

УДК 785.7:78.03(477)«19»

О.П. Кушнірук

РЕЦЕПЦІЯ МІНІМАЛІЗМУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО

У строкатій панорамі композиторського надбання України останньої третини ХХ ст. свою невелику нішу зайняли зразки *Minimal Music*, або *мінімалізму* [4; 406-407] – стильового напрямку, запозиченого з американської музичної культури 1960-х рр., який запропонував нові способи організації матеріалу. Таким виступило свідоме самообмеження композиторів у виборі творення звукової матерії. Звернення до найпростіших її структурних одиниць – окремого звуку, інтервалу, співзвуччя, поспівки – стало основою мислення. Також зазнало зміни і творення музичного часу, завдяки залученню принципу повторності і відході від ключових понять, як-от драматургія, контраст, кульмінація, функціональні зв'язки. У музичному мистецтві термін мінімалізм стосується музики, для якої характерні або часті повторення (коротка музична фраза, з мінімальними варіаціями протягом довгого періоду часу) або стан спокою (зазвичай у формі гулу, баса й протяжливих звуків). При цьому характерна консонансна гармонія, стійкий ритм. Яскравим прикладом із сучасності назвемо саунд-треки Майкла Наймана до фільму «Піаніно» (реж. Дж. Кемп'ю, 1993 р.).

Найбільш явно вплив мінімалізму позначився на творчості трьох харківських митців: О.Грінберга (тепер проживає в Німеччині), О.Гугеля, О.Щетинського (нині проживає в Києві) періоду 1980 – першої половини 1990-х рр. Справжньою сенсацією став проведений у Львові за їх участю фестиваль «Українські мінімалісти» (1989 р.). Мені пощастило бути очевидцею події: навчаючись на теоретико-композиторському факультеті тоді Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка, підготувала радіопередачу про фестиваль, відтак мала нагоду розмовляти з Гугелем та Щетинським про вплив мінімалізму на їхню творчість, не сподіваючись, що через багато років повернуся до новачів харків'ян.

Наукове осмислення феномену мінімалізму в Україні лише починається. Зокрема, у захищеній кандидатській дисертації Д.Андросової (Маркової) [1] та її публікаціях [6], [7] з означеної теми обґрунтовується ідея мінімалізму в музиці як єдності композиторського та виконавського підходів, розрізняється в ньому типологія стилю-напрямку і стилю-принципу мислення в музичній творчості різних історичних періодів. Звертаючись до творчості українських композиторів, дослідниця розглядає «Щедрик» М.Леонтовича, «Чотири двоголосні інвенції» Л.Грабовського, «Infinito» В.Власова, «Мудреці» М.Ковалінаса. Проте до її поля зору, на жаль, не потрапили композиції харків'ян, показові з даної проблематики. Частково, такий пробіл компенсується моєю статтею «Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля» [5], де вперше проаналізовано й уведено до наукового обігу низку фортепіанних п'єс композитора – «Віддалені кличі», «Сніг падає», «Три литовські пісні», «Відлітаючим птахам», «Припливи і відпливи» та «Елегія» для кларнета і фортепіано.

Запропонований увазі читача матеріал продовжує заявлену тему, фокусуючись на інтерпретації засад мінімалізму в ділянці камерно-інструментальної музики Олександром Щетинським – «Музика Харкова» для фортепіано, 1981; Соната для кларнета і фортепіано, 1982; «Інтермецо» для флейти і фортепіано, 1983; «Антифони» для віолончелі і фортепіано, 1983; «Моління про чашу» для фортепіано, 1990. За словами композитора, для нього феномен мінімалізму хоча був короткочасним, відіграв певну роль у формуванні авторського стилю. Зокрема, змінилося власне ставлення до категорії звуку, який він почав відчувати не як фізичне явище, а як деяку духовну субстанцію. «Для мене музика – мистецтво самодостатніх звукових образів... Вони не потребують перекладу на мову слів, жестів, барв тощо, вони самі достатньо інформативні... Музична гармонія чи дисгармонія мають відбивати стан універсуму» [2; 8]. Усі згадані композиції, за винятком «Моління про чашу»,

були написані під час навчання (клас композиції В.Борисова у Харківському інституті мистецтв). Тобто, їх певним чином слід вважати пошуковими.

Прикладом «чистого» мінімалізму у доробку О.Щетинського слід вважати його перший твір – фортепіанну сюїту «Музика Харкова» (1981 р.), що складається з чотирьох частин – Рух, Відзвук, Елегія, Пісня. Для кожної композитор обирає певний паттерн (коротка звукова ланка, що повторюється), який формує музичну тканину, окреслюючи заявлений у назві образ. Для першої («Рух») такою є послідовність двох великих терцій із застосуванням частих метричних змін, синкопованості, комплементарного ритму.



Помітна тенденція до вибудовування поліфонічними прийомами своєрідної кульмінаційної зони (про що в естетиці мінімалізму навряд чи приходиться говорити) завдяки збільшення голосів, посилення динаміки, залучення педалі (епізод *crescendo poco a poco*). Друга частина сюїти («Відзвук») заснована на двох питомих для мінімалізму елементах: уособлюючого стан спокою *tremolo*, яке звучить постійно протягом п'єси, регістрово чергуючись, та одноголосого паттерну діапазоном у межах чистої квати. Ця частина сюїти має ознаки імпровізаційності внаслідок метричної невизначеності, авторської ремарки *rubato*, значної кількості фермат. Фактурно-інтонаційною моделлю для наступної п'єси («Елегія») виступає цікаво репрезентований звуковий комплекс з чотирьох вісімок та цілої.

Він утворений методом низхідного нашарування. Наприклад, звук *fis*, потім до нього долучено *cis*, наступний крок – *a*, потім – *e*, на цілу тривалість додається бас *h*. У завершальному розділі спостерігаємо поступове відсікання від групи з чотирьох восьмих, внаслідок чого в останніх тактах проводяться лише витримані цілими тривалостями співзвуччя. Остання частина сюїти («Пісня») увібрала в себе звуковий і фактурний матеріал із усіх попередніх п'єс, виступаючи резюме циклу. Так, чергування послідовності малих терцій, що лежить в основі її мелодії, та поліфонізація тканини нагадують образ руху (I), поява хоралу (тт. 15-21) апелює до акордового викладу елегії (III), заключні трелі є відгомонам «Відзвуку» (II).

Таким чином, сюїта «Музика Харкова» виявляє характерні для мінімалізму риси: спирання на паттерни (ними можуть бути інтервал, ритмічна група), репетитивний метод, статичність плину музики, відсутність контрастів поміж частинами циклу і всередині п'єс, застосування вібруючого гулу, прояви відмови від метру.

Соната для кларнета і фортепіано (1982 р.) – твір одночастинний, проте містить риси тричастинності з кодою. За стилістикою вона багата на вияв неоромантизму (загальна концепція, традиційний підхід до фактури – мелодія+супровід в експонуванні образів першого розділу), сонористики (кульмінаційні зони першого і третього розділів – цц. 18, 19 та ц. 32); мінімалізму (у задумі і втіленні другого розділу – пастораль, статичність, паттернами виступають ритмо-інтонаційні групи чвертка з вісімкою, тріоль шістнадцяток із

залігваною вісімкою, що піддаються ритмічним модифікаціям).

У Сонаті помітне прагнення автора оперувати різними можливостями свого тогочасного професійного тезаурусу. Милування звуком, вслуховування у тишу засобами мінімалізму показує, зокрема для другого розділу – *Lento pastorale* (ц. 20-27). Його цілісність (як і цілісність усього твору внаслідок тематичних фактурних арок) досягається повторенням ритмічного паттерну, що віддавна є архетипом музичної пасторальності (у тридольному метрі з розміром $\frac{6}{8}$ групи чвертка з вісімкою). На його зміну Щетинський додає у ц. 23 інший паттерн – групу тріоль шістнадцяток з вісімкою, залігваною з половинкою з крапкою, що, спресовуючись у дрібніші тривалості, створює ілюзію кульмінації, однак досить швидкоплинної, резюмуючи, зрештою, у форшлаги та пунктири (ц. 27), які дадуть імпульс третьому розділу Сонати – *Allegretto*.

Отже, на прикладі Сонати спостерігається можливість включення прийомів мінімалізму у загальну неоромантичну концепцію твору.

«Інтермеццо» (1983 р.) містить певну стильову суперечність: з однієї сторони, типове для мінімалізму спирання на паттерн (коротка звукова ланка, що багатократно повторюється), з іншої – наявність драматургії (контраст, кульмінація, спад). Як же вона вирішується? І чи ставиться це за мету? Жанрове визначення дає широке поле фантазії автора, не обмежуючи його практично нічим, можливо, лише обсягом (*inter* – між). Обравши саме цей жанр інструментальної мініатюри, композитор вільний у зверненні до слухача, пропонує поринути у настрої меланхолійного споглядання, схвильованого, а згодом афектованого діалог-змагання флейти і фортепіано, і врешті-решт, стану розслаблення. Тематичний матеріал заснований на репетитивній техніці: партія фортепіано у першому розділі тричастинної композиції викладається одноголосно із постійно залученою педаллю, формуючись з коротких мотивів чвертка-вісімка у розмірі 98, де повтору піддається вісімка:

Інтонаційний каркас теми фортепіано – інтервал ч. 5 – також є основою контрастуючого середнього розділу Інтермеццо. Проте він викладений шістнадцятками у розмірі $\frac{3}{4}$, а партія флейти, яка у першому розділі була досить в'ялою, сповнюється рішучості (фрази з висхідними стрибками на ч. 4). Поступове вибудовування кульмінаційної зони (ц. 7, 8) досягається розширенням фортепіанної фактури від одноголосся до дворучного викладу, її перебігом водночас у низькому та середньому регістрах, чергуванням різнометричного плину (ц. 7). Цьому сприяє і перехід до партії флейти згаданих початкових мотивів фортепіано, щоправда вже у другій і третій октавах. В умовно репризному розділі відбувається змістовне погодження: тематичне зерно імітаційно перегукується у флейти і фортепіано, приводячи до повного згладження у ц. 10 (з нього залишається лише ніжне

жебоніння на *pp* великої секунди). Отже, «Інтермецо» не є чистим зразком мінімалізму, натомість автор засобами статика (репетитивна техніка) запропонував можливість зреалізувати контрастну драматургію у формі.

На відміну від «Інтермецо» в «Антифонах» (1983 р.) автор знаходиться у річищі мінімалізму як з погляду формотворення, так і практичних засобів втілення. В авторських рекомендаціях виконавцям зазначено, щоб під час гри вони були на значній відстані один від одного (чи на різних кінцях сцени, чи на сцені і наприкінці зали). Таким чином, основна ідея твору полягає у зіставленні тембрів віолончелі і фортепіано та презентованих ними образів – суворо-аскетичного (асоціюється з григоріанським співом), пристрасно-бунтівного (речитативи віолончелі соло), наспівного (діалог інструментів в останньому розділі).

Провідне місце в них посідає суворо-аскетичний образ, спершу репрезентований динамічно контрастним діалогом *f-p* віолончелі (акордові послідовності, згодом одноголосі мотиви) та фортепіано (інтервальні мотиви), пізніше з контрастом *f-p* в рамках партії фортепіано (тт. 51-95), і нарешті, з поступовим зникненням у діалозі віолончелі *con sordino pizz.* та реплік фортепіано на *pp* (тт. 100-110). У загальній цілісності твору значно виокремлюється другий образ – бунтівливий, експресивний речитатив віолончелі соло. Ритмічно зітканий із тріолей та дуолей, сповнений хроматизмів, спрямований догори він може символізувати протест окремої особистості проти маси юрби, у даному випадку проти невідворотності розміреного поступу основного образу. Третій образ «Антифонів» – репетитивного типу одноголоса послідовність спочатку у партії фортепіано, пізніше її, але свій варіант з бурдоном «g» проводить віолончель (тт. 131-143) – при ближчому розгляді виявляється ритмічно пожвавленим трактуванням провідного образу аскези. В цьому останньому розділі твору Щетинський зводить нанівець закладену ідею тембрового протиставлення: витримана м. 2 у віолончелі суголосно кореспондує тривалому повтору одноголосої теми у фортепіано. Таким чином, мінімалізм в «Антифонах» позначився на концепційному аспекті, а саме – суголосся (виражене репетитивного типу тематизмом) як результат діалогу-зіставлення; на формотворенні (статика як домінуючий принцип); на темоутворенні (вужкоінтервальні ланки без розвитку).

На думку Н.Костюк, однією з стильових детермінант музики О.Щетинського є «зміщення акценту з емоційної в інтелектуальну площину» [3; 93], що помітне на не однократному залученні сакральної тематики. Першим із таких творів виявилась композиція «Моління про чашу» (1990 р.) для фортепіано, написана під враженням від відомого епізоду з Євангелія: ...на коліна припав та й молився, благаючи: «Отче, як волієш, – пронеси мимо мене цю чашу! Та проте – не Моя, а Твоя нехай станеться воля!»... І Ангол із неба з'явився до Нього, – і додавав Йому сили (Лк. 22, 41-43). Власне, композитор радить сприймати твір як музичний коментар до змалюваної ситуації. Попри відтворення емоційного стану, автор намагався віднайти її музичний еквівалент. Такими прообразами для Щетинського постали хоровий спів та звучання дзвонів – неодмінні складові богослужінь у православній традиції. Для втілення задуму обрано форму подвійних варіацій, де основою першого тематичного елементу є тиха мелодична лінія, яка репрезентує образ хорового співу, здебільшого одноголосого, у середині п'єси – поліфонічного. Другий тематичний елемент уособлений у видовжених у часі співзвуччях, що нагадують далекі передзвони. Мінімалістичні риси простежуються в аскетичній манері фортепіанного письма (одноголосся без стрибків, вертикалі без заповнення, побудова кульмінаційного проведення другого елементу лише на виокремленій секунді), водночас, несучи авторське бачення звукового феномена зосередженої молитви. Таке глибинне поєднання сакральності і новаційності позиціонує ознаку авторського стилю композитора, підтверджуючи тезу, що конотація суперечності між ними в ситуації постмодернізму може зникати.

Отже, рецепція мінімалізму у творчості О.Щетинського зазнала певної еволюції – від апологетичного прийняття ідей («Музика Харкова», «Антифони»), часткового включення елементів у неоромантичну концепцію твору («Соната», «Інтермецо») до підпорядкування

мінімалістичних засобів з метою відображення аскетичної манери викладу у композиціях сакральної тематики («Моління про Чашу»).

Список використаної літератури

1. *Андросова Д.* Мінімалізм в музиці: напрям і принцип мислення: автореф. дис... канд. мистецтвозн. / Д.Андросова. – К., 2005. – 17 с.
2. *Звукове «я» Олександра Щетинського* (розмову вів О.Жарков) // Музика. – 1997. – № 2.
3. *Костюк Н.* Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О.Щетинського) / Н.Костюк // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Число 2.
4. *Кушнірук О.* Мінімалізм / О.Кушнірук // Українська музична енциклопедія. – К.: ІМФЕ, 2011. – Т. 3. – С. 406-407.
5. *Кушнірук О.* Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля / О.Кушнірук // Студії мистецтвознавчі. – К., 2005. – Число 6 (10). Театр. Музика. Кіно. – С. 103-107.
6. *Маркова Д.* Ритм репетитивності в музичному мінімалізмі / Д.Маркова // Метроритм-1. – К.: ІМФЕ, 2002. – С. 135-137.
7. *Маркова Д.* Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості / Д.Маркова // Українське музикознавство. – К., 2002. – Вип. 31. – С. 223-232.

Резюме

Розглядаються твори раннього періоду творчості О.Щетинського (нар. 1960 р.) в аспекті втілення стилістики мінімалізму. Простежується еволюція даного явища, що проявилася у трьох рівнях рецепції – повному, частковому, одиничному.

Ключові слова: мінімалізм, українська музика, стиль.

Summary

Kushniruk O.P. Reception of minimal music in the works by Olexandr Shchetynskyi

In this article the features of Minimal Music are represented in early period of works by the Ukrainian composer O.Shchetynsky (born 1960). We can observe an evolution of this phenomenon which has been reflected in three levels (full, partial, individual).

Key words: minimal music, Ukrainian music, style.

Аннотация

Рассматриваются произведения раннего периода творчества А.Щетинского (род. в 1960 г.) в аспекте воплощения стилистики минимализма. Прослеживается эволюция данного явления, которая отразилась в трёх уровнях рецепции – полном, частичном, единичном.

Ключевые слова: минимализм, украинская музыка, стиль.

Надійшла до редакції 1.11.2013 р.