті. При прослуховуванні цієї музики (з т. 160 т.2) в уяві постає «*Великий священний танець*» з «*Весни священної*» І. Стравінського (другої частини), коли у фіналі не лише другої частини, а й всього твору, у «*Великому священному танці*» досягається максимальне напруження музики. У розвитку симфонічної ідеї (від вступу до кінця до другої частини) вона є необхідним завершенням, тому що звучить як подолання «*панічного відчуття*» в ідеї жертви, в екзальтаційних пориваннях. Чи не споріднену ідею, лише в сьогоденному аспекті, хотів висловити Є. Станкович у репризи «*Що сталося в тиші після відлуння...*»?

Образна сфера невеличкої, але глибокозмістовної коди повертає слухача до сумної застиглої дійсності. Знову немає нічого живого, все завмерло, окрім спогадів і роздумів про те, що ж нас чекає далі...

Одним з важливих виразових засобів у творі є відсутність ознак тональності у романтичному її розумінні (діатонічний ряд із альте-

рованими щаблями), або хоча б якісь тональні опори, устої, ладове забарвлення вертикалей, які ми могли спостерігати у інших творах Є. Станковича. Композитор застосовує дванадцятищаблеву тональність із рівноправністю усіх дванадцяти тонів. Окрім того, характерними у творі стають чвертьтонові висхідні або низхідні інтонації і нетемперовані звучання у вигляді *glissando* у струнних і духових або у вигляді гри щипком по струнах на фортепіано, а також гри на адаптованому фортепіано.

Важливим виразовим засобом у творі «*Що сталося в тиші після відлуння...*» стала поліфонізована фактура: постійні підголоски, імітації, канони, контрастна поліфонія, поліпластовість музичної тканини.

Особливе місце у композиції відведене інструментальним дуетам (флейти і віолончелі у першій частині, флейти і кларнета, кларнета і віолончелі у репризі), в яких партії обох інструментів імітаційним мелодичним рухом взаємодоповнюють одна одну. Підголосковість притаманна і для партії супроводу. Зокрема, у середній частині доповненням образної картини першої теми у партії сольюючої скрипки стає поява підголосків у партії флейти, кларнета і віолончелі (ц. 70 тт. 7-10).

Подекуди як вільно трактований канон з елементами підголосковості та імітаційності звучить дует флейти і віолончелі у першій частині (ц. 40 т. 1, ц. 40 т. 5, т. 9): вступна фраза у партії флейти починається висхідним ходом на велику септіму (es^1-d^2), у партії віолончелі – низхідним стрибком на той самий інтервал, замінений енгармонічно на зменшену октаву (as^1-a). Подібний вид тематичного розвитку зустрічаємо у першій частині (Прелюдія) *Concerto grosso* № 1 Альфреда Шнітке, в якій також проводиться експресивний діалог різних інструментів, у даному випадку – першої і другої скрипки (ц. 2 т. 1).

Супроводом до нової теми репризи також служать імітуючі підголоски у вигляді вичленених інтонацій теми у партіях флейти, кларнета і вібрафона.

Одним з основоположних принципів організації музичної тканини у творі «*Що сталося в тиші після відлуння...*» стала сонорика у поєднанні з алеаторичними засобами. Часто першоосновне значення у композиції посідає тембр інструмента, фонізм співзвуччя, барви різноманітних звукопоєдань. Композитор використовує: шумові звуки, флажолети струнних, створення просторового чинника шляхом регістрового контрасту, різноманітні кластери, відлуння тощо.

Наприклад, картина вступу створена за допомогою таких виразових засобів: 1) перші акорди вступу у партії тарілок – вже сприймаються як взятий звук-напівшум, після якого ще довго розноситься відлуння; 2) у партії фортепіано остинатний рух має механістичний, бездушний характер, 3) високий регістр у партії фортепіано і довгих двозвучних флажолетів у партії скрипки служать образним втіленням погляду зверху, а разом з фігураціями у партії вібрафона на динаміці *p* все це створює застиглий, заціпенілий, холодний колорит з одного боку і водночас рухливий, механістичний й бездушний – з другого. Введення просторового чинника спостерігаємо і у другій частині «*Карпатського концерту*» М. Скорика, хоча цілком в іншому образному навантаженні.

Цікавим сонористично-драматургічним засобом є застосування різкого удару-вибуху литавр у ключові композиційні моменти, який раптово обривається, залишаючи після себе довге відлуння. Досягається своєрідний ефект «*дзвінкої*» тиші.

Важливим виразовим засобом є використання фонізму мелодичних або гармонічних інтервалів, сонористичних співзвуч. Так, до часто вживаних інтервалів відносимо зменшену і збільшену октаву, септими, сексти, зменшені квінти і зменшені кварта. Широко вживаним композитором співзвуччя – кластери.

Слід також зазначити, що інструменти – флейта і віолончель у першу чергу, скрипка – у другу, належать до часто вживаних композитором. У Камерній симфонії №3 першорядні теми також надаються партії флейти (головна партія) і віолончелі (тема у розробці), у Квартеті головна партія звучить у партії віолончелі.

Поряд із використанням сонористичних і алеаторичних засобів автор додає численні рекомендації щодо виконання тих чи інших музичних відтинків, зокрема, зустрічаємо такі ремарки:

– ц. 40 т. 10: violino – коротке glissando вверх ↑↑, вниз ↓↓ в межах $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ тону;

– ц. 40 т. 10: piano – лівою рукою грати по струнах glissando у вказаних регістрах металевим предметом або пальцями... тощо.

Таким чином, на прикладі творів Є. Станковича «*Музика рудого лісу*» та «*Що сталося у тиші після відлуння...*», присвячених темі Чорнобильської катастрофи, продемонстровано особливості композиторського письма у плані архітекtonіки, ладогармонії та музичної виразовості. До них належить вільне трактування принципу тричастинності, наскрізний розвиток тем, поліфонізована фактура (постійні підголоски, імітації, канони, контрастна поліфонія, поліпластовість

музичної тканини), сонорика у поєднанні з алеаторичними засобами. Важливе значення у композиції посідає тембр інструмента, фонізм співзвуччя, барви різноманітних звукопоєднань. Композитор використовує: шумові звуки, флажолети струнних, створення просторового чинника шляхом реєстрового контрасту, різноманітні кластери, відлуння тощо. Характерними у творах стають чвертьтонові висхідні або низхідні інтонації і нетемперовані звучання у вигляді *glissando* у струнних і духових або у вигляді гри щипком по струнах на фортепіано, а також гри на адаптованому фортепіано. Проблеми сучасності відображають філософські назви творів.

Твори Є. Станковича «Музика рудого лісу» та «Що сталося у тиші після відлуння...» розкривають перед слухачем широке коло сучасних засобів композиторської техніки у поєднанні з індивідуальними рисами творчості.

Елена Колесник. Тема Чернобыля в камерно-инструментальном творчестве Е. Станковича

Рассмотрены особенности композиторского письма Е. Станковича в произведениях, посвященных теме Чернобыльской катастрофы, на примере произведений «Музыка рудого лісу» и «Что сталося у тиші після відлуння...». Исследуются формотворческий, ладогармонический и фактурный аспекты, сочетание традиционных и новаторских выразительных средств.

Ключевые слова: Е. Станкович, камерно-инструментальное творчество, Чернобыль, формотворческий аспект.

Olena Kolisnyk. Chornobyl's theme in chamber instrumental music of E. Stankovych

The article examines the features of E. Stankovych composer style in his works dedicated to the theme of Chornobyl accident, including such his compositions as «Music of the red wood» and «What has happened at the silence after echo resounded». The study investigates form-generating, harmonious and texture aspects of Stankovych music as well as the combination of the traditional and modern expressive tools.

Keywords: E.Stankovych, chamber instrumental creativity, Chernobyl, formative aspect.

Література

1. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є.Станковича / Є. Дзюпина // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1982. – № 2. – С. 35-41.

2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях / Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Є. Дзюпина // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1982.– Вип.17. – С.82-91.
 3. Заранський В. Український скрипковий концерт: навчальний посібник / В. Заранський. – Львів: Сполом, 2003. – 222с.
 4. Зинькевич Е. С. Динамика обновления / Е.С. Зинькевич. – К.: Музична Україна, 1986.– 184с.
 5. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы/ Е. Зинькевич. – Сумы: Слобожанщина, 1999. – 252с.
 6. Зінків І. Трансформація ритмоструктури коломийки / І. Зінків // Народна творчість та етнографія. – К., 1984. – Вип. 1. – С. 57–63.
 7. Кияновська Л. Українська музична культура / Л. Кияновська. – Вид. 2-ге. – Тернопіль: СМП «АСТОН», 2000. – 184 с.
 8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко.– Львів: [НТШ], 2000. – 285 с.
 9. Лісецький С. Євген Станкович / С. Лісецький. – К.: Музична Україна, 1987. – 64с.
 10. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии / Ю. Холопов // Музыка и современность.– М.: Музыка, 1966.– Вып.4. – С.216-329.
-