

Рудик М.М.
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені В.Стефаника»

**Інструментальна версія оперної концепції
«Золотослова» Л.Дичко**

Створення нових версій власних творів для різних виконавських складів – одна з показових ознак творчості Л. Дичко. Перший випадок переосмислення первинного задуму пов'язаний з подальшою роботою над концепцією одноактного балету "Метаморфози" (1963), версією якого стала однойменна сюїта для симфонічного оркестру (1972). Інший, не менш характерний, приклад – "Фрески за картинами Катерини Білокур" у двох зошитах для скрипки та органа (1986) та дві сюїти для великого симфонічного оркестру (2002) на основі музики одноактного балету "Катерина Білокур, або Натхнення" за мотивами творчості художниці Катерини Білокур (1983). 2003-го року постали «Три парафрази на теми опери «"Золотослов"» на основі акапельної опери на народні слова для солістів і хору (1992).

В усіх випадках домінує ідея жанрового переосмислення автотекстів, у яких виявляється або істотний ступінь збагачення попереднього змісту новими мотивами, або, так би мовити, концентрація жанрово-стильової концепції. У випадках подальшої розробки образної концепції власних творів вочевидь виявляється прагнення авторки ще більш яскраво і чітко розкрити їх художньо-стильову ідею, максимально сконцентрувавши її вияв у найбільш характерному жанрово-формотворчому процесі.

Попри це звернення до жанрових основ парафрази (від *грец.* *paraphrasis* – переказ), що, на відміну від транскрипцій (перекладення симфонічних, органних чи вокальних композицій для фортепіано) є фантазією на теми творів інших авторів (використання власних творів було вкрай рідкісним), що у час

кристалізації жанру переважно було пов'язане зі сферою музичного театру, а також – симфонічними і камерно-вокальними композиціями. Творчі експерименти в останніх із названих галузей особливо важливі, оскільки у кола досліджуваних творів – хоча й оперний жанр, але в особливому і рідкісному його різновиді – хоровому. Стилістичні принципи таких його творів сформували до сьогодні актуальні засади жанру: всі такі твори демонструють концертний піанізм, зорієнтований на оркестровий стиль мислення, з характерною інтенсивністю колористичних планів, домінуванням віртуозних прийомів. В музичних парафразах діють чинники, характерні для аналогічних літературних жанрів: адаптація (скорочення) складних текстів, застосування інших, відмінних від прототипу типів і родів літератури (наприклад, – віршових форм для розробки прозаїчних основ, драматичного спектаклю – для оповідання, або – частковий переказ тексту).

Саме ці властивості були виявлені як найістотніші для стилістики «Трьох парафраз на теми опери «Золотослов», концепція якого полягає у концентрованому втіленні основних музично-образних комплексів поза сюжетним «переказом». Принципові зміни виявляються вже в тому, що основну тему-символ «Золотослова» в «Парафразах» безпосередньо не використано. Проте, оскільки вона концентрує в собі визначальні жанрово-семантичну й образну ідеї опери, а її вплив на стилістику (принаймні, обрамлюючих частин) нового твору достатньо активний, доцільно виявити форми її проявів у тематизмі фортепіанного твору, на чому і буде зосереджено увагу при аналізі аналогічного за композиційною роллю тематизму.

У першій темі «Парафраз» внаслідок застосування значно швидшого темпу (Lento→Vivace), кардинального посилення рівня експресивності (dramatico→heroico) та загальної активізації емоційного тону імпульсивність набуває тотального характеру, а пружна, лапідарна ритміка (відмінна також і відсутністю фермат на заключних звуках чи паузах, завдяки чому досягається значний ступінь спаяності конструктивних елементів та зароджується наскрізність як формотворчий принцип) дозволяє майже цілком знівелювати

риси гімнічності й замовляння. Натомість, синтезувавши основні жанрово-тематичні властивості гімнічно-прославною та ігрового комплексів опери, композиторка змоделювала нову їх якість, Л. Дичко вивела на перший план чинники стилістики «Ігр. Забав».

Не менш ефектним у процесі активізації внутрішньої енергетики тематизму виявляється зміна усталеної метрики, яка впливає на інтонаційність: спрямованість й характер розгортання мелодичної лінії. Натомість композиторка використовує акустико-семантичні атрибути інваріанту: ефект виконання солістами на сцені та хором поза сценою модулюється завдяки «антифонним» перегукам інструментів у варіантному викладі основних побудов, зберігається прозорість фактури, вертикальною основою якої є «акустична просторовість унісонів та кварт». Як і в опері, це пов'язане з генетикою теми – зауваженим Л. Серганюк значенням у формотворчо-структурній моделі принципу паралелізму [4,86–87] «Просторове» віддалення, створене сценографічними засобами (солісти і хор співають в одному діапазоні), в інструментальному варіанті посилене регістровим співвідношенням (октавне дистанціювання). А співвідношення ансамблю й хору вплинуло на фактурне ущільнення періоду-відповіді: основою вертикалі першого періоду є чотиризвуччя, другого – шестизвуччя. Важливими також виявляються принципи антифонних перегуків.

Певною мірою дотримана «колористична гама», хоча «світле» дієзне оформлення (в інваріанті – Сі мажоро-мінор) у інтенсивності тональних зіставлень істотно відтінюється бемольним спектром. Ступінь віддалення тональностей початку і кінця першого розділу першої частини досягає граничної межі (в парафразі – соль-дієз мінор – соль-бемоль мінор). Внаслідок зникає потреба у такої показової для оперного «Епілогу» розщепленої терції як одного із засобів виявлення «прихованої енергетики та динамічності» [4, 89], а інтонаційну quasi-архаїчність у домінуючі тризвукові співзвуччя та їх обернення вносять неакордові звуки (секунди або кварта). Проте у центральному розділі першої Парафрази Сі мажоро-мінор все ж отримує

повноцінне значення, тільки епізодично заміщуючись тональностями із малою кількістю приключових знаків.

Середній розділ першої «Парафрази» привносить в образність частини урочисту ліричність, близьку до епічного тону висловлювання, джерелом якого є колорит теми «Із-за гори».

Таким чином, у композиції першої «Парафрази» виявляються аналогії з другим розділом опери – «Грами», в якому також першорядну роль відіграють принципи тричастинності, варіантності й варіаційності. Спорідненість виявляється й між жанровими площинами. Зауважена Л. Серганюк наближеність трактування ігрового плану до скерцозних частин симфонічних полотен в фортепіанному варіанті природно проектується в токатність, а «враження стиснення дій і їх ущільненості в часі» (4,108) цілком відповідає масштабам однієї з частин фортепіанного циклу.

Друга п'єса циклу (*Andante drammatico*) заснована на тематизмі третього розділу опери, який «відсторонює і гімнічно-прославну, і жанрово-ігрову сферу, переводячи дію у драматичну сферу на межі трагічної колізії» [4,96] Жанр плачу, як і в «Золотослові», привносить у концепцію «Трьох парафраз» високотрагедійну, інтравертивну образність. На відміну від інших частин фортепіанного циклу, в цій сповненій глибокої екзальтованості лірико-драматичній частині композиторка максимально зберігає властивості тексту-інваріанту: зосередженість, сконцентрованість на градаціях одного, трансцендентного за своєю сутністю, афекту дозволяє максимально відтворити принципову статичність емоцій упродовж тривалого часу – до центрального розділу *Agitato* і повернутися до неї ж в останньому розділі.

Третя «Парафраза» (*Presto*) – фінал-апофеоз – презентує типову для цієї частини циклічних творів образну сферу енергійного життєствердження, тим самим створюючи зв'язок із першою частиною як опорною точкою циклічної концепції. Так само типовими є моторно-танцювальні (з явною токатною асоціативністю), втілюючи загальну енергію й рух, й лірично-гімнічні жанрові витoki цієї образності. Відтак взаємодіють контрастні жанрово-інтонаційні

сфери. Одна з них знаходить виявлення в ритмічній активності, мелодичній і фактурній остинатності за дуже швидкого темпу й створенні ілюзії хороводних принципів, переважно пощаблевого руху.

Друга сфера, показовою зовнішньою ознакою якої є урочистість (*Maestoso*), пов'язана з кантиленністю, а відтак – повільнішим темпом, поєднанням широких стрибків із м'якістю пощаблевого руху, антифонністю й гармонічним багатством. Близькою за стилістичними засобами є ще одна сфера – ремінісценція драматичного плачу (*Lamento*) з характерними для нього ламентозною інтонаційністю, низхідним спрямуванням фраз і мотивів, інтенсивною хроматизацією, але без використання його тематизму. Епізод, в якому втілений цей образ, спричинює розширення центральної зони, наближуючись, але не переходячи грані конфліктності.

Тріумфуючий життєствердний колорит цілковито запановує у гімнічно-прославній кодї, яка втілює ті ж характерні закономірності, як і заключний номер «Золотослова»-опери. Об'єктивізація образного плану досягається за допомогою епічного вислову, який підсумовує інтонаційні трансформації й синтезує майже всі характерні фактурні прийоми, які використовувалися в усіх трьох «Парафразах». Тому кода є результатом взаємодії основних образних ліній, виявляючи високий рівень остаточного етапу образного синтезу.

Загальні закономірності тематизму «Трьох парафраз» виявляють такі характерні ознаки жанру парафрази, як застосовуваний при зміні складу виконавців принцип адаптації; поєднання чинників редукції (спрощення, купюри) та ампліфікації (ускладнення фактури). Як і в опері, цілісність значною мірою зумовлена жанровою спорідненістю обрамлюючих частин, «вкрапленням» в них інтравертивних фрагментів, семантично пов'язаних з ліро-драматичною середньою частиною.

Визначальна модифікація жанрово-стилістичних властивостей тексту-прототипу має принциповий характер для образної концепції «Парафраз»: домінантний в опері-прототипі жанр замовляння цілком витіснений з домінуючих факторів жанрової семантики. Домінуючого значення надано

ігровому чиннику (т. зв. «ігрового начала»), що, в свою чергу спричинює спорідненість з класичним принципом концертності, а зв'язок із сценічним жанром – програмності. Таким чином, цей твір повнозначно втілює характерну спрямованість фортепіанної творчості мисткині, яка виявляється й у інших зразках цього напрямку.

Використана література:

1. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко // Т. Гусарчук // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19, кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості : Збірка статей. – К., 2002. – С. 13–39.
2. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. В. Конькова – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
3. Молчко У. “Драматичний триптих” для двох фортепіано Лесі Дичко / Уляна Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 90–98.
4. Серганюк Л. І. Стилїстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. І. Серганюк. – К. : НАН України, 2004. – 23 с.
5. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Л. Шаповалова. – К., 1987. – 23 с.