

Мартиненко Олена Петрівна,
викладач кафедри теорії музики
Донецької державної музичної академії
ім. С.С. Прокоф'єва, здобувач
НМАУ ім. П.І. Чайковського

КАМЕРНА СИМФОНІЯ БОРИСА ЧАЙКОВСЬКОГО: ВАРІАЦІЇ В КОНТЕКСТІ РАЦІОНАЛЬНО-КОНСТРУКТИВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ФОРМОУТВОРЕННЯ

У Камерній симфонії Бориса Чайковського яскраве втілення знайшли сучасні тенденції формоутворення. На прикладі другої частини симфонії («Унісон») у даній публікації досліджено раціонально-конструктивні прийоми викладення і розвитку матеріалу: свідоме прагнення до мініатюризації форм, редукування засобів виразності, використання принципів симетрії, поліфонічної та репетитивної техніки, логогрифу.

Ключові слова: варіаційна форма, конструктивізм, тема-сюжет, симетрія, репетитивність, мінімалізм, логогриф.

The Chamber Symphony by Boris Tchaikovsky clearly embodies the current trends of shaping. Author examines the example of second part («Unison») the constructive methods of presentation music material: striving for miniaturization form, reducing of expressive means, methods of polyphony, symmetry and repetitiveness, logograph.

Key words: variations, constructivism, theme-subject, symmetry, repetitiveness, minimalism, logograph.

Співвідношення раціонального та інтуїтивного начал у композиторському процесі являє собою один з актуальних аспектів розуміння специфіки музичного мистецтва. У творчому мисленні кожного композитора абсолютно неповторно переплітаються художня інтуїція і раціональна логіка – специфічні особливості психофізіологічних процесів, що визначаються О. Соколовим як «категорії ratio і sensus, які фіксують домінантність ліво- або правопівкульного мислення» [5, 26]. Перевага того чи іншого чинника в творчому процесі може призводити до необмеженої палітри художніх результатів, торкаючись усіх аспектів музичної мови та майже неминуче – формоутворення. Саме відносно форми музичного твору завжди є актуальним питання про ступінь прояву в композиторській творчості конструктивності (лат. *constructio* – побудова).

Попередній розрахунок композиції та побудови твору стає однією з характерних прикмет сучасної епохи, причому в музиці ХХ–ХХІ століть раціональна тенденція все частіше домінує у творчому процесі, захоплюючи як музичну логіку твору, так і позамузичні фактори – наприклад, графіку, числову організацію або філософську концепцію (у таких опусах, як «Макрокосмос» Дж. Крама, «Чорний янгол» К. Штокхаузена, «Іонізація» Е. Вареза ця тенденція сягає крайнього конструктивізму). Своєрідне відбиття така тенденція отримала і в музиці авторів більш «академічної» спрямованості, зокрема – у спадщині видатного російського композитора Бориса Чайковського (1829–1896). Дослідницька увага до його постаті помітно активізувалася останнім часом і повернула належну акту-

альність вивченню музики митця, який за життя постійно знаходився «у центрі музичних подій і на узбіччі суспільної уваги» [2, 8].

Учень Д. Шостаковича, В. Шебаліна і М. Мясковського, випускник Московської консерваторії, Б. Чайковський більшу частину життя присвятив виключно композиторській діяльності. Він працював у різних жанрах, але найбільше тяжів до симфонічної, камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики. Дослідники зазначають, що в його творчості «ratio незримо присутнє у всьому» [4, 9], а також виділяють у центральному, «зрілому» періоді композиторської еволюції композитора особливий етап конструктивізму – 1966–1969 роки (в цей час були створені Четвертий квартет, Партита для віолончелі і камерного ансамблю, Симфонія № 2, Камерна симфонія, Концерт для скрипки та симфонічного оркестру).

Метою даної статті є виявлення раціонально-конструктивних чинників формоутворення у Камерній симфонії Бориса Чайковського на прикладі її другої частини («Унісону»).

Одного уважного погляду на музичну спадщину композитора достатньо, щоб усвідомити його провідні естетичні принципи: відвертість, ясність, лаконічність, професіоналізм. Творче кредо Б. Чайковського можна передати за допомогою його влучного висловлювання: «Я намагаюся обходитися можливо меншим – у всьому» [4, 9]. Відношення митця до «простоти» ні в якому разі не зводиться до примітивізму висловлювання чи навмисної доступності для слухача – навпаки, майстерність та технічна складність його опусів виявляють у ньому віртуозного знавця усіх тонкощів композиторської роботи. Прагнення до простоти відображається у художніх концепціях Б. Чайковського, у виборі засобів виразності, у впевненому русі до творчої мети, на шляху до якої він свідомо відмовляється від усього зайвого, зовнішньо-ефектного. «Питання про засоби – це скоріше прибрати все зайве, відсіяти те, що мені не потрібно» [2, 74], – стверджує композитор.

Справжнім музичним втіленням творчого кредо митця є Камерна симфонія, написана у 1976 році та з великим успіхом виконана того ж року в Москві. Авторське трактування жанру в цілому перебуває в руслі творчих пошуків композиторів другої половини ХХ століття. Збільшуючи кількість частин структурно-семантичного інваріанту традиційної симфонії, Б. Чайковський врівноважує це художнє рішення свідомим обмеженням їхніх масштабів та провідних засобів виразності. Прагнення до камернізації автор не тільки виносить у назву твору, а й, керуючись раціональною логікою, реалізує у декількох суто музичних аспектах.

По-перше, звертає на себе увагу склад оркестру: композитор обмежується струнною групою, двома валторнами, двома гобоями та чембало, що привносить у звучання симфонії особливу проникливість, прозорість, вишуканість. Криштально-прохолодний і трохи «казковий» тембр чембало подекуди надає музичному оповіданню певної умовності, «іграшковості», мініатюрності, ніби це не симфонічне полотно, а філігранне звучання музичної шкатулки. Автор «грається» з ідеєю камерності – комбінує найкоротші мотиви та ритмічні звороти, komponує гранично лаконічні побудови та складає з них мінімально можливі форми, переставляє місцями частини симфонічного циклу; своєрідний камерний состав оркестру теж відповідає цій ігровій ситуації.

По-друге, Б. Чайковський значно скорочує масштаби частин, натомість доводячи їх кількість до шести й наділяючи кожен «власною» назвою – тим самим наближаючи симфонічний цикл до сюїтного типу з рисами програмності та традиційною опорою на принципи образно-темпового контрасту.

По-третє, ідея камернізації своєрідно відбивається на композиційному рівні: кожна з частин симфонії втілює принципи тієї чи іншої типової форми в мініатюрному, максимально лаконічному варіанті. Так, перша частина, що за канонами жанру повинна відображати сонатні принципи композиції (а за творчим задумом композитора – бути гранично «камерною»), названа автором «Сонатною» і структурно наближена до ранньокласичної одночастинної сонати Доменіко Скарлатти.

Друга частина («Унісон») являє собою мініатюрну варіаційну форму, що складається з теми та мінімально можливої кількості варіацій – двох. Виконується ця частина лише струнною групою оркестру без контрабасів, причому усі інструменти звучать в унісон (ще одне свідоме обмеження композитора, озвучене у назві частини). При такому темброво-фактурному лаконізмі не дивно, що саме ця частина – своєрідний осередок раціонально-конструктивних прийомів викладу та розвитку музичного матеріалу.

Третя частина симфонії під назвою «Хоральна музика» має майже виключно чотириголосний виклад і являє собою періодичну структуру: три речення досить розгорнутого періоду виконують функції експонування, розвитку та узагальнення тематичного матеріалу. Звертає на себе увагу темброва опозиція в оркестровому рішенні частини: у викладенні початкової теми домінують духові інструменти (можливо, втілюючи таким чином ідею хоральності через «теплі» тембри, які «дихають», ніби людські голоси в хорі), а у серединній побудові на перший план виступають струнні інструменти, прикрашені чарівним, «нереальним» звучанням чембало.

Четверта частина Камерної симфонії – «Інтерлюдія» – двочастинна за структурою та скерцозна за жанровим змістом. Це невеличке *perpetuum mobile*, в якому на тлі невпинного моноритмічного прелюдійного руху в партії чембало виникають прозори, прості мелодичні звороти у струнних. Саме у цій частині найбільш яскраво, у порівнянні з тематизмом інших частин симфонії, втілюється ідея граничного лаконізму музичного викладу – навіть інтонаційна будова мелодії максимально скорочена і зведена до масштабів окремих мотивів.

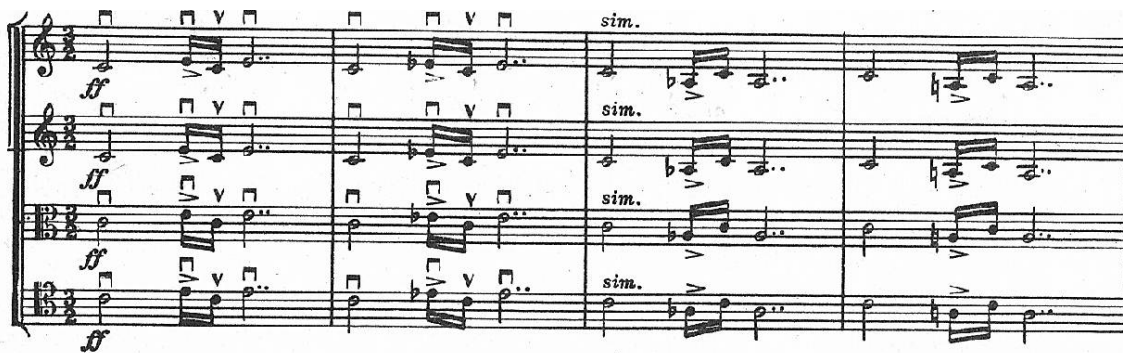
П'ята частина («Маршові мотиви») – дійового, закличного характеру; за композицією вона відбиває принцип репризної тричастності. Важливе місце належить лаконічно викладеному заключному поліфонічному розділу – він займає усього дев'ять тактів, але вкрай насичених конструктивно-поліфонічними прийомами: уся побудова являє собою грандіозний канон з 18 голосів, з низхідним порядком їх вступу та горизонтальним індексом в одну чвертку. Звичайно, слухачем така мікрополіфонічна фактура сприймається як колористичний ефект, «сонорна пляма» – але за її зовнішньою простотою (у сенсі традиційної побудови сонорних пластів як хаотичного або алеаторичного звукового простору) криється майстерно кристалізована, раціонально організована багатоголосна тканина.

Заключна, шоста частина Камерної симфонії («Серенада») являє мініатюрну форму рондо, де трикратному проведенню рефрену протиставлені два епізоди на матеріалі першої частини. Це додає тематичної єдності та заокругленості структурі циклу на тлі його тонально-драматургічної розімкненості (G-dur у першій частині – E-dur в останній). Оригінальним драматургічним рішенням виглядає яскраво виражена лірична спрямованість фіналу, закладена у простих наспівних мело-

діях, підкресленому гомофонно-гармонічному викладі та інших жанрових атрибутах серенади.

Навіть загального огляду Камерної симфонії достатньо, щоб відмітити в ній провідну роль раціонально-конструктивних чинників формоутворення. Але справжнім концентратом цих прийомів виявляється друга частина циклу – «Унісон», назва якої відбиває її специфічну фактурну сутність, що полягає у монолітному унісонному звучанні чотирьох голосів струнного ансамблю протягом усієї частини. Подібного роду фактурний мінімалізм дозволяє композиторові перенести акцент на конструктивну ідею твору, що стає основною траєкторією руху музичного матеріалу.

Тема варіацій в «Унісоні» являє собою специфічну, раціонально організовану десятитактову побудову, яка складається з коротких одноманітних одноктоткових мотивів, скріплених незмінним однаковим початком – звуком *до*. Саме він є опорою, на якій ґрунтується своєрідний «маятник» інтонацій, що немов розгойдуються в різні боки у межах звуковисотного простору теми. Ритмічна рельєфність теми та монолітне унісонне звучання у насиченій динаміці наповнює декламаційні інтонації закличним, сигнальним значенням, а декларативне підкреслення початкового звуку *до* в різних ритмічних модифікаціях надає своєрідності та мовної виразності кожному з мотивів теми.

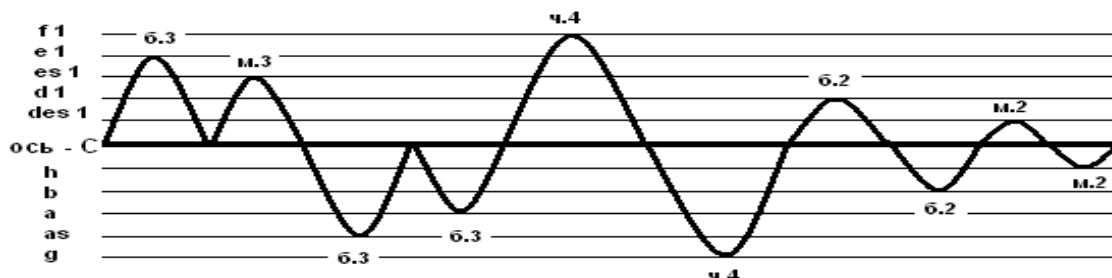


Витриманий перший звук перед висхідними (а у 3-4 тактах – низхідними) терцевими зворотами окреслює ладотональний простір теми та оголює прості і впевнені інтонації ораторської мови. У наступних двох мотивах більш інтенсивні квартові стрибки (після скандованого оборотно-пунктирного повторення звуку *до*) розширюють діапазон мовлення, додають емоційності та пафосу висловлюванню. Останні тематичні імпульси спираються на найвужчі та найекспресивніші секундові мотиви, яким передують або дві чвертки початкового звуку, або триольна група з форшлагом (найбільш вільна у ритмічному відношенні та наближена до декламації). Завдяки чергуванню секундових зворотів від великої секунди до малої секунди інтонаційна напруга помітно зростає, ніби мовлення уявного оратора драматизується, стає схвильованим, імпульсивним. Але таке туге стягнення інтонаційної «пружини» і поступове накопичення внутрішньої енергії неочікувано не призводить до кульмінації чи зламу в образному змісті «Унісону» – легка та невагома у піщикатному звучанні струнних, з'являється перша варіація і знов повертає на арену музичних подій ясні терцеві й квартові звороти.

Таким чином, у структурі теми початковий звук *до* виступає в якості своєрідної вісі горизонтальної симетрії, навколо якої розгортаються інтонаційні події – відбувається пульсація виразних декламаційних мотивів. Симетричні інтервальні стрибки, ніби коливання маятника, спочатку інтенсифікуються до об'єму кварта, а потім поволі згасають. Кожний із сегментів теми є індивідуа-

льним за своїм інтервальним вираженням «коливанням маятника» в одну зі сторін, а за ним – за законами механіки – слідує такий самий інтервал в протилежному русі з обов'язковим збереженням амплітуди. Кожна з цих парних пульсацій виражає, по суті, не тільки загальні фізичні закони, а й суто музичну, поліфонічну ідею інверсії.

Схематично інтервальне розгортання теми можна представити у вигляді графіку:



Конструктивна логіка побудови теми реалізує ідею розширення обсягу, розгойдування маятника у першій половині теми, і загасання до можливого мінімуму (в умовах темперованого строю) – у другій її половині. З іншого боку, інтонаційна своєрідність інтервального складу теми в першій частині теми концентрує стійкість і консонантність, а в другій – підкоряється поступовому зростанню напруги, збільшенню інтервальної щільності. Загасання, гальмування коливань тут протиставляється накопиченню інтонаційної експресії, надаючи особливу об'ємність і внутрішню драматургічну перспективу теми.

Сукупність інтонаційно-семантичної та конструктивної інформації, закладеної в темі, становить основну характеристику конструктивного сюжету (Т. Кюрегян) в сучасній музичній формі, а сама тема здобуває статус *теми-сюжету*. Він являє собою «загальну структурно-змістовну траєкторію, за якою рухається матеріал» [3, 277], «певну “вижимку”, яка вбирає інформацію й інтонаційно-семантичної, й структурної властивості» [3, 273]. Найважливішою складовою частиною теми-сюжету Т. Кюрегян вважає композиторську конструктивну ідею та наділяє її особливим змістом в умовах прототипу варіаційної форми: тема-сюжет є основою, предметом оповідання, але не ототожнюється з оповіданням у всій його повноті.

Робота з темою-сюжетом у Б. Чайковського стає продовженням конструктивного процесу, який було сконцентровано у темі. Інтервальний склад теми в обох варіаціях зберігається, підкорюючись лише правилам обернення інтервалів та репетитивним прийомам, а більш активний розвиток стосується ритмічної організації варіацій (що не є дивним, адже ідея варіантного ритму була присутня вже у викладі теми, де початковий звук *до* – вісь симетрії – зазнавав ритмічного дроблення та модифікації).

У першій варіації всі складові сегменти теми ритмічно варійовані, тривалості менш контрастні та роздрібнені паузами, окремі інтервали даються в оберненні, що розширює діапазон звучання та в комплексі з тембровим рішенням (*pizz.*) створює осередок скерцозності в «Унісоні». Ритмічне стиснення та відсутність повторень звуку *до* призводить до стискання музичних подій у часі і, як наслідок, до скорочення структури теми вдвічі.

Друга варіація також оновлюється у ритмічному відношенні – легкість і політ дещо таємничого звучання в дусі *regretium mobile* спирається на репетитивну техніку (повторення початкового звуку). Легко впізнавані та вже очікувані інтервальні сегменти теми виникають ніби випадково у надрах цієї пульсації та

з'являються на останній долі кожного такту (що сприймається як виразна синкопа). Принцип репетицій повернеться і наприкінці «Унісону», після коди: примарне мерехтіння флажолетів у високому регістрі створює оманливе відчуття фіналу-«розчинення» – останні звуки повертають початковий характер ораторського мовлення через гучне скандування стійких, впевнених октавних інтонацій.

І все ж найяскравішим конструктивним розділом виявляється кода, в якій інтонації теми у безпосередньому викладі відсутні, однак звуковий склад окреслює весь висотний обсяг теми та спирається на її основні тони. В результаті утворюється коротка виразна, наспівна мелодія, насичена витонченими оспівуваннями та хроматичними допоміжними звуками, в інтервальному складі якої переважають семантично-значущі звороти. Така послідовність з п'яти звуків підкоряється ще одному принципу раціональних перетворень – поступовому скороченню теми за допомогою постійного відсікання її початкового тону. Коли від первісної послідовності залишається лише один звук (нова вісь симетрії), до нього знову починають додаватися відсічені тони, але у ракоходному порядку. Навколо центрального звуку вибудовується нова, тепер вертикально-симетрична побудова, а сам характер перетворень теми має позамузичні аналогії конструктивного походження, на чому слід зупинитися докладніше.

Деякі дослідники творчості Б. Чайковського (Н. Алпарова, К. Корганов) трактують такий конструктивний прийом як прогресію. На наш погляд, подібна зміна первісної послідовності звуків шляхом їхнього поступового відсікання більше нагадує інший творчий прийом, що сягає корінням у лінгвістику, де він отримав назву *логогриф*. Значення терміна пов'язане з грецькими коріннями *logos* (слово), *griphos* (загадка) та *grifos* (мережа). Логогриф – це рід шаради, для рішення якої потрібно утворити нові слова шляхом відкидання окремих складів або букв. За принципом логогрифу може бути побудований будь-який текст, загадка, прозаїчний або поетичний твір – як, наприклад, уривок з «Поемії про солов'я» В. Каменського:

И моя небовая свирель
Лучистая,
Чистая,
Истая,
Стая,
Тая,
А я –
Я

або політична епіграма Л. Трефольова на чиновника К. Победоносцева:

Победоносцев – для синода,
Обедоносцев – для двора,
Бедоносцев – для народа,
И доносцев – для царя

або саркастична поетична замальовка Г. Лукомнікова:

Где вы,
девы Евы?
Вы – ы...

Прогресія і логогриф – явища споріднені, але прогресія – більш механічний, відсторонений від внутрішнього змісту спосіб роботи з матеріалом, а логогриф передбачає утворення в результаті відсікання не просто абстрактних окремих частин початкової послідовності, а семантично-значущих самостійних одиниць. Саме такий підхід продемонстрований в «Унісоні» Бориса Чайковського.

У ХХ столітті, коли особливу актуальність отримали конструктивні та числові параметри організації звукової матерії, логогриф проникнув і в музичне мистецтво, в першу чергу – у новаторські твори композиторів-авангардистів. Його часто застосовувала С. Губайдуліна (у «Музиці для клавесина та ударних інструментів з колекції Марка Пекарського» під первісною назвою «Логогриф», у «Perception» для сопрано, баритона, семи струнних інструментів і магнітофонної стрічки, у скрипковому концерті «Offertorium»), де використано подвійний логогриф на тему з «Музичного приношення» Й.С. Баха).

Логогриф в «Унісоні» з Камерної симфонії Бориса Чайковського (написаної, до речі, на кілька років раніше зазначених опусів С. Губайдуліної), поряд з репетитивністю, поліфонічними прийомами та принципами симетрії, оригінальним способом втілює раціональне начало у творі, помножуючи конструктивні ідеї автора. Такі формотворчі закономірності де в чому зближують його музику з естетикою мінімалізму – не тільки завдяки свідомій установці на лаконізм висловлення та редукування засобів вираження, але й за характером матеріалу. В «Унісоні» мелодичні та ритмічні формули просто не створені для розробкового розвитку, «спосіб їхнього існування в часі – повторення, варіантність і комбінаторика» [1, 469].

Саме з таким матеріалом, елементарним за інтервалікою та ритмікою, працює композитор, обираючи для цього варіаційну форму, але не в класичному її розумінні (панування варіаційності, розробки, мотивного розвитку та інших традиційних методів композиції), а в оновленому вигляді, де на перший план виступає конструктивна логіка перетворень та інтонаційна повторність. Чергування розділів форми (теми та її варіацій) підпорядковується не традиційному для варіаційної форми драматургічному принципу поступового накопичення змін (віддалення від теми), а майже «сюїтному» принципу контрастного зіставлення. В цілому така побудова форми є дуже показовою для стилю композитора, на чому наголошують знавці його творчості: «Чи не головним принципом формоутворення при подібній драматургії стає своєрідне поєднання блоків-епізодів, з яких складається ціле» [2, 46]. Докладніше розглянути вплив естетики «нової простоти» та мінімалізму на стиль композитора – актуальна перспектива для подальшого руху дослідницької думки.

Не будемо однозначно позиціонувати Камерну симфонію Бориса Чайковського як мінімалістичний опус, однак у цій музиці виразно відчувається подих сучасної епохи, і справжній митець, який знаходиться в центрі подій, не може свідомо або мимоволі не увібрати з навколишнього музичного простору та не виразити у власній творчості те нове, що знайшло резонанс з його внутрішньою естетикою.

Література

1. Катунян М.И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» / М.И. Катунян // Теория современной композиции : Academia XXI : Учеб. пособие. — М. : Музыка, — 2005. С. 465-488.
2. Корганов К.Т. Борис Чайковский: личность и творчество / К.Т. Корганов. — М. : Издательский дом «Композитор», 2001. — 200 с.
3. Кюрегян Т.С. Музыкальная форма / Т.С. Кюрегян // Теория современной композиции: Academia XXI : Учеб. пособие. — М. : Музыка, 2005. — С. 266-312.
4. Овсянкина Г.П. Вместе с Борисом Чайковским / Г.П. Овсянкина // Музыкальная академия. — 1996. — № 1. — С. 5-11.
5. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А.С. Соколов. — М. : Владос, 2004. — 231 с.