

КАМЕРНА ТВОРЧИСТЬ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Стильові модули та «сюжетні» концепції

У численних публікаціях про Євгена Станковича і його творчість він, передусім, фігурує як автор монументальних творів: 6-ти балетів, 6-ти великих та 10-ти камерних симфоній, 2-х опер, а також концертів для різних виконавських складів, об'ємних симфонічних, вокально-оркестрових й хорових опусів тощо. Вони, безперечно, презентують величезну частку творчого доробку композитора, але все ж таки це далеко не весь його формат. Вагому складову створеного композитором становить камерна музика, що є справжньою скарбницею і духовним надбанням української камерної музики в цілому.

До різних жанрів камерної музики композитор звертається практично упродовж усього творчого життя. Він написав музику для різних виконавських складів — 10 камерних симфоній, симфоніети, оркестрові п'єси, сонати, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети. При тому у композитора в камерному жанрі ніколи не було творів прохідних, кожний його камерний опус — це до дрібних деталей вивірена й обміркована в ідейно-концепційному й технологічному (стильовому й мовному) планах композиція. Навіть найменша за тривалістю звучання п'єса Є. Станковича вирізняється лапідарною, цілісною формою та емним змістом.

У цілому камерна творчість митця являє собою в жанровому плані досить різнобарвну і вишукану мозаїку. Окрім камерних симфоній з-під пера композитора вийшло безліч оркестрових п'єс, серед них — «Українська поема» для скрипки й камерного оркестру (1998), «Згадка про країну Лотоса» для скрипки й струнних (2002), дві елегії для струнних (перша — 1982, друга — 1997), «Фінська коліскова» для 2-х скрипок і струнних (2005), дві невеликі Пасакалії для камерного оркестру (1998), «Новела» для флейти, кларнета та струнних (2003), «Ранкова музика» для скрипки й струнних (2006). Камерний жанр заявлено також у п'єсах для різного ансамблевого складу.

Неповторність звучання досягається композитором у результаті продуманого, часом незвичайного темброво-інструментального сполучення. З подібними прикладами зустрічаємось у Симфоніеті № 2 для чотирьох валторн і струнного оркестру (2005), «Святі труб» для 16 труб (1998), «Лабіринті» для маримби й трьох ударних (2006), духовому квінтеті «Музика для небесних музикантів» для флейти, гобоя, кларнета, фагота й валторни (1993), секстеті «Що сталося в тиші після відлуння» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (1993), тріо «Квітучий сад і яблука, що падають у воду...» для кларнета, альту та фортепіано (1996).

Жанрове розмаїття не вичерпується перерахованими здобутками, тому що у творчому арсеналі композитора є й традиційні, з погляду виконавського формату, камерні твори — блискучий віртуозний триптих «На Верховині» для скрипки й фортепіано (1972), «Соната-пікколо» для скрипки й фортепіано (1977), «Соната серенад» для флейти й фортепіано (2005), «Ідилія» для флейти й фортепіано (1998); тріо — «Музика Рудого лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), «Смирненна пастораль» для скрипки, альту та віолончелі (1996), «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано (2007); Сюїта для струнного квартету (1971) та Струнний квартет (1973).

Важливо не просто перераховувати твори, а зазначити, що камерну творчість композитора можна, з деякою мірою умовності, класифікувати не тільки за тематичною орієнтацією, а й за стильовою направленістю. У ній можна виділити дві тематико-стильові тенденції. З одного боку, це концептуалістські опуси, тобто твори, чия образна концепція апелює до складної і багатозначної ідеї-проблематики, а з другого — полегшено програмні добутки, певною мірою, зорієнтовані на «традиціоналістську» стильову модель.

«Концептуалістські» твори не обов'язково програмні, хоча, навіть якщо деякі з них і мають програмну назву, вони сприймаються як певний символ-знак, поштовх до «сюжетно-змістовних» інтерпретацій. Цю групу творів складає вся камерно-симфонічна творчість: 10 камерних симфоній, крупні симфонізовані опуси, приміром «Dictum» для камерного оркестру, Концерт-поема для скрипки з оркестром, дві невеликі Пасакалії «Віку, що минає, та віку, що надходить» для камерного оркестру й «авангардні» камерні опуси, написані складною, в певному сенсі «закодкованою» технологічною мовою, приміром секстет «Що сталося в тиші після відлуння», тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду», квінтет «Музика для небесних музикантів» тощо.

Камерні твори іншого тематико-стильового напрямку більш доступні з точки зору розуміння їх «сюжетної фабули», стилю викладу «авторського» матеріалу, тобто музичної мови. Частіше, це оркестрові або ансамблеві п'єси невеликі за об'ємом, чия програмна назва апелює до ілюстративної, пейзажної, жанрової «сюжетності», такі як «Українська поема» для скрипки і струнних, «Елегія пам'яті Людкевича» для струнних, «Новела» для флейти, кларнета та струнних тощо. Наразі зауважимо, що будь-яка класифікація камерної творчості, як і всієї творчості майстра, має умовний характер.

У статті запропоновано детальне тлумачення деяких камерних творів різних років, що є зразками «концептуалістського» напрямку творчості композитора, бо саме «концептуалістські опуси» становлять важливу частину доробку камерної музики маестро й найбільш яскраво характеризують стиль мислення й проблематику камерної творчості автора. Яскравим прикладом можуть стати Сюїта для струнного оркестру (1971 — 2005), секстет «Що сталося в тиші після відлуння» (1993), квінтет «Музика для небесних музикантів» («Мікросимфонії», 1993), Концерт-поема для скрипки з оркестром (2004).

Сюїта для струнного оркестру (2005) — це оркестрова транскрипція твору Станковича, написаного для струнного квартету в 1971 році. Вона належить до періоду ранньої творчості композитора: писалася в один рік з першою Симфонією (1971). Але в ній уже вгадуються певні ознаки зрілого авторського почерку, а саме — індивідуальність мовної стилістики, оригінальність змісту й образного вирішення, неповторність формо-структурної архітектоники. У Сюїті окреслено елементи, що стануть атрибутикою індивідуальної манери письма композитора і потім «проростуть» та знайдуть собі місце у його наступних творах. По-перше, яскраво домінує «фольклоризована» квазі-закарпатська, витримана в душі народних наспівів і награвань, інтонаційна стихія. Цю лінію продовжено в образно-фольклорній, яскравій, колоритній п'єсі «На Верховині», в народно-жанрових фрагментах у балетах «Ольга», «Майська ніч», «Ніч перед Різдвом», у фольк-опері «Коли цвіте папороть» тощо.

По-друге, Сюїта «започатковує» експресивно-напружену емоційну образність. Перша частина — «Некролог пам'яті І. Ф. Стравінського» — манерою фактурної будови, акордово-сонорною кластерністю, сферичним просторовим виміром, «густим» акустичним звучанням, що нагадує хоральні моноліти органа, крайньою внутрішньою драматичністю, що приховується за зовнішньою застиглістю, — нагадує Симфонію № 1 «Larga», а також першу частину Сьомої камерної та Дев'яту камерну («Quid pro quo») симфонії. По-третє, Сюїта має зовнішній антураж експериментально-авангардистської поезики, тому вона є також відправною точкою для багатьох «авангардних» опусів автора, таких, як Перша, П'ята («Потаємні поклики»), Восьма («Мов бризки піни з зір») камерні симфонії, квінтет «Музика для небесних музикантів», секстет «Що сталося в тиші після відлуння» та ін. Сюїта демонструє принцип інтегративного мислення композитора. Вона є своєрідним свідченням асиміляції та акумуляції автором виразових мовно-стильових засобів, характерних саме для музичного мистецтва ХХ ст. У творі відчувається «подих» Б. Бартока, Д. Шостаковича, І. Стравінського, Б. Лятошинського.

П'ять частин Сюїти — це контрастні за жанром і образами мініатюри. Перша частина («Некролог пам'яті І. Ф. Стравінського») сприймається, немов натяк на трагічні події в музичному житті 1971 року — смерть геніального метра (сюїту написано у рік смерті Стравінського). Самозаглибленість, самоаналіз, складні думки і риторичні філософські питання, що не мають однозначної відповіді — ось коло проблем, що криються в підтексті цієї композиції. Друга частина — «Інтермецо» — фокусує увагу на іншому настрої — грайливо-скерцозному, з елементами легкого шаржу, гротеску. Третя частина — «Пастораль» — занурює у світ ідилічно-пантеїстичної споглядаельності, таким чином «прокладаючи» шлях до інших пасторально-пейзажних опусів композитора. Четверта частина — «Ноктюрн» — це маленький ліричний епізод, що образно і темпово-динамічно відтінює наступну П'яту частину циклу — «Фінал». Постійно пульсуючі остинатні ритмо-фігури надають звучанню напружених відтінків, і саме від цієї образності беруть початок різноманітні динамічно-токатні остинатні теми-образи, теми-символи в багатьох наступних творах Станковича, зокрема в Третій, Шостій («Тривоги осінніх днів») камерних симфоніях, симфонії-поємі «Dictum». Складається враження, що в п'ятій частині композитор немовби відтворює певне первородно-ритуальне архаїчне дійство.

Фінальна мініатюра є своєрідною аркою до першої. Якщо перша частина на рівні ідейно-змістовної образності фіксувала увагу на «портреті» І. Стравінського, то у фінальній відчуваються деякі прикмети стилістики й мовної виразності, притаманні манері музичного висловлення цього видатного художника. Це і використаний Є. Станковичем фольклоризований квазі-народний, близький до закарпатського мелос, і асиметрично-нерегулярна акцентність ударної долі, і постійна калейдоскопічна зміна метро-ритму, і динамічно-токатна навальна образна напруга, і жанрова колористичність тематизму, і темброва барвистість, і «фольклорні» кластерні вертикалі, а також мотивно-поспівковий варіантно-інтонаційний розвиток музичного матеріалу.

Всі перераховані ознаки — риси стилю обох композиторів, і тому схожість і стилістичну спорідненість між ними в жодному разі не слід розглядати під кутом зору епігонства чи «сліпого цитування» поезики І. Стравінського «раннім» Станковичем. Навпаки, перед нами — зразок яскравого професіоналізму останнього. Композитор сміливо і по-своєму «прочитав», «перетранспонував» та інтегрував у своєму стилі прийоми й засоби, що характеризували й вирізняли почерк і манеру видатного сучасника.

Секстет «Що сталося в тиші після відлуння» і квінтет духових «Музика для небесних музикантів» написані Станковичем у 1993 році. Між ними багато спільного в образній драматургії, композиційній формі, манері звукопису, організації музичного матеріалу та стильовому рішенні. Ці твори написані в авангардному стилі, вписуючись у ряд «модернових» здобутків автора — Першої, П'ятої, Восьмої камерних симфоній, «ансамблевого» опусу «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду». Секстет «Що сталося в тиші після відлуння» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано й ударних — твір, по-перше, цікавий своїм фактурно-звуковим оформленням. В умовах авангардної манери висловлення композитор не перенасичує фактуру технологічними момен-

тами й не акцентує увагу на екзерсисах музичної мови. Навпаки, фактура секстету прозора, звукова лінія партії кожного із шести виконавців легко розпізнається в загальній палітрі звучання. Техніка авангардної мови відступає на другий план, різні композиційні прийоми служать для відтворення відчуття просторової стереоскопічності, ефекту надзвичайної звукової легкості, аuri невагомості. Кожний звук, пасаж і репліка є важливою складовою графічної арабески добутку, його витончено-вишуканого малюнка.

Розглядуваний твір є зразком «чистого» мистецтва, так би мовити, «мистецтва заради мистецтва». Це «музика в собі», музика зі своєю власною «внутрішньою» програмою й іманентною логікою розвитку матеріалу. Звукова тканина за своєю семантикою поліваріантна, тому в слухачькій уяві можуть виникати найрізноманітніші фантазійні трактування, що типово для утворів абстрактного характеру.

Секстет має вільну, відкриту форму, його драматургія вибудовується хвилеподібно, дотримуючись фаз розвитку. Кожна фаза має власне звукове оформлення, при тім, що явних, виписаних композитором цезур між ними немає. Певні межі виявляються на підставі зміни фактурної організації й розстановки сил між інструментальними голосами виконавців. Кожний соліст має в інтонаційно-тембровому плані індивідуалізовану партію і певну функціональну роль у драматургії твору.

У цілому опус в образному плані можна інтерпретувати по-різному. Виникає асоціація з вишукано-арабесковим абстрактним малюнком, який утворюється буквально на очах із крапок — окремих звуків, мазків і штрихів (акордові кластери, фіоритури-пасажи), вигадливих графічних завитків (глісандо й трелеподібні мотиви), витончено прокреслених ліній, аналогом яких служать «протягнені» звукові педалі. Художньо-музична картина народжується з нічого, з тиші, так би мовити, із чистого аркуша — білого полотна. З гучного відлуння, звукових реверберацій-відгомонів, які виникають у результаті декількох ударів по тарілках (*p-tti sosp.*), починається секстет. Ця дзвеняча тиша й служить аналогом біло-чистого полотна, на який далі будуть накладатися різні звукові фарби. На тлі відлуння «капають» звуки фортепіано, відтворюючи арабесковий остинатно-ритмічний графічний малюнок.

Композитор у створенні музичної картини користується розмаїтими художньо-технічними прийомами, але основні — це пуантилістика (крапкова графіка), сонористика й алеаторика. Слухач стає глядачем, навіть співучасником, зануреним у творчу лабораторію художника, спостерігаючим за процесом побудови твору — від самих його джерел, перших звуків-крапок — до повноцінно оформленого музичного тексту.

Твір викликає в уяві й інші фантазійні образи, наприклад, з калейдоскопом-мозаїкою, складеною з різнокольорових звуків-скелець. Самий процес звучання добутку можна асоціювати з обертанням калейдоскопа, у якому звуко-візуальний малюнок постійно змінюється. Кожна фаза розвитку відповідає новій мозаїчно-звуковій картинці.

Інструментальний опус може також викликати аналогії й з картиною раптово пробудженої після сну-затишки природи, при цьому природи нічної. Про те, що це саме «нічна» звукова картина свідчить у цілому похмуро-приглушений тембровий колорит. Матова темброва фарба вібрафона надає звучанню фантастично-таємничого колористичного відтінку. Гостро колючі акордово-кластерні співзвуччя, напружено-вихорючі репліки-пасажи «допомагають» відтворити образ гри примарно-ірреальних тіней.

Ще одна образна інтерпретація п'єси пов'язана з її трактуванням як символістської драми — інструментального театру, у якому кожний голос-партія — це певний самостійний персонаж. Вісім фаз розвитку секстету — це вісім сценічних мізансцен, при цьому кожна сцена вибудована за власними композиційними законами.

Початкові такти — удар по тарілках і наступне відлуння — це сигнал до початку, свого роду звуковий спалах серед повної тиші. Все починається з мірної звукової капелі. У драматургічному плані — це пролог. Далі протягом восьми мізансцен слухач поступово знайомиться з різними «інструментальними учасниками» драми, яка розкривається у різних своїх стадіях й драматургічних етапах. Але фінал твору сприймається як своєрідна постлюдія, відлуння драми. Кожний інструмент-персонаж тягне певний звук, які напластовуються один на інший, формують єдиний кластер-акорд, що довго звучить у тиші простору. Наприкінці все йде в тишу, мовчання, «біле звукове полотно»: з відлуння все розпочалося й відлунням завершилося. Композиція п'єси оформлюється як дзеркальна, у якій крайні частини віддзеркалюються, помножуючи ефект ревербераційного відлуння. Таке трактування образного змісту твору допомагає зрозуміти й дешифрувати авторську програму, окреслену назвою — «Що сталося в тиші після відлуння».

Квінтет духових «Музика для небесних музикантів» для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, як і попередній опус, належить до розряду творів, написаних в авангардній стильовій манері. У ньому композитор скористався арсеналом композиційних засобів, як у секстеті. Твори написані у вільній атональній системі, але в секстеті акцент зроблено на сонористичні, алеаторичні, а у квінтеті — на репетитивні техніки. Крім «технологічної» спільності, опуси можна класифікувати, як концептуалістські.

За рядом ознак секстет і квінтет є постмодерністичними творами. По-перше, вони мають невичерпний потенціал образної інтерпретації авторського задуму, тобто багатозначну змістовну фабулу. По-друге, програма добутків, яка відображена в їхніх назвах, є одним з варіантів тлумачення змісту. Її варто сприймати як натяк на можливі сенсові транскрипції, а не як точний вербальний еквівалент музичної ідеї. По-третє, за рахунок використання складної авангардної лексики у втіленні й оформленні авторської думки виникає певна дистанція в сприйнятті інтонаційно-жанрової природи творів. По-четверте, в обох опусах автор вирішує проблему музичного відтворення образу

тиші й народження звуку з тиші, а це один з основних ідейно-образних «сюжетів» мистецтва постмодерну.

У квінтеті, який має ще одну назву — «мікросимфонії», як і в секстеті, відтворюється ідея тиші тільки в трохі іншому ракурсі. Незвичайна назва твору є своєрідним символічним натяком, що налаштує на певну емоційно-образну хвилю — на тиху звукову ауру, адже музика, написана для «небесних музикантів», не може бути голосною, динамічною, напористо енергійною, радше навпаки — спокійною, тихою, тендітною, постлюдійною. Назву для свого твору Є. Станкович запозичив з «Тибетської книги мертвих», однак, зі слів автора, у добутку не слід шукати прямих програмних аналогій і змістів, викладених у книзі, присвяченій тлумаченню сакральних питань буття, таких як життєдіяльність людини відповідно до кармічної програми; перехід від життя до смерті, вірніше, із земного існування в потойбічне; форма буття в іншому світі; теорія перевтілення й реінкарнації; вчення про Космос тощо. «Езотерична» назва квінкету лише налаштує на певний образний стан музики.

Квінкет написаний у драматургічно відкритій формі й композиційно оформлюється з фаз-розділів, чітко розмежованих між собою цезурами. Фази-розділи за обсягом музичного матеріалу не рівнозначні, але головне, що кожна з них закінчена з точки зору образного змісту. Можливо, саме це мав на увазі композитор, даючи опусу другу (жанрову) назву — мікросимфонії, тому як кожна фаза-розділ — це самостійна мікросимфонія, окремий опус-«сюжет».

Композитор апелює до семантики поняття «симфонія», що означає згоду, співзвуччя. Згода-співзвуччя відчувається у всьому творі, витриманому в єдиному емоційно-образному ключі умиротворення й споглядальності. Від початку й до кінця у творі культивується стан сакрально-езотеричної тиші й практично відсутня динаміка розвитку. Тут немає драми, а є статика споглядання одного стану, показаного з різних ракурсів. Це також статика розгортання Думки-Логосу. Тому «небесні музиканти», будучи персонажами-творцями Музики — певної звукової картини, не змагаються один з одним, не вступають у конфліктні ситуації, а, навпаки, прагнуть до полілогу-згоди в озвучуванні художньої думки, а, можливо, — «небесних істин».

«Мікросимфоніями» композитор називає мікро-розділи квінкету також з урахуванням семантичного тлумачення терміна «симфонія» відповідно до релігійно-сакрального навчання. Практично у всіх провідних світових релігіях існує поняття «симфонії сакральних змістів», тобто під терміном «симфонія» мається на увазі містке ідейне судження у вигляді філософських максим, притч, а також певних понять на якусь тему, об'єднаних певним змістом і логікою. Таке трактування цілком відповідає музиці добутку Є. Станковича. Фази-розділи квінкету — це окремі кадри-сцени, які чітко розмежовані між собою. Кожний розділ — це самостійна образно-жанрова, інтонаційно-ритмічна модель. Вони різні й у семантико-змістовому плані, у кожному з них композитором зафіксована якась ідея. Зв'язок музики Станковича зі сферою езотерики по каналу сакрально-метафоричної програми, відображеної в назві, — це одна підстава для жанрового трактування твору, як «мікросимфоній сакральних змістів».

Незвичайно в «Музиці для небесних музикантів» все — жанр, програма, образна драматургія й музична мова. На перший погляд, здається, що квінкет являє собою зразок авангардної музики. Однак авангардний звукопис — це тільки зовнішня оптика опусу, тому що лексеми «модернової» мови вуалюють ясні й прості жанрово-інтонаційні формули-концепти. Аріозо-вокаліз, пастораль, хорал, гімн, гімн-хорал, танець — от основні жанрові архітектони, на яких ґрунтується образно-композиційна конструкція твору.

Десять мікросимфоній — це різні за жанровою характерністю й технікою мови мікро-розділи, з яких складається цілісна драматургічна композиція. «Музика для небесних музикантів» — це метатвір, у якому до всіх компонентів його поезики, таких, як мова, жанр, форма, концепція, потрібно застосовувати приставку «мета». Метатекст квінкету є відбиттям цілого комплексу концепт. Одна з головних — концепція буття Часу й Простору з його метастадіями. Десять мікросимфоній — це десять метарівнів, структурованих у певному ієрархічному порядку. Метарівні вибудовані таким чином, що створюється враження рондально-варіантного повтору. Кілька разів повторюються гімни, хорали, «пейзажні» картини, що служить свідченням спіралеподібного «кружляння» метасвіту. У цілому в уяві візуалізується «галактична» картина Всесвіту.

Концерт-поема для скрипки з оркестром (2004) — один із образно найвідкритіших творів Є. Станковича. Його «сюжетна» фабула, як у цілому вся музика композитора, багатозначна з погляду закладених у ній змістів. Передусім музика апелює до семантики душевного, духовного світу Людини. Це музика про буттєві питання — складні, суперечливі, наприклад такі, як цінність людського життя й зміст перебування кожного конкретного індивідуума на Землі; про сакральний зміст буттєвого діалектизму життя й смерті; про те, що «Там» — за межами земного існування; яка суть земного життя, як його проходити, переживати, як до нього ставитися — як до радості чи, навпаки, як до земного страждання.

Одним словом, у концерті автор «обговорює» питання, з якими доводиться в процесі життя стикатися кожній людині, і які в кожного знаходять своє вирішення. Категорично «розписуватися» за авторські думки в жодному разі не можна, тим більше, коли композитор говорить зі слухачем мовою інструментального жанру, а не вокального, у якому слово конкретизує авторський задум. Але музика Є. Станковича — глибинна, емоційно багатовекторна (ці епітети характеризують не тільки даний твір, а всю творчість композитора в цілому), тому запропонована ідея-проблематика, тобто ряд риторичних концептуальних питань, цілком «уписується» у контексти інших музичних текстів композитора. Сама музика різних опусів автора «підказує», «наводить» слухача саме на таку «сюжетну» тематику цього твору.

Композиція добутку оформлюється відповідно до жанрової концепції «концерту-поєми». Вона має наскрізну драматургію й мобільно-гнучку форму, яка утворюється на основі фаз розвитку. Домінуюча жанрово-семантична константа концерту — елегія. Родова ж риса цього романтичного жанру — поємність, а це — ознака вільного розгортання музичного матеріалу, особливої гнучкості форми, трансмутації тематизму, широкого спектру емоційних станів і їхнього вільного єднання.

Поємність — не єдиний жанровий модус твору. Жанртова модель концерту сумарна: це мікст, що синтезує кілька жанрових формул, таких як концерт, поема, симфонія. Ознаки концертного опусу проявляються в домінуванні партії соліста, акцентуванні його віртуозних якостей; діалогізмі, почасти навіть у мотиві агону між партіями соліста й оркестру; індивідуалізованості партії оркестру в цілому й окремих оркестрових голосів.

Концерт-поема — це симфонізований опус. Інтеграція жанрових моделей концерту й симфонії є характеристичною рисою стилю інструментальних творів Станковича. Про симфонічність опусу можна судити за яскравим жанрово й інтонаційно багатозначним тематизмом, здатним до подальших трансформацій і деформацій, за інтонаційно-тематичною насиченістю фактурної вертикалі партитурного тексту, за потенційною можливістю музичного матеріалу до якісних перетворень, за діалектичним співвідношенням партії соліста й оркестру.

Опус композиційно структурований із трьох макрофаз розвитку: перша (т. 1–86), друга (т. 87–250), третя (т. 251–302). Кожна має членування на дрібні розділи. Концерт — монотематичний, вся його музична тканина виростає з монотеми — своєрідного зачину. Вона звучить як різкий звуковий спалах, раптовий сигнал-рокіт у литавр, як грізний імператив (перші п'ять тактів), що прорізає тишу. Ця п'ятитактна тема — своєрідний енергетичний згусток, сфера впливу, силові струми від якої поширюються на весь добуток. У ній закладений інтервально-інтонаційний імпульс для подальших тематичних перетворень.

Тема поліморфна в семантико-інтонаційному плані. Вона композиційно оформлюється із трьох в образному плані різнохарактерних мотивів: репетитивно-п'ятизвучного (на одному звуці) із тріольним субмотивом сигналу; і двох інших — питального, що складається з малосекундової ламентативної й романтичного питання (6.3) і відповідного — терцово-квартового утвердження, відповіді-відмови на раніше поставлене питання. Саме із цього інтервально-структурного матеріалу — з окремих фраз, мотивів, субмотивів — оформлюється музичне ціле концерту. Тема в процесі драматичного розгортання музичного матеріалу викладається повністю, але в більшості випадків вона дробиться на окремі елементи й сегменти, які стають основою для подальшого розвитку й інтонаційно-тематичного проростання, а також інтервально-мелодичних комбінацій.

Перша фаза-розділ концерту занурює слухача в атмосферу елегійних роздумів у пошуках відповіді на якісь хвилюючі питання «внутрішнього» характеру. Місцями музика передає емоції болісних переживань — це моменти короткочасної драматичної напруги. Після проголошення грізного імперативу (монотеми) у литавр тема проводиться скрипкою-соло і сприймається як післязвуччя. У скрипки тема втрачає риси грізності, стаючи витончено-тендітною, зламаною, відкрито психологічною. Така образно-темброва трансформація монотеми — своєрідного об'єкта-героя твору — є свідченням риторичної тези про те, що всі явища життя діалектично полярні і, щонайменше, мають два аспекти. При цьому грань, яка розкривається в той або інший момент, залежить від ракурсу зору, від «сюжетної» інтерпретації, а також від ситуаційного контексту.

Подальший розвиток в рамках першої фази-розділу концерту протікає як вільний, нескінченно-безкрайній аріозно-речитативний монолог у скрипки в жанровому руслі елегійного типу висловлення. Елегійний монолог розкривається різними образно-емоційними гранями. Спочатку він стримано-зосереджений. У процесі розвитку монолог-міркування, монолог-медитація здобуває інше емоційне звучання. Він стає патетико-схвильованим, експресивним, психологічно надривним. Але наприкінці розділу елегійне висловлення знову вступає у свої права, а експресія й патетика відступають на другий план. Елегійний монолог-роздум прояснюється, і саме таким чином у першій фазі-розділу концерту елегія, як бінарно-полярна жанрова модель, розкривається своєю світлою гранню.

Другий розділ концерту — фаза особливо драматичного розпаду, що переростає у відвертий трагізм. Експресивно надривному монологу у скрипки протистоять грізні сигнальні імперативи (основний мотив монотеми), які мовою семантики асоціюються з образом трагічної приреченості, невблаганності, із силою року, неминуєчості. Створюється враження, що думка-свідомість (соло скрипки) намагається перебороти якусь невидиму потужну силу (туттійна маса оркестру), яку апіорі перебороти, побороти неможливо. Усвідомлення подібного факту перетворює будь-яке боріння в трагедію, однак не боритися не можна. Пошук виходу будь-якою ціною — от що прочитується й озвучується в музиці другої фази розвитку концерту.

Друга фаза-розділ концерту є повноцінною симфонічною розробкою. Це жорстка токато, що має риси автотематизованого руху. Постійно скандуються фрази-фігурації, відтворюючи образ страшної, злої, небувалої за потужністю, буквально надприродної у своїй жорстокості сили. В процесі розвитку, немов, реакція на невблаганну, фатальну стихію, яка все змітає на своєму шляху, проголошується початковий мотив-імператив у скрипки. Але тепер це вже не грізний сигнал, а олоднений щиросердечний лемент, який сприймається як своєрідна відповідь-протест на запеклу боротьбу. Кілька хвиль драматичного наростання, що йдуть одна за іншою за принципом градаційного посилення звучності, підводять до вищого кульмінаційного піку, коли весь оркестр разом із солі-

том по черзі скандують монотему концерту. У цей момент вона здобуває характер патетико-трагічного проголошення. Це жест розпачу — емоційно психологічна реакція на руйнівну стихію, хаос-кризу.

Далі сценарій розвитку образної драматургії концерту міг би розгортатися по традиційним стереотипом, немовби за задалегідь заданою програмою, що вже склалася у музиці лірико-драматичного характеру. Міг би з'явитися жест розпачу, помножений у своєму трагізмі; могла б розігратися трагедія всесвітньої катастрофи всього і вся; а могла б вступити у свої права нова, ще більш страшна стадія боротьби, хоча ще страшнішу стадію важко представити, адже все і так доведено до крайнього, максимального ступеню загальної кризи.

Однак, всупереч усім прогнозам і очікуванням, Є. Станкович обриває цей «катастрофічний» макрокадр іншим макрокадром за принципом раптового монтажного шва. Усе опромінюється світлом нізвідки, настає негайне просвітління трагічно-темної звукової аурі другої фази розвитку. Третя фаза-розділ концерту вводить слухача у сферу пасторалі, імпресіоністичної пейзажності. Звучання валторни на тлі витриманих педалей струнної групи на *ppp* створює ефект переливу пастушачого рога на пленері. Музика цього розділу сповнена повітря, кристалічної прозорості, одним словом, Вищого Світла. Легке тремоловання у струнних відтворює відчуття повітряного трепету, тільки-но вловимого мерехтіння. Монотема в цьому розділі до невпізнанності образно трансформується. Вона перестає бути агресивною, твердою, грізною, імперативною: «втрачає» свій слізно-жалібний мотив-ламентацию, у ній більше немає хроматичних півтонів. Вуаляється в ній також й інтонація романтичного питання. Лейттема концерту стає ніжно-пастельною, пасторально-споглядальною.

Третій розділ можна сприймати як образ вищої трансценденції. Звуки валторни асоціюються з божественним гласом — це *Tuba migit*. Уява малює картину безкрайньої пейзажної панорами. Лише в самому кінці як символ-знак, як ремінісценція фрагментарно звучать інтонації монотемі, яка у фінальних тактах опусу проходить цілком, як на початку, тільки вже з іншим емоційно-образним знаком і в іншому жанрово-інтонаційному оформленні. Це спогад про колишню боротьбу й кризу-хаос; це — постскрипtum.

У макросвіті Буття, втіленому в концерті, є весь спектр емоцій — світлий елегантний смуток; зосереджені, напружені міркування; пафосно-патетичні висловлення; експресивні проголошення; протестуючі вигуки; але й ніжний пантеїзм медитативної споглядальності. Настільки широка амплітуда психомоделей емоційних станів розкриває не тільки багатомірність життя-суті складно структурованої людської свідомості й підсвідомості. Через багатовекторну емоційну панораму композитор показує життя-буття в цілому, яке складається з безлічі всіляких фарб. Буття формується на діалектизмі контрасту чорного й білого, а між ними — стихія й буйство емоційних відтінків. Відтворена Є. Станковичем у Концерті-поемі чорно-біла контрастність Світла — Мороку, Життя — Смерті притаманна й іншим творам митця. Подібна діалектична бінарність — це певна буттєва програма, це Альфа й Омега існування людського соціуму і Всесвіту. Вона закладена в кожній людині й у Біосі в цілому.

На прикладі розглянутих добутків можна зробити деякі висновки стосовно певних «стабільних» ознак, притаманних камерним творам «концептуалістської спрямованості». Це складна й неоднозначна тематична проблематика опусів; поліваріантна інтерпретаційна логіка у змістовому тлумаченні їх фабули; інтегрально поліжанрова композиційна структура загальної композиції; багатофазова, розвинена драматургічна концепція; складна інтегральна мова, тобто поліжанрова інтонаційна драматургія; величезний арсенал складних виразових засобів у втіленні ідей; різноманітний комплекс прийомів техніки письма з пріоритетом авангардних засобів — пунтилістики, алеаторики, мінімалізму, репетитивної техніки, сонористики тощо.

Отже, камерні твори Євгена Станковича — це величезна і вагома частка загальної творчості автора, тому цілком зрозуміло, що огляд усіх камерних опусів автора в загальному об'ємі ніяким чином не може бути запропоновано у рамках однієї публікації. Але така мета і не ставилася автором статті. Спроба класифікації камерної музики за «стильовою орієнтацією», «сюжетний» коментар й аналіз деяких опусів «концептуалістського напрямку» — це, насамперед, акцентування уваги на важливій частині доробку митця. Адже камерна музика нічим не поступається монументально розвиненим творам автора. Навпаки, в ній більш рельєфно «прописані» характеристичні ознаки проблематики, тематики і взагалі поетики стилю мислення композитора.

Анотація. У статті розглянуто й класифіковано камерні опуси Є. Станковича на підставі дешифрування їхньої «сюжетної» семантики, драматургічної концепції, мовної стилістики і стильової форми.

Ключові слова: «сюжетна» концепція, образна драматургія, авангардна стильова манера, образна інтерпретація.

Аннотация. В статье рассмотрены и классифицированы камерные опусы Е. Станковича на основании дешифровки их «сюжетной» семантики, драматургической концепции, стилистики языка и стилиевой формы.

Ключевые слова: «сюжетная» концепция, образная драматургия, авангардная стилевая манера, образная интерпретация.

Summary. Task of this article is not only to consider, but also to make classification of chamber opuses by the composer based on deciphering of their «scene» semantics, dramaturgical concept, style of language and style of shape.

Keywords: «scene» concept, imaginary drama, avant-garde style manner, imaginary interpretation.