http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

УДК 78.083.2:78.071.1(477)

ДО ПРОБЛЕМИ ТРАКТУВАННЯ ВАРІАЦІЙНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ («Українські писанки» Лесі Дичко)

Марина Рудик

У статті розглянуто формотворчі і стилістичні особливості варіаційного циклу «Українські писанки» визначної сучасної композиторки Лесі Дичко. Простежено принципи відтворення у музичному тексті прийомів українського декоративно-ужиткового мистецтва, що відтворює концепцію синкретичної цілісності національного мистецтва.

Ключові слова: цикл, варіації, формотворення, писанки, семантика.

In the article are examined shape-generating and stylistic features of the variation cycle «Ukrainian painted Easter egg» of the prominent modern composer Lesia Dychko. Principles of recreation of Ukrainian arts and crafts devices in musical compositions are retraced what reproduses conception of syncretic integrity of national art.

Key words: cycle, variations, shape-generating, painted Easter eggs, semantics.

Серед фортепіанних циклів українських композиторів початку 1970-х років помітне місце належить «Українським писанкам» Лесі Дичко. Створені 1972-го року, вони своєрідно продовжують творчі пошуки авторки засобів і можливостей перенесення принципів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва в музичну сферу. У семи поліфонічних варіаціях, як зауважив М. Гордійчук, «проявилось тяжіння до барвистості, до тлумачення деяких мистецьких засобів як свого роду гами кольорів» [1].

При аналізі варіаційної форми в «Українських писанках» насамперед привертає увагу сама назва твору. Використана форма множини промовисто засвідчує, що цей цикл необхідно сприймати не як звичайну тему і варіації, а як множинність прояву однієї теми. Уже в цьому криється семантика концепції, що визначає принципи розгортання твору на образно-змістовному і стилістичному рівнях. Відтак свобода образних «перевтілень» і відхилень від структури теми має бути настільки значною, щоб рельєфно показати різні техніки виконання «писанок», утілити графічні візерунки і прийоми адекватними музично-стилістичними засобами. Семантикою писанок як мистецьких творів зі своєрідними прийомами розвитку зумовлено, що варіації дуже відхиляються від теми і її внутрішньої структури, натомість образно-стилістичні зміни виявляють істотну спорідненість. Отже, варіюються засоби, але не семантика, а всі частини, незалежно від ступеня прояву структурної та мовно-виразової свободи, виявляють приналежність до єдиної образно-жанрової сфери.

Відтворення графічного рельєфу писанок отримує значення загальної тенденції розвитку, що набуває нових нюансів залежно від конкретного «орнаменту». Тому навіть експозиційний виклад і структурування **теми** виявляє істотні відхилення від типових моделей тем варіаційних форм.

Перший десятитактовий період двадцятиоднотактової теми циклу (*Andante improvisazione*) розгортається в амбітусі квінти. Тільки в останньому такті відбулося секундове розширення цього амбітусу за рахунок нижнього h^1. Рух у такому обмеженому «просторі» природно опертий на оспівування різних опорних тонів (d^2, fis^2, e^2) із періодичним нерегулярним повер-

http://www.etnolog.org.ua

ненням до основного звука – пріми ладу – *cis*^{2}, який подекуди заміщується звуком *d*^{2}. Мелодичне відштовхування від нього на ширші чи вужчі інтервали асоціюється з різноспрямованими штрихами, а опорні *cis*^{2}/ *d*^{2} – із центральною точкою, вершиною «писанки». Інтонаційна примхливість чи, доцільніше, – квазіімпровізаційність і водночас обмеженість ступеня віддалення від цієї вершини звуком *g*^{2}, ефект руху в рамках чітко визначеного діапазону (до того ж за умови одноголосся) формують майже візуальне враження графіки верхньої частини «писанки».

У наступному одинадцятитактовому періоді теми композиторка застосовує двоголосий виклад. При цьому другий голос і інтонаційно, і формотворчими прийомами є похідною від початкової теми. Проте за винятком збільшеної септіми в останньому такті (аналогічний крок з розширення діапазону було застосовано в останньому такті першого періоду) у ньому відсутні ходи на широкі інтервали. Контрапунктична «взаємодія» двох фактурних площин напрочуд активна, хоча домінування належить верхньому голосу. Особлива плинність і пластичність пощаблевих оспівувань (також переважно звука *cis*^{1}) у нижньому голосі виказує вторинність цієї лінії та посилює ступінь вияву імпровізаційності; з точки зору застосування принципів орнаменту в музичній тканині – супровідної лінії в одному спектрі з основною лінією.

Загалом, оригінальні фактурні, ритмічні прийоми слугують яскравохарактерним матеріалом для інтонаційного втілення різних видів орнаменту писанок. Цю властивість творчого стилю композиторки неодноразово зауважували мистецтвознавці. Так, Н. Степаненко, досліджуючи семантику образності кантати «У Києві зорі» та ораторії «І нарекоша ім'я Київ» і особливо звернувши увагу на соло флейти, дійшла висновку про важливість перенесення принципів орнаменту в цей музичний текст. Такий висновок дослідниця мотивує аналогіями в закономірностях стилістики: «Орнаменту властиві: лаконічність, виразність, неперевантаженість деталями в композиції (вони не заважають одне одному, лінії часто не перетинаються, утворюється ілюзія простору повітря)... характерною рисою було контрастне розфарбування. Наприклад, на м'якому жовтому та світлочервоному фоні різко виділявся глибокий чорний колір. Він надавав... рельєфність та стереоскопічність сприйняття. Часто світлі тони обрамлялись контрастним контуром, що надавало особливу чіткість і рельєфність. Така ж графічність, рельєфність, чіткість абрису, лаконічність, економія в виборі засобів, неперетинання мелодичних ліній, варіативність – характерна й для флейтової теми, що символізує, з точки зору самого композитора, орнамент» [2]. Н. Степаненко виявила й інші риси музичного тексту, що споріднюють музичну стилістику із принципами декоративного орнаменту. До них належать однолінійність мелодичного малюнку, секвенційність, ескізність як аналоги цього типу розпису. І хоча «Українські писанки» створені двадцятьма роками раніше згаданих творів, у них повноцінно реалізовані такі самі принципи.

Повернувшись до мотивування ступеня оригінальності теми, важливо вказати, що її однотемна варіаційна двочастинність загалом типова для тем варіаційних циклів. Натомість невідокремленість від першої варіації, що розгортається як органічне продовження другого періоду теми, а також ефект репризності [унаслідок фактурного «розрідження», уповільнення інтенсивності інтонаційного плину, перенесення менш рухливого голосу у верхній пласт, зміни колориту (тональний центр у цьому фрагменті – «ре» поза ладовою визначеністю)] у заключному періоді першого розділу, породжує питання про межі композиційних структур. Незвична – і візуально відчутна – лінеарність теми та першої варіації спричинює посилення ролі поліпластовості, яка у наступних варіаціях набуде значення одного з основних стилістичних і композиційних прийомів.

Індивідуалізація варіаційних принципів, які використовує композиторка, ґрунтуються не на звичному принципі віддалення від теми за збереження певних зв'язків із нею, хоча, безумовно, йому належить значна роль у формотворчих процесах

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

«Українських писанок». У творі, відповідно до основ вільного варіювання, простежуються зміни внутрішньої структури, інтонаційної форми, гармонії і фактури, темпу і метру. При цьому використання прийому *attacca* на межах частин виявляє також показову для цього жанрового різновиду варіацій тенденцію до подолання розчленованості та забезпечення неперервності звукового плину. По суті доцільно говорити не про віддалення від цілісності теми, а про розгортання й розвиток її основних інтонаційних та фактурних моделей у межах самої теми та кожній з наступних частин. Закономірності такого типу також запозичені зі сфери українського орнаментального розпису. Аналогії виявляються, на думку Н. Степаненко, у застосуванні таких стилістичних засобів, як мелодична та регістрова діалогічність, порушення симетрії, переакцентування тощо: «...досить в орнаменті, не порушуючи основного контуру й техніки виконання, змістити площиною окремі деталі, змінити гаму кольорів чи їх розташування, внести якийсь певний елемент, як одержуємо новий варіант мистецького втілення даного типу», – зазначає дослідниця, посилаючись на «Поетику української народної пісні» О. Дея [3].

Композиторка вдається до максимального ступеня віддалення: для розбудови форми всіх частин виявляється достатньо двох початкових (однотактового і двотактового) мотивів. Така інтенсивна робота свідчить про модуляцію у принципах розвитку від варіантно-варіаційних до розробкових, причому з явними ознаками притаманних сонатно-симфонічним творам структурної фрагментарності та ладогармонічної незамкненості. Стиль розвитку цих мотивів натомість виявляє різні джерела: споріднення з принципами проростання і продовженого розвитку (тема, четвертий і шостий розділи), властивих старовинним варіаціям; упорядковані секвенційні та ладотонально оновлені проведення мотивів і фраз (другий і п'ятий розділи), характерні для варіацій епохи романтизму тощо. Іноді нове розгортання одного з мотивів породжує істотне оновлення образності, як у четвертому розділі, де провідну роль відіграє ритмічно стиснений і октавно подвоєний другий мотив. До цього часу прихована в ньому моторика апелює до стилістики токати, жанрові асоціації з якою посилені чіткою акцентністю і «ударами» ускладнених неакордовими звуками співзвуч. Цілком новий синтез інтонаційних елементів теми виникає і в п'ятому розділі. Композиторка спочатку застосувала одночасне різноспрямоване розмежування початкової кварто-квінтової поспівки, акордово укрупненої, у двох фактурних площинах. Наступним структурно визначальним елементом цієї варіації є (впритул до останніх тактів) низхідні арпеджовані пасажі, змодельовані на основі поспівки *gis-d-cis* у другій фразі теми. Зіставлення цих фактурно-інтонаційних елементів породжує новий синтез: в основі третього елемента цього оновленого образу – застосований у першому елементі тризвук без квінтового тону, який визначає фактурну структуру обох площин; до того ж оспівування основних акордів (у цьому випадку – *до-дієз* і *ля-бемоль* мінорних тризвуків) також належить до провідних стилістичних засобів, які наділено чіткою семантикою у традиціях декоративних «писанок».

Ступінь свободи у цьому варіаційному циклі яскраво виявляється уже в другій варіації (*Moderato grazioso*). У її основу покладено визхідну квартову інтонацію, викладену синхронно у двох голосах. Штрих marcato за максимально мінімального рівня динамічної шкали сприяє виникненню асоціації з делікатністю початкових штрихів, здійснених до того ж у спектрі різних барв (*gis і G*). Техніка виконання цієї мініатюрної «писанки» (період охоплює тільки вісім тактів), можна сказати, напрочуд філігранна. Переважно стрімкі й дуже чіткі «штрихи» (мотиви і фрази, що в напрочуд стислих часових межах півтактів сягають діапазону фактично двох октав, а в обсязі всієї фактури – майже трьох, а в останньому такті – більше чотирьох) природно модулюють оспівування, що можна розглядати як своєрідні зони інтонаційної стабілізації або певних графічних фігур на межі орнаментальних ліній. У музичному тексті їх випереджає затримання останнього звука арпеджо-

http://www.etnolog.org.ua

ваного пасажу, яке на останній долі такту укрупнюється переважно дев'ятизвучним акордом з ферматою. Такий виклад переносить семантичний акцент на цю заключну метричну долю і зосереджує увагу саме на ній. Наступні дві «хвилі» розгортання буквально відтворюють таку форму викладу, після чого композиторка дещо звужує експресивність «злетів», навіть вдаючись до низхідного пасажу. Характерний для варіації діапазон «штрихів» повертається (із розширенням) у заключній фазі розгортання – останньому півтакті, водночас інтонаційно та фактурно довершуючи другу «писанку».

Потрібно окремо зауважити про вражаючу ладотональну свободу цього розділу циклу. Полілінеарність фактури теми і першої варіації стала тут основою політональних зіставлень, причому такого рівня напруження, за якого на перший план виступає не стільки тональна модальність із першорядністю споріднення чи віддалення тональностей, скільки формування багатого поліхромного колориту [4]. Цей прийом буде використано також у п'ятій варіації, створивши виразну семантичну арку в загальній композиції.

Аналогічний принцип структурування музичного тексту використано в **третій** варіації (*Animato, eroico*). У її основі – варіантно-варіаційні проведення кількох елементів. Вже перший мотив, будучи варіантом тематичних елементів попереднього розділу, переінтоновує їх у своєрідному синтезі. Початковий квартовий стрибок, набувши різного спрямування у двох площинах фактури, продовжується ще більш стрімким і графічно рельєфним октавним ходом у верхньому голосі та майже двооктавним – у другому; при цьому досягнення вершини підкреслено застосуванням акордової вертикалі. У другому такті вгадуються модифіковані обриси мотиву-«оспівування»: його укрупнено за рахунок застосування восьмих тривалостей (як у темі) та «розширення» метричної основи ($^8/_8$ замість $^6/_{16}$), унаслідок чого фраза набуває ширшого дихання (проте не надто наближуючись до модальної інтонаційності теми й першої варіації унаслідок чіткого артикулювання). Загальний контур фактурних ліній цього другого елементу викликає нові візуальні аналогії: відштовхуючись від октави *fis–Fis*, голоси рухаються у протилежних напрямках у межах квінти (щоправда, у верхньому голосі вершина пом'якшена внаслідок її введення форшлагом), накреслюючи лінії, що нагадують дещо несиметричний ромб.

Наступні два елементи також максимально контрастні. Один з них – короткий тризвучний і ритмічно синхронний мотив-оспівування (кожен з голосів – у межах зменшеної терції). Другим елементом є вперше у творі односпрямовані синхронні лінії, кластерний виклад яких сприймається як максимальне «потовщення» графічного елементу (у музичному тексті для цього використано ще й акцентування кожного співзвуччя).

Така багатоелементність і контрастність, розширюючи семантичні аналогії тематизму розділу з візуальними чинниками, не спричинює ускладнення у формотворенні. Чітко диференційовані тематично-структурні елементи на макрорівні виявляються організованими в однотемну тричастинну форму (AA_1A_2) з кульмінацією в останній частині. Ця тричастинність мозаїчної конструкції водночас створює максимально вільний варіант композиційних засад першого розділу твору в дусі оригінальної рапсодичної імпровізації.

Центральна в циклі, четверта варіація (*Vivace*) захоплює динамічністю стрімкого розгортання фактурних ліній. Її зв'язки і з темою, і з попередніми розділами свідчать про радикальне віддалення від попередніх тематичних моделей. Проте ці зв'язки все ж існують. У тріольних мотивах початкового тематичного утворення вони майже не вгадуються, хоча привертає увагу несиметричне акцентування окремих звуків, певна спорідненість у типах формул оспівування та висхідних хореїчних стрибках. Наступна фаза (з чотирнадцятого такту) розгортання дещо чіткіше асоціюється з провідними тематичними елементами «Писанок». Матеріал її вихідної формули – це ритмічно стиснений варіант другого мотиву теми (cis^1-gis^1-dis^1-cis^1-gis^1), опорні акцентовані звуки якого посилюються

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

нетерцевими співзвуччями в нижній фактурній площині. Його розвиток приводить до першої у варіації кульмінації (октавне укрупнення верхнього голосу) та наступної тривалої і не менш динамічної хвилі згасання.

У подальшому розгортанні музичної тканини насичення значущими тематичними моделями не зростає. Навпаки, у заключному розділі віддалення від них максимальне: тут панують два типи так званих загальних форм руху. Натомість першорядного значення набуває розімкненість фаз розвитку і, відповідно, розділів загальної композиції цієї варіації, що різко перериваються засобом глісандо. У цьому прийомі, попри загальне віддалення від тематичних моделей, виявляється важливий семантичний зв'язок з технікою декоративного розпису: перенесення принципів орнаменту, розгортання ланок якого можна перервати в будь-який момент.

Певні аналогії із закономірностями попередніх розділів виявляються й на композиційному макрорівні варіації. Це – тричастинність на основі варіантно-варіаційного принципу розгортання у перших двох структурах (де ближчими виявляються не А і перша варіаційна зміна цього тематизму – A_1, а натомість А й A_2) та тематичного оновлення у заключній. Схема цієї найбільшої у циклі варіації (91 т.) така:

Про структурні й колористично-настроєві аналоги з третьою варіацією у п'ятій варіації (*Maestoso, eroico*) вже йшлося. Тому доцільно звернути увагу на способи оновлення провідних тематичних елементів. Так, ефект початкового квартово-квінтового стрибка в різних площинах посилено октавним подвоєнням і наступним «опорним» політональним акордом у низькому регістрі. Цей уперше застосований низхідний стрибок виявиться визначальним для лінійного спрямування й наступного тематичного елементу (низхідні арпеджовані пасажі), частково компенсуватиметься в акордових «оспівуваннях» третього елементу й буде подоланий у заключній фазі – передікті до шостої варіації. Прихована кантиленність, навіть гімнічність, третього елементу в умовах вільного варіювання збагачує колорит «Писанок» новими експресивними барвами, унаслідок чого образна й конструктивна контрастність між тематичними елементами досягає рівня, коли вони вже не сприймаються як похідні від єдиного «ядра» чи теми.

A			***A1***			***B***	
A	A_1	A^I	A_2	$A1_1$	A^{II}	B	C
13 т.	5+5 тт.	8 т.	13 т.	7+6 тт.	8 т.	14 т.	12 т.

Повернення до властивостей теми та першої варіації відбувається у двох заключних – шостій і сьомій «Писанках». Першорядну роль у цьому відіграє повернення до контрапунктичної лінеарності розгортання переважно двоголосої фактури. У шостій варіації (*Andante*, *cis–A*) ідеально втілює принцип проростання: її формою є період вільного розгортання, характерний для модального мислення старовинної музики.

Остання варіація вносить істотні корективи в «свободу» загальної концепції. За стилістичними ознаками і композиційними особливостями (двочастинність типу AA^I) вона виявляється найбільш наближеною до теми й першої варіації, створюючи фундаментальну арку-обрамлення у загальній композиції циклу і водночас спрямовуючи увагу не до технології виконання «писанок», а до їх поетики, особливої витонченої колоритності. Після аналізу особливостей попередніх варіацій чомусь саме вона викликає асоціацію з підголосковістю пісенного фольклору.

Формотворчі й стилістичні закономірності «Українських писанок» свідчать про риси

http://www.etnolog.org.ua

не тільки варіаційної, а й інших форм. За інтенсивності мотивного розвитку, вільного структурування розділів, контрастності й самостійності варіацій цілком обґрунтовано виникає аналогія з сюїтним типом композиції. Використання теми не цілком, а окремих її елементів, як і множинність споріднених рішень (ступінь віддалення від початкової теми настільки значний у більшості з розділів, що можна говорити про різні види тем) у межах єдиної сфери дозволяє виявити риси варіантної форми. Можливість привнесення варіантності ґрунтується в імпровізаційній природі фольклорної музики, зокрема – у пісенному типі розвитку , а також – у сфері писанкарства, адже не існує двох цілком тотожних писанок. Проте потрібно зауважити, що використання спільних елементів – кварто-квінтових стрибків, акцентованих співзвуч з неакордовими звуками, інтонаційних контурів за типом оспівування тощо, – безпосередньо вказує на аналогії з візуальним мистецтвом: попри різну техніку розпису, окремі елементи і фігури притаманні різним писанкам. Тому відтворюється не стільки інтонаційна змістовність теми, скільки загальні закономірності цього виду декоративного мистецтва. Таким чином, композиторська концепція від аналогій між різними видами мистецтва приводить до ідеї синкретичної цілісності національного мистецтва, у якому поєднані як архаїчні, так і найновіші модерні стильові чинники.

[1] *Гордійчук М. М.* Леся Дичко / М. М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1978. – С. 56.

[2] *Степаненко Н.* Кольорова семантика в хоровій творчості Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Науковий вісник НМАУ – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. – С. 130.

[3] Там само. – С. 130–131.

[4] Важливо, що самобутньою рисою мистецького обдарування Л. Дичко є кольорове бачення тональностей: *До мажор* – білий; *До-дієз мажор* – червоно-оранжевий (жовтогарячий); *Фа-дієз мажор* – яскравий сонячний колір; *Соль-дієз мажор* – смарагдовий колір з мерехтливим ефектом; *Ля мажор* – глибоко-синій, *сі мінор* – витончено блакитний, *Мі мажор* – яскраво-зелений тощо. Семантикою світла, на переконання композиторки, наділені дієзні тональності. Використання різноманітних ладових варіантів (зокрема, тяжіння до лідійського і дорійського ладів) сприяє збагаченню спектральності в колориті тональностей.

В статье рассматриваются формообразующие и стилистические особенности вариационного цикла «Украинские писанки» выдающегося композитора современности Леси Дычко. Выявлены принципы отображения в музыкальном тексте приемов украинского декоративно-прикладного искусства, что связано с концепцией синкретической целосности национального искусства.

Ключевые слова: цикл, вариации, формообразование, писанки, семантика.