

of the phenomenon of «economia». Formed on the basis of its patriarchal orthodox type of culture was the basis of a substantial reservoir of european music and the historical tradition of XIX–XX c. And her genre-style searches.

Key words: economia, fellowship, orthodox patriarchal type of culture, music and high biedermeier.



УДК 78.03(09)

Н. Довгаленко

СЕРІЙНІ СТРУКТУРИ В КОМПОЗИЦІЯХ В. СИЛЬВЕСТРОВА

Стаття присвячена дослідженню прийомів та принципів застосування серійної техніки у деяких творах В. Сильвестрова 1960-х років. Аналіз зроблений на матеріалі фортепіанних та камерних творів цього періоду. Своєрідність стилістики композитора проявилася в переосмислюванні прийомів серійної та додекафонної техніки і синтезі її з елементами інтонаційно-мотивної системи.

Ключові слова: *серійна техніка, В. Сильвестров, шістдесятництво, український авангард.*

Творчість Валентина Сильвестрова сьогодні є мистецьким явищем, в художньому світі якого знайшли своє відбиття неосяжні парадигми сучасного буття. Твори В. Сильвестрова 60-х років, яким присвячена запропонована розвідка, становлять перший, авангардний період його композиторського шляху. Саме в них відбувалося формування головних естетичних та стилістичних засад майбутніх досягнень. Тому *метою дослідження* є виявлення тих рис стилю В. Сильвестрова, що стали провідними в подальшій творчості майстра та зберегли своє значення в стильових трансформаціях наступних десятиріч. Головним же *завданням* цієї статті є виявлення своєрідності застосування композитором авангардних прийомів письма, а саме серійної техніки. Незважаючи на широкий перелік робіт, що в різних аспектах порушують проблематику щодо стилю В. Сильвестрова, досі не існує досліджень, які були би спрямовані на вирішення запропонованої нами проблематики. Поодинокі висловлення щодо ранніх творів В. Сильвестрова (наприклад, [3; 5]) не ставили за мету конкретизацію стилістичних ознак у використанні серійної техніки,

тому *актуальність* даної роботи полягає у подальшому дослідженні закономірностей стилів сучасної музики.

Перелам, що відбувся в ставленні до методів компонування в 1960-ті роки, хоча і не мав широкого поширення в суспільстві і тим більше офіційного визнання, надзвичайно потужна молода генерація композиторів, які прийшли в творчість в цей час, системна криза основ радянського естетики у вигляді внутрішньої вичерпаності можливостей так званого «соціалістичного реалізму» — всі ці фактори зробили незворотними процеси відторгнення молодими митцями системи суто радянської ідеології. Мистецькі авангардні процеси стали початком деміфологізації радянської естетики. «Тоді авангардом був просто вихід за межі певного типу музики» [6, с. 41].

Твори 1960-х років становлять перший період в творчості композитора в тому сенсі, що в них він намагався засвоїти і зробити органічними для своєї естетики та стилістики методи компонування, які прийнято відносити до першого авангарду з його інноваційним ставленням до кардинальної парадигми музичної мови — тональності, тобто прийоми серійної техніки, алеаторики, деякі сонорні елементи. Розглянемо декілька творів Сильвестрова, що відносяться до цього періоду, з метою відзначити найбільш яскраві стильові тенденції, що були закладені в них.

Квартет-пікколо написаний в 1961 році. Він дійсно «piccolo» — його звучання триває менше двох хвилин, хоча складається, як і повинно бути у «великому» квартеті, з трьох частин: Allegretto, Andante, Allegretto, що йдуть атасса. Твір витриманий в класичній серійній техніці. Додекафонна серія становить єдиний тематичний матеріал твору, всі голоси Квартету є похідними від теми-серії, точкою обертання є «с». У другій частині використана майже та сама диспозиція серійних форм, але матеріал більш розгорнутий завдяки застосуванню чотирьох проведень ряду у першій скрипці. В третій частині повторюються перший план розташування і кількість серійних форм.

Як ми бачимо, в Квартеті дотримана межева лаконічності. Захват викликає віртуозність використання матеріалу. Стиснення масштабу призвело до максимального змістовного навантаження кожного елемента тексту: насиченість позначеннями динаміки та прийомів видобування звуку дають зрозуміти шлях В. Сильвестрова до надзвичайної деталізації динаміки та агогіки в текстах наступних десятиліть. Саме ці відзнаки стилю майстра стануть найбільш показовими в центральних творах 1970–1980-х років.

Цікавість викликає додекафонний ряд Квартету, тобто його тема. Ламка витонченість, вишукані нервові інтонаційні злами мелодії, помітні намагання уникнути навіть натяку на будь-яку періодичність в метриці — все це створює образ примхливої краси. Між тим, на відміну від ортодоксальної серійності, в темі активну роль відіграють мелодизм і посилення на жанрові витоки, що не є притаманним серійній стилістиці. Більш за те, саме виключення з музичної лексики життєвих прообразів у вигляді жанрових посилень становлять основу естетики серійної класики. Вокалізація романтичного походження на початку та скерцозне подовження в другій половині теми щільно зіставлені в дуже стисненому просторі Квартету, але їх жанрова природа очевидна. До того ж в мотивній будові «просвічують» тональні контури. Це створює додаткове експресивне навантаження. В драматургії (якщо взагалі можливо застосовувати таке поняття відносно «крапельно» мініатюрного твору) значну роль відіграє поширений у В. Сильвестрова, особливо в період 1970–1980-х і подальші роки, ефект кодового завмирання. Важко не помітити в Квартеті вебернівськi стилістичні ознаки. Але в 1961 році, коли був написаний цей твір, композитор навряд чи був обізнаний з творчістю А. Веберна. Більш доцільним було б говорити про збіг звукових світів В. Сильвестрова і А. Веберна через їх особливе ставлення до звуку як до самодостатнього мікрокосмосу.

П'ять п'єс для фортепіано створені в тому ж 1961 році і присвячені Ігореві Блажкову, а висловом В. Сильвестрова, «найбільш інформованому» в сфері новітніх технік серед музикантів Київської групи. Як і Квартет-п'ятеро, цикл є додекафонним твором. Але, на відміну від Квартету, написаного в ортодоксальний спосіб, наслідування методу серійності в П'єсах має дещо експериментальний характер і в значній мірі відбиває своєрідність підходу композитора до вироблених і сталих на той час методів компонування. В творі визначальним є не просто неординарне запровадження прийомів серійного письма для побудови власної моделі звукового світу, що справедливо для стилістики всіх значних майстрів. Несподіваним (методологічно і композиційно) виявилось співставлення і поєднання в одному творі принципово несумісних за своєю природою чинників — серійної атрибутики та інтонаційної системи. Це не уможливив «діалог» різних систем компонування в більш широкому контексті рівноважних стильових множин, а переосмислення самої природи інтонації та її потенційних можливостей, «переростання» в більш узагальнені сфери звукового

мислення і, навпаки, так само значне з точки зору стильових тенденцій майбутнього намагання уречевити додекафонію як засіб інтонаційного висловлення.

В аспекті інтонаційному, перш за все, треба зазначити особливу роль жанрової складової, яку як активний елемент композиції автор запровадив самим фактом називання п'єс: Прелюдія, Токкатина, Мелодія, Хорал, Перервана сонатина. Співвідношення музики п'єс з вказаними у назвах жанровими прототипами, безумовно, існує, хоча і в опосередкованому вигляді, що є логічним для творів, написаних в додекафонній техніці. Найбільш однозначно це відбилося в **Хоралі**: пафосна динаміка, поєднана з «колонами» співзвуч, що є вертикальними проекціями серії, не викликає сумнівів щодо витоків її жанрової семантики. І як подовження образу — ляментні за походженням «благальні» інтонації протиставленого акордам соло мелодійного голосу. В **Прелюдії** посилення на жанр проявляється не в очікуваній традиційно прелюдійній фактурі, що в умовах серійної композиції складно втілити, а в дотепному співставленні початкової «вільної» побудови та наступного розділу з елементами імітації. Таким чином утворюється алюзія логічної послідовності прелюдія-фуга з їх змістовними значеннями. В **Токкатині** остинатна ритмічна пульсація виглядає як натяк на притаманну цьому жанру моторність, хоча і позбавлену очікуваної напористості токкатного руху. Навпаки, фігураційні елементи наділені м'якою елегантністю і слугують живописним тлом майже імпресіоністичної звукової картини. В **Мелодії** посилення на зовнішні прояви мелодії як феномену музичної мови проігноровані: п'єса відтворює витончений та майже ефемерний пуантилістичний світ, вибудований з відгомонів і тиші. Розірваний простір звукових протиставлень в межових діапазонах відтворює ідеальний образ серійності в її ліричному відбитті. В цьому полягає, можливо, і розгадка назви: ліризм як онтологічне буття мелодії, невід'ємний від неї, через стихію якого мелодія знаходить своє уречевлення в незвичайному звуковому просторі серійного світу. В **Перерваній сонатині** є перерваність, але важко знайти навіть формальні ознаки сонатини (в Другій та Третій сонатах, створених в 70-ті роки, жанровий зміст назви ілюмінований і принцип сонатності як такої може бути знайденим в сферах метафоричних чи символічних). Ефект переривання чи недовомовленості впливає із зіставлень численного за різноманітністю тематизму та відсутності його розробки. Виникає враження невідповідності між щільністю і багатством матеріалу та стислим обсягом п'єси. Логіку

композиційного розвитку формують постійні переключення тематичних «мізансцен». Свого роду сучасне моцартіанство в серійному модусі. Звідси виникає відчуття невичерпаності і тому — переривання, що, можливо, і задано «програмною» назвою.

Як ми бачимо, всі назви циклу ініційовані не прямими безпосередніми ознаками жанрових прототипів, а, скоріше, метафоричними посиланнями на історичні та стильові контексти їх буття. Композитор дуже тонко і опосередковано торкається змістовних шарів, що заховані в глибині і при своїй «активації» виявляють нові значення в звичних та очевидних жанрових окресленнях. Пізніше відносно творів 70-х та 80-х років такий підхід буде названий метафоричним і стане визначальним в поезиці В. Сильвестрова наступних десятиріч. Твір як акт волі композитора функціонує не стільки як самодостатній опус в європейській традиції Нового часу, а як інструмент, медіатор для відкриття інших світів, що вже існують і очікують озвучення. З огляду П'яти п'єс впливає, що перші паростки ставлення до самого феномену твору та його призначення як до посередника, що ініціює до відгуку звуковий космос, пробиваються вже в серійних композиціях 1960-х років. Жанр як метафора, як стильова алюзія чи посилання на іноді віддалені контексти стають змістовними чинниками в формуванні цілісного образу.

В серійних творах відбилося і особливе для композитора ставлення до інтонації в її найширшому, але все ж таки класичному розумінні, що проявляється в значенні мелодії як кардинального носія музичного смислу і безпосередньо в будові мелодійних горизонталей. Лінійне розгортання як пряме втілення мелодійності взагалі відіграє визначальну роль в «матеріальному» оформленні П'яти п'єс. В Прелюдії це проявляється в застосуванні імітаційних форм, тобто в поліфонізації фактури; в Токкатині розгалуження на лінійні шари створює три плани, що моделюють тримірний об'єм фізичного світу; в Мелодії розщеплення ліній на атоми-звуки як протиставлення до графіки попередніх п'єс створюють інший тип вже «нефізичного», а, скоріше, умоглядного простору і т. ін. Різні типи лінійності чи відмова від неї як фактор мінус-прийому становлять основу мелодійної природи твору, в якому, за виразом автора, «...слід було розглядати форму як мелодію» [6, с. 314]. Тому мелодійні звороти, в яких основою є тональна організація, зберігаються як невід'ємні даності навіть в серійних темах; вони є абсолютно очевидними і ясно прослуховуються. В деяких моментах для підкреслення тональної природи мо-

тивних утворень запроваджуються несерійні фактурні голоси чи порушується серійний ряд.

Переважно класичними за походженням залишаються і прийоми тематичної розробки. В циклі витримані умови серійної композиції, наслідування нормативам серійного компонування є переважним. Але ставлення до серії як до тематичного і в тому числі мелодійного комплексу, як було розглянуто раніше, фактично зсередини розбиває і деформує саму сутність методу серійного формоутворення. Справа не тільки в «вільних» додаваннях фактурних голосів, пропусках «зайвих» з точки зору виразності тонів і т. ін., але й в застосуванні типових розробкових прийомів просування матеріалу. Скажімо, в «згущенні» імітаційності перед кульмінацією з подальшою репрізою в Прелюдії; гальмуюче остинато в Токкатині — традиційний передкодовий прийом, очевидний сигнал завершення; зіткнення протилежних за семантикою тематичних зворотів в Хоралі і т. ін.

З цього можна зробити певні висновки: композитор, застосовуючи техніку серійності, залишався в композиційній координатах інтонаційної системи. На користь цього слугує самодостатня значущість мелодійної складової, яка в різних своїх проявах (суто лінейному, фактурному та композиційному) є визначальною перед безпосередньо числовими закономірностями серійного компонування, засоби розгортання матеріалу та значущість жанрових першоджерел в формуванні тематизму.

Цікавим прикладом продовження композиторської трансформації серійності може слугувати фортепіанний цикл «Тріада» (1962 р.), що дозволяє стверджувати про послідовно витриманий автором метод композиції. Цей цикл став наступним етапом впровадження нових принципів композиційного мислення В. Сильвестрова. Він містить в собі три мікроцикли з виразними колористичними назвами: «Знаки», «Серенада» та «Музика сріблястих тонів». Поетичність та вишуканість назв відповідають своєрідній красі цього твору. Початкове тематичне утворення, як і весь матеріал «Тріади», ґрунтується на інтервальному комплексі: секунда, терція та квінта в різних модифікаціях та оберненнях. Вони є витриманими та обіймають горизонтальну і вертикальну площини, але не мають обов'язкового порядку розташування і вільно розподіляються у музичній тканині. Оберненість інтервалів як конструктивна ознака теми при відсутності закріпленості елементів, що притаманно серії, виступає як об'єднуючий фактор всього тематизму. Оскільки цикл «Тріада» складають афористичні мініатюри, то

завдяки стислому викладенню і обмеженому звуковому простору стають наявними константні виразні ознаки початкової теми в її різних модифікаціях при чисельних провадженнях і перетвореннях. Витриманість інтервальних комплексів нагадує модель серійної організації. Вона посилюється неперіодичною метрикою і доволі перемінливою, розірваною, але прозорою і вишуканою фактурою.

Незвичайним з боку композиційних прийомів є той факт, що і тема, і весь тематичний матеріал «Триади» — ілюзія, імітація серійності, її авторська модель без будь-яких наслідувань нормативам серійного конструювання. Тобто звукова конфігурація циклу створює образ серійності в її найбільш показових ознаках. Справа не в тому, що композитор не витримує нормативів серійного компонування. Принципова відмінність мотивного розвитку музичної думки в академічному контексті від штучно-конструктивної в серійності міститься в самому підході до створення форми, тобто в концептуальній площині. В дію вступає експресія інтонації, обумовлена її рушійними і тому емоційними за своєю природою витоками.

В «Триаді», як і в фортепіанній «Елегії» (1967 р.), відмінність від серійності полягає не тільки в тому, що композитор не намагався витримувати основну вимогу системи — необхідність побудови композиції як зціплень різноманітних модифікацій обраного серійного ряду, внаслідок чого виникає форма інтервальних варіацій початкової серії. Норми серійності в створенні тематичного матеріалу та його подальших просувань не витримуються В. Сильвестровим тому, що композитор озвучує інші, ніж нововіденці, художні та естетичні цінності. Різниця принципова, концептуальна і міститься, перш за все, в ставленні до способу розгортання музичного матеріалу як одного з ґрунтовних положень музичної поетики, тобто в ставленні до обрання композитором методології компонування, яка, в свою чергу, є похідною від системи естетичних і світоглядних цінностей, яких дотримується композитор.

З точки зору серійної організації щільна взаємозалежність елементів має компенсувати відсутність ладових тяжінь, що активно діють для з'єднання матеріалу в тональній системі. Тотальна структурна підпорядкованість тонів серійній ідеї становить основу розгортання музичного матеріалу в закінчену звукову конструкцію. Але ж розгортання серійної композиції та розвиток в композиції тональній становлять різні змістовні одиниці. Якісна зміна заданого тематичного матеріалу в процесі його компонування в межах музичного твору

відбувається як змістовна трансформація, що опирається на цілий комплекс виразних засобів. Тобто композиційна ідея тонального твору міститься у площині музично-інтонаційній, в значній мірі опираючись на жанрові прообрази, прямі чи опосередковані. Принцип же розгортання, наприклад, у самого А. Веберна, має зовсім інше походження. Будуючи свої кристалічні звукові конструкції, композитор виходить з ідеї позамузичної, і тому позаінтонаційної: логіка пермутацій та їх послідовностей живиться постійним утриманням ознак початкового інтервального комплексу, а саме компоновання являє собою послідовну розбудову складних, примхливих, але ж завершених в своїй досконалості звукових структур, що виростають з початкового тематизму. Цю розбудову можна порівняти з розбудовою мінералів чи коралів. Векторна, динамічна спрямованість в першому випадку (в розвиткові), і статична, самодостатня, наскрізь структурована — в другому. Серійна техніка компоновання моделює «проявлення» вже існуючого, заданого, ідеального та завершеного образу на відміну від моделювання процесу напруженого пошуку інтонаційної істини.

В творах із серійною організацією, які були розглянуті, В. Сильвестров фактично парадоксально поєднав явища, що взаємо виключають одне одного. Серійні чи подібні до серійних ряди стають основою для їх суто інтонаційного переосмислення в системі прийомів, притаманних для тональної музики.

Якщо сформулювати головну відзнаку у використанні основ серійної техніки у В. Сильвестрова відносно її класичних зразків, то вона буде виглядати як втілення композитором основних зовнішніх пізнаваних прикмет методу, але не її суті. І справа не тільки в недостатньому оволодінні майстерністю серійного компоновання, навченість у цій галузі на той час, що теж мало місце, але, що головне, **в різних естетичних системах** композиційного мислення. Вітчизняна композиторська школа завжди спиралась на потребу відображення в музиці процесуальності, емоційного, етичного, а не тільки естетичного самовиявлення. Досвід вітчизняних авторів, які на початку свого творчого шляху звернулись до методу серійності, доводить, що прагнення «зберегти та відновити живильну силу виразності і людяності, притаманну великим музичним творам всіх часів» [4, с. 5] і, водночас, намагання вийти за межі академізованої рутинної стилістики радянської офіційної естетики і відкрити нові можливості самовідбиття були головними спонукальними причинами трансформації

серійності в вітчизняних творах 1960-х років. Процес цей в творчості В. Сильвестрова, найбільш послідовного авангардиста в українській музиці, мав, так би мовити, вигляд димінундо: від дотримання ортодоксальної серійності в Квартеті-пікколо до створення альянсу серійного світу і відмови від його канонів в «Елегії».

Стильова революція в творчості В. Сильвестрова, що наступила в творах 1970-х років і викликала гучний резонанс в середовищі і пересічних оцінювачів його творчості, і серед колег, визривала в «серійний період» 1960-х: вона набула форми, по-перше, усвідомленої відмови композитора від «душі» серійності — принципу конструювання і вибору пріоритету інтонації як самодостатнього елемента музичного мовлення, що ніяким чином не скасувало його досвіду в галузі віртуозного володіння звуковими ресурсами нетонального походження. По-друге, В. Сильвестров в свій серійний період почав формувати нову естетику, що визначила переворот в його стилістиці 1970-х: звук, тиша, інтонація, тема як відблиск інших звукових світів, до яких треба доторкнутися і тим самим ініціювати їх звукове відродження в сьогоденні.

Кардинальний стильовий злам відбувся на початку 1970-х років. Як відзначив сам композитор, «у ці роки в усьому музичному світі композитори, котрі пишуть авангардну музику, переживали якусь фундаментальну кризу» [6, с. 61]. Причин тому декілька. Як ми бачили з попередніх розглядів творів 1960-х років, визначальною тенденцією в них був відхід від ортодоксальної серійності в бік превалювання тонально визначеної інтонації. Іншими словами, твори цього періоду знаходилися у своєрідній «пошуковій зоні», що розв'язалася досягненнями наступного десятиліття. Важливим для подальшого розвитку стало передбачення нового стилю, що «просвічує» в метафоричних зверненнях в творах 1960-х років до жанрових ознак, стильових альянсів і т. ін. Тобто відбувалося іманентне якісне переосмислення закономірностей серійності в контексті вітчизняних традицій. Значним імпульсом для оновлення стилістики В. Сильвестрова стало і природне вичерпання можливостей серійної техніки до кінця 1960-х років. Сама серійність на той час хронологічно не співпадала з тенденціями світової музики. Настав час розквіту післявоєнної другої хвилі авангарду, представленого творчістю Л. Ноно, П. Булеза, К.-Х. Штокгаузена і т. ін., відкриття нових звукових світів. Зацікавленість українських композиторів серійністю в значній мірі мала штучний характер «спротиву» хрестоматійному академізму, і після періо-

ду інтенсивної розробки і оволодіння «екзотичною» для вітчизняної практики технікою актуальним став пошук інших, більш самобутніх стильових векторів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн — М. : Музыка, 1975. — 143 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Советский композитор, 1986. — 168 с.
3. Нестьева М. Автопортрет композитора в интерьере его музыки / М. Нестьева // Музыкальная академия. — 2012. — № 2. — С. 3–7.
4. Рети А. Тональность в современной музыке / А. Рети — Л. : Музыка, 1968. — 132 с.
5. Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова / С. Савенко // Музыка из бывшего СССР. — М. : Композитор, 1994. — Вып. 1. — С. 72–85.
6. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди / Валентин Сильвестров. — К. : Дух і літера, 2011. — 375 с.
7. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чередниченко. — М. : НЛО, 2002. — С. 331–351.

Довгаленко Н. Серийные структуры в композициях В. Сильвестрова. В статье рассматривается своеобразие применения серийной техники в некоторых сочинениях В. Сильвестрова 1960-х годов. В качестве материала для анализа привлечены фортепианные и камерные произведения этого периода. Своеобразие стилистики композитора проявилось в переосмыслении приемов серийной и додекафонной техники и синтезе ее с элементами интонационно-мотивной системы.

Ключевые слова: серийная техника, украинский авангард, В. Сильвестров.

Dovgalenko N. The serial's structures in compositions by V. Silvestrov. The article discusses the uniqueness of the application serial technique in some writings by V. Silvestrov of 60-th. As a material for analysis involved piano and chamber works of this period. The originality of the composer's style manifested itself in rethinking methods twelve-tone and serial technique and its synthesis with elements of intonation and motivic system.

Keywords: serial technique, Ukrainian avant-garde, V. Silvestrov.

