

ПРО ОДНУ АНАГРАМУ У ТВОРАХ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Йдеться про анаграму як елемент композиторської техніки та художнього мислення М. Скорика.

Ключові слова: *анаграма, інтертекстуальність, звукова символіка, мелодика, гармонія, фактура, форма.*

Музична культура кінця ХХ – поч. ХХІ століть порівняно з попередніми етапами її розвитку сформувала переважно індивідуалізовані принципи музичного мислення і композиторської техніки. Проте очевидним є те, що їх витoki закорінені в мистецтві попередніх епох. Музика переосмислює історичний досвід минулого, що виявляється в оперуванні різними стильовими моделями, актуалізації техніки анаграмування, цитування, які по-новому виявляли свою сутність на рівні перебудови самого композиторського мислення.

В цей період анаграмування стає одним із важливих індивідуальних компонентів композиторської техніки, утворюючи специфічний шар художньої культури, в основі якого лежить принцип естетико-стильового діалогу. Функції анаграмування впродовж історії розвитку музичної культури зазнавали найрізноманітніших трансформацій, тому очевидним є той факт, що «емансипація» анаграми в сучасній музиці є наслідком тривалого процесу еволюції. Музичне мислення в попередніх століттях анаграма була залежна від стильових норм контексту і була, можливо, не такою помітною. У ХХ ст. стильові зв'язки переходять у відкриту систему, що дозволяє підкреслювати авторські анаграми, а не маскувати їх.

Образно-символічне наповнення музичних знаків упродовж усієї музичної історії було стимулом для винаходу композиторами різноманітних видів музично-

числових кодів, шифрів і загадок: від мотивно-числових формул доби середньовіччя і бароко ідея кодування змісту продовжує своє існування в музичній композиції ХХ–ХХІ століть. Композиційний задум та його символічний закодований зміст інколи є невід’ємним один від одного, незалежно від того, чи йдеться про акціональність концептуалізму, музичну криптофонію, відображення форми, символіки тембру, ритму, ладової організації чи способів звуковидобування [1].

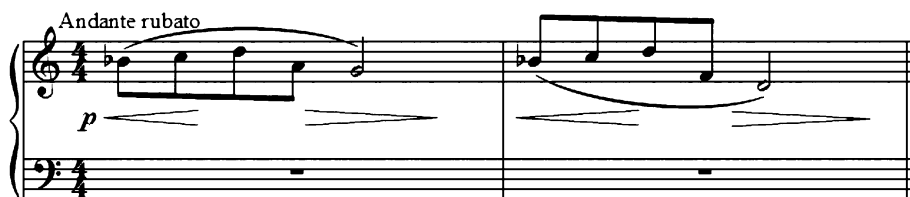
Практика анаграмування, що має в історії культури такі ж давні основи, як і інтертекстуальність, пов’язана з номінативною функцією звукового тайнопису. В діалогічному просторі сучасної концепції композиторського стилю анаграма є одним із засобів побудови «вертикалі» змісту художнього твору з «виходами» в інші знакові системи мистецтва. Поряд із локальним трактуванням, що має на меті відтворення у звуковій структурі тексту імені (прізвища), техніку анаграмування можна розуміти й ширше – як реалізацію у просторі музичної композиції властивостей і закономірностей певного тексту, жанру, форми чи індивідуального композиторського стилю. В такому широкому трактуванні анаграмування тісно пов’язане з поняттями стилізації та алюзії, ширше – неостилістики, яка може трактуватися як художній переклад. В будь-якому з видів мистецтва такі семантичні процеси репрезентовані досить різнобічно. Вони є базовою установкою історичної свідомості і провідником інтертекстуальних тенденцій.

Теорія інтертекстуальності вперше була розроблена у контексті низки загальнотеоретичних концепцій постструктуралізму. В кінці ХХ – на початку ХХІ століть поняття інтертекстуальності стало однією із наріжних категорій семіотичної структури мистецтва, основою побудови художнього тексту і методологічною основою його інтерпретації. Асимілюючи попередній історичний досвід, мистецький текст стає безконечним континуумом асоціацій, трансформацією, переплетенням і накладанням окремих стильових шарів, лексем і значень, що походять із суб’єктивної звукової пам’яті і досвіду [5, с. 57]. До них належать ремінісценції мотивів, жанрові парафрази, різноманітний алюзійний потенціал, що розкривається в художньому творі за допомогою системи субкодів та інтертекстуальних зв’язків. При цьому художній текст передбачає існування культурного передтексту, без якого неможливий подальший розвиток мистецької традиції. Розробку теорії анаграми започаткував Фердинанд де Соссюр, який вперше звернув увагу на фонематичні закономірності давніх індоєвропейських гімнів і висунув гіпотезу про універсальність цього фонематичного принципу стосовно поезики пізнього часу [6].

В музичному мистецтві анаграмування традиційно пов’язане з ідеєю звукової символіки літер, у ХХ столітті воно часто постає у вигляді виокремлення «музичних» літер прізвища та імені композитора як основи тематичного утворення, а в багатьох випадках – і музичної теми зі стійкою семантикою, – наприклад, a-es-c-h Арнольда Шенберга, a-a-v-e-g – Альбана Берга, d-es-c-h Дмитра Шостаковича чи e-d-es-e Едісона Денісова. Ця конструктивна і змістоутворююча ідея охоплює низку оригінальних музичних композицій Альбана

Берга («Камерний концерт», «Лірична сюїта»), Мауріціо Кагеля («Анаграма»), Лючано Беріо («O King»), Джорджа Крама («Третя» і «Сьома симфонія», «Канон пам'яті Стравінського»), Карлгайнца Штокгаузена (гепталогія «Світ»), Альфреда Шнітке («Септет»), П'єра Булеза («Incises»), Софії Губайдуліної («Третій струнний квартет»), Едісона Денисова («Реквієм»), Фараджа Караєва («Соната для двох виконавців», сюїта для камерного квартету «In memoriam», «Постлюдія»), Мирослава Скорика (Другий концерт для фортепіано з оркестром).

Поряд з іншими формами – алюзійно-цитатною технікою, жанровим парафразуванням, транскрипцією музики інших композиторів і створенням нових редакцій власних творів як різновиду автокоментаря чи автогерменевтики, анаграмування є одним із важливих компонентів поетики композицій Мирослава Скорика. Предметом нашої розвідки є формування однієї анаграми у творчості видатного українського композитора сучасності М. Скорика, яка, на нашу думку, є символічним криптонімом його власного імені і прізвища (зважаючи на явно «немусичну» звукову символіку останніх).



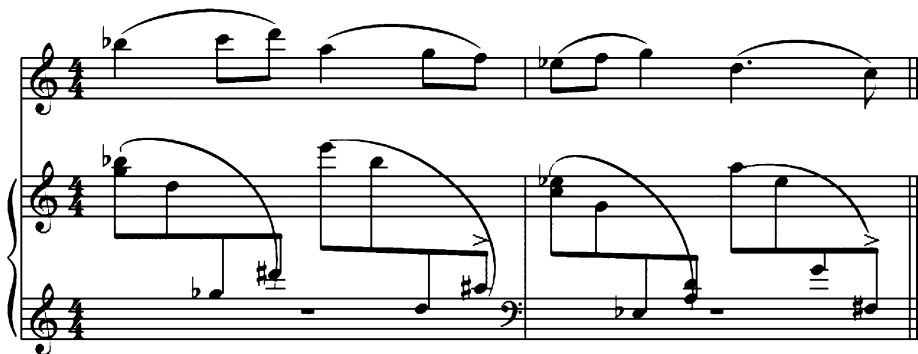
У музиці Скорика анаграма виступає в якості звукового об'єкту, який у довершеному вигляді постає в початковій темі Концерту № 2 для фортепіано з оркестром (1982). Це одноголоса тема-мелодія у модусі мінорної пентатоніки, сформована у вигляді двох стилізовано низхідних «колоподібних» фраз, позначених семантикою «питання-відповідь». Упродовж музичного розвитку твору ця тема неодноразово виринає на різних ділянках форми в дещо трансформованому вигляді (ритмічних, різноманітних регістрово-фактурних змінах, ладо-тональних мутаціях).

Однак формування цієї анаграми можна прослідкувати в музичному просторі багатьох більш ранніх композицій митця – Першій сонаті для скрипки і фортепіано (1963), тріо «Речитативи і рондо» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1968), Першому скрипковому концерті (1969), Партиті №3 для струнного квартету (1974), а також у Концерті для віолончелі з оркестром, створеному дещо пізніше (1983). В усіх цих творах анаграма або її видозмінені сегменти інкорпоровані в музичну тканину на різних ділянках форми. Шляхом накопичення мікрозмін здійснюється кількісний і якісний ріст структури анаграми, яка в кінцевому варіанті постає в якості першого елемента головної теми Другого фортепіанного концерту. Важливим для виявлення процесу еволюціонування цієї анаграми є вирізнення змін ладо-гармонічного контексту, який є одним із головних чинників багатопараметрової інтертекстуальності.

Аналізована анаграма вперше з'являється у Першій сонаті для скрипки і фортепіано, де вона фігурує в тематизмі головної теми першої частини (т.11–13). Варто відзначити своєрідне її «проростання» з мелодичної лінії партії скрипки в партію фортепіано, що контрапунктує до неї. З позиції ладо-гармонії композитор оперує неповними септакордами з розщепленими тонами (як поєднані варіанти натурального й альтерованого шаблів). Завдяки прийому розщеплення виникає ефект поліладової нестійкості, що є однією із характерних прикмет музичної мови композитора. «Переінтонування» анаграми здійснюється й ритмічними засобами – своєрідним синкопуванням, оскільки її початкові звуки вміщені в умови відносно сильної тривалості такту.



У наступній побудові форми – зоні побічної теми (тт. 26–27) анаграма постає в ритмічно видозміненому вигляді і розвивається секвенційно. Гармонізація теми типу токатного «motto» характеризується утворенням фактурної вертикалі за принципом поєднання різних інтервальних структур у фактурно-регістровій розірваності (близько двох октав). Принципом утворення одного з елементів гармонічної структури є вертикалізація «геміольного» тетраорду $es - fis - g - a$ ($1\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - 1$), іншого – накладання на секстакорди з чіткими ладовими центрами (g, c) інтервалу двічі збільшеної квінти, згодом – кварто-тритонового співзвуччя. Таким чином, Скорик досягає ефекту яскравого фонічного звучання всієї музичної тканини.



У репризі першої частини сонати (т. 249) в партії фортепіано композитор яскравіше підкреслює анаграму в нотному тексті, оскільки розчленовує музичну тканину на чотири голоси. Ладо-гармонічна специфіка використання анаграми подібна до початкової її появи в головній темі, однак тут вона подана в умовах внутрішньотактового синкопування.



Вчетверте анаграма з'являється у середньому розділі третьої частини сонати (тт. 167-170). Вона викладена двоголосо в партії фортепіано і стає інтегрованою в гармонічну вертикаль. Партія скрипки, що на даному відтинку форми утворює своєрідне контрапунктує тло, постає в якості характерної для композитора мелодичної лінії, що утворюється завдяки чергуванню діатонічних та альтерованих шаблів ладу. Особливої вишуканості їй надає модальність ритміки, що постійно змінюється у кожному такті (партії скрипки).

На початку середнього розділу третьої частини (т. 144–147) перша фраза анаграми мігрує в партію скрипки, інтонаційно «спотворюючись» при повторенні, не змінюючи при цьому свого регістрово-висотного розташування та ладотональної ідентичності. Контраст до попереднього ладо-фактурного викладу досягається завдяки остинатно-бурдонному звучанню тонічного тризвуку (g-moll), який доповнюється двома фактурно синкопованими мотивами лідійського забарвлення з ладотональним центром g.

Andante

У Речитативі I (т.12) з Фортепіанного тріо та в епізоді соло скрипки (т. 27) з першої частини Першого концерту для скрипки і фортепіано анаграма викладена одноголосо в партії скрипки і слугує своєрідною авторською ремаркою, яка ніби коментує попередній музичний розвиток. Вона органічно вплітається в музичний розвиток і, на перший погляд, не виділена надто яскраво, проте виступає в якості важливого семантичного лейтзнаку-питання, що завершує другу фразу, щоправда, ритмічно трансформованого. Це зближує її з анаграмою початку головної теми Другого фортепіанного концерту.

p *semplice*

Можна провести показову паралель і з використанням мовно-синтаксичних елементів аналізованої анаграми у п'ятій частині Партити №3 (Postludium, т. 12), викладених одноголосо у партії першої скрипки. Мелодична лінія, що утворює анаграму(точніше, її першу фразу), доповнюється низхідним рухом по звуках малого мінорного септакорду.

f

У Концерті для віолончелі з оркестром, зокрема, у другій фазі розробки (тт. 122–123) в зоні «тихої кульмінації» М. Скорик використовує анаграму в її інтонаційно-ритмічних видозмінах, і це не випадково, позаяк сприяє створенню

загального настрою тихого хоралу. Стилiзацiю жанрової моделi хоралу пiдкреслено гармонiзацiєю анаграми паралельними секстакордами.

The image shows a musical score for a six-part setting of an anagram. It consists of six staves, three in the treble clef and three in the bass clef. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two measures. The first measure shows a melodic line in each part, with a slur over the first four notes. The second measure shows a series of parallel sextachords, with a slur over the first two notes of each chord. The dynamics are marked as piano (p).

У репризі (тт. 260–261) анаграма звучить у партії віолончелі соло в поєднанні з контрабасами. Використання «низьких» тембрів archi в низькій регістровій теситурі надає їй звучанню трагедійного звучання. Композитор витримує гармонічну вертикаль, утворену з ланцюжка паралельних секстакордів. Цікавим є те, що порівняно з розробковим епізодом тут застосовано зміну метру (з чотирьохдольного на тридольний), що сприяє загальній динамізації музичного розвитку. Змінюється не лише ритмічний контур, але й ладове забарвлення початкової фрази анаграми – з великосекундової вона перетворюється на малосекундову.

The image shows a musical score for a cello and double bass part. It consists of three staves in the bass clef. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two measures. The first measure is in 4/4 time and shows a melodic line in the cello part and a harmonic accompaniment in the double bass part. The second measure is in 3/4 time and shows a change in the melodic line and harmonic accompaniment. The dynamics are marked as piano (p).

Відтак, прослідковуючи використання принципу анаграмування Скориком, важливо зазначити, що композитор у кожному конкретному випадку драматургічної реалізації задуму часто втілює глибинний, нераз зашифрований сенс. Анаграматична конструкція в його творах майстерно «вплітається» як в мелодичну горизонталь, так і в фактурну вертикаль, їх поліфонічну взаємодію. Аналізована анаграма є однією з важливих завуальованих ліній драматичного розвитку поезики, часто «прихованої» від її сприйняття пересічним слухачем. Стосовно творчості Скорика може йтися про інтретекстуальний метод анаграмування як універсальну, що визначає глибоко інтелектуальний характер передкомпозиційної роботи митця зі звуковим матеріалом і навіть про наявність «прихованої надбудови» над композиційною структурою його творів, що дозволяє при більш уважному вслуховуванні у світ його музики виявляти глибинні, зашифровані коди авторського мікрокосму.

Oksana Ratynska. *About the one anagram in the M. Skoryk's works.* The article is devoted to the studying an installation of the one anagram as an element of the composer's technics and thought in the M. Skoruk's creation work.

Key words: *anagram, intertextuality, sound symbolic, melody, harmony, texture, form-building.*

Література

1. Векслер Ю. Альбан Берг и его время. – Санкт-Петербург, 2009, – 1132 с.
2. Высоцкая М. Анаграммирование как структурно-смысловый элемент музыкального текста (на материале сочинений Фараджа Караева)// Проблемы музыкальной науки. – Вып. 2. – Москва, 2010. – С. 204–209.
3. Зінків І. Альбан Берг: Відкритий лист до Арнольда Шенберга// Музикознавчі студії: збірник статей ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 6. – Львів, 2007. – С. 91 – 97.
4. Лаврова С. Цитирование в творчестве современных композиторов. Очерки. – Санкт-Петербург. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2007. – 128 с.
5. Ф. де Соссюр. Избранные труды. – Москва, 1998, – 145 с.
6. Юдкін І. Формування визначників української культури.// Культурологічні студії. – Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – 182 с.

