

ПРОЯВИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО СИНТЕЗУ У ТВОРАХ К. ЦЕПКОЛЕНКО ТА В. РУНЧАКА

Анотація. Стаття присвячена явищу концептуального синтезу, основні прояви якого розглянуто на прикладі камерних творів: К. Цепколенко “Кабіна для восьми” та В. Рунчака “Hosi’anna” (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще”. Також зазначено, що концептуальний синтез став своєрідним прийомом, що сприяє реалізації новаторських ідей композитора.

Ключові слова: камерна музика, концептуальний синтез, синтез мистецтв, взаємодія мистецтв, підпорядкована взаємодія, рівноправна взаємодія, внутрішньовидовий синтез.

Аннотація. Стаття посвящена явленню концептуального синтеза, основные проявления которого рассматриваются на примере камерных произведений: К. Цепколенко “Кабина для восьми” и В. Рунчака “Hosi’anna” (Осанна)— музикантам, которых нет с нами..., уже и еще”. Отмечено, что концептуальный синтез стал своеобразным приемом, который способствует реализации новаторских идей композитора.

Ключевые слова: камерная музыка, концептуальный синтез, синтез искусств, взаимодействие искусств, равноправное взаимодействие, соподчиненное взаимодействие, внутривидовой синтез.

Summary. The article is devoted to the phenomenon of con-

ceptual synthesis the main manifestations of which are considered on the example of chamber works of K. Tsepkoenko “Cabin for eight” and V. Runchak “Hosi’anna” — to the musicians, who are not with us... already and yet”. The example of this works identified art-imaginative features and the specific operation of conceptual synthesis in chamber music. In these works of arts principles subordinate interaction and intraspecific synthesis are traced most clearly. Examining the phenomenon of conceptual synthesis of literary criticism, we define a conceptual synthesis of musical creativity as a complex multi-level phenomenon, more capacious concept than the synthesis of the arts, which includes interspecific synthesis of arts, equal and subordinate interaction of Arts and intraspecific synthesis. The article states that the conceptual synthesis was kind of composer technique that facilitates the implementation of an innovative and holistic ideas of the composer. It is concluded that conceptual synthesis became a follow-up of previous trend of combination, complementarity of arts and is one of the dominant lines end of the XX – beginning of the XXI century’s musical art evolution, announcing trend to create new forms and genres.

Key words: chamber music, conceptual synthesis, synthesis of the arts, arts interaction, subordinate interaction, equal interaction, intraspecific synthesis.

Однією з ключових тенденцій мистецтва ХХ ст. є тяжіння до синтезу, зближення мистецтв та їх взаємозбагачення. В цьому контексті великого значення набула особистість митця, універсальність його творчих орієнтирів. Для сучасного композитора концептуальний синтез став специфічною системою світосприйняття і світовідчуття, яка значно оновлює мову мистецтва, реалізуючись як на рівні авторського задуму, так і під час виконання музичного полотна. Тож термін “концептуальний” ми трактуємо відштовхуючись від концепту ідеї твору, тих якостей, які впродовж ХХ ст. в музичному мистецтві набули важливого значення. Концепція стала визначальним фактором у будові твору, певним його смисловим кодом, що визначає форму та виражальні засоби у прагненні автора до найбільш точного втілення своєї ідеї. Ця значеннева складова твору (авторський задум) реалізується шляхом роз-

ширення видових практик з відповідним виходом за межі одного мистецтва. У результаті цього твору існують за рамками традиційних уявлень, створюючи прецеденти, ідентифікацію яких здійснено в роботі. Незважаючи на значну зацікавленість ідеями концептуального художнього синтезу в мистецтвознавстві, одностайного визначення цього явища немає. У музикознавстві ж зустрічаються окремі згадки про художній синтез без визначення особливостей цього явища та меж його функціонування чи застосування.

У працях мистецтвознавців спостерігаємо найрізноманітніші дефініції щодо поняття “концептуальний синтез”, які вимагають певної уніфікації та типологізації. Концептуальний синтез часто тлумачиться як змішування жанрів (Г. Фрідлендер); стилізація одного виду мистецтва під інший (І. Мінералова); синтез в синтетичних творах мис-

тецтва (Р. Краукліс); синтез, який реалізується шляхом стилізації (Л. Андреев); інтеграція, симбіоз різних технік та світоглядних орієнтацій з метою найбільш повного та всебічного відображення дійсності (О. Міхільов). На думку О. Міхільова, основною прикметою творів, які найбільш повно втілюють ідею концептуального синтезу, є філософська спрямованість творів з вираженим гуманістичним контекстом.

У музикознавстві термін “концептуальний синтез” взагалі не розроблений. Зустрічаємо тільки певні згадки про “художній синтез”, але цей термін та “синтез мистецтв” часто використовуються як синонімічні поняття, без пояснення їх ієрархічних відносин або інших відмінностей між ними. Тому слушним є питання дефініції цих понять. На нашу думку, концептуальний синтез — це складне, багаторівневе явище, яке базується на синтезі мистецтв як поєднання, співіснування їх різних видів в рамках конкретного музичного твору, їх взаємодії як запозичення, перенесення прийомів та методів з одного виду мистецтва на інший (взаємодія реалізується не тільки в рамках конкретного твору, а й має вплив та наслідки на подальший розвиток цих видів) та внутрішньовидовому синтезі як вільна трансформація жанрово-стильових елементів у композиторській техніці та виконавській практиці.

Для більш докладного аналізу та виявлення проявів концептуального синтезу в українській музиці звернемось до камерних творів К. Цепколенко та В. Рунчака.

Для творчості К. Цепколенко характерним стало абсорбування ідей концептуального синтезу, адже її творчий метод сценарної розробки [9] є результатом сучасної тенденції у сфері композиції і засвідчує про вплив на музику в драматургії, поезії, живопису тощо.

Спробуймо детальніше спинитися на “Кабіні для восьми” для восьми виконавців з метою як художньо-образних узагальнень, так і виявлення моделей концептуального синтезу, застосованих для ущільнення змістових кодів цього камерно-інструментального полотна.

В основу твору покладено ідею зіставлення закритого й відкритого просторів, які композиторка детально характеризує в анотації. Згідно з її поясненням ці просторові виміри означаються як: “Кабіна... Кабіна для художника може бути певним заворожувальним і таємничим символом. Кабі-

на — це простір, який розділяє, ізолює, перевтілює, перетворює, рятує, підносить, видаляє...”. Цей глибокий літературний наратив налаштовує виконавців та слухачів на певне емоційне співпереживання, якого вони очікують від подальшого сценічного дійства.

Сценічний задум авторки реалізований через поділ сцени на два плани як втілення відкритості й закритості простору, що вона детально описувала в передмові. “Відкритий простір” знаходиться на передній частині сцени, де задалегідь розміщено інструменти (частина ударних, фортепіано, сім стільців). Кабіна — “закритий простір” — являє собою квадрат, що, за ідеєю композиторки, складається з металевих розбірних конструкцій. У випадку труднощів з побудовою реальної конструкції К. Цепколенко допускає застосування уявної кабіни, в якій розташовані a-fl, b-cl, s-sax та частина ударних інструментів. Усі виконавці “закритого простору”, окрім віолончеліста, грають стоячи, а у відкритому — сидячи, за винятком ударника.

Драматургічно-формотворчий задум реалізовано через три частини, які виконуються без перерви. У першій частині всі виконавці перебувають у “відкритому просторі”. Композиторка свідомо уникає тут сценічної дії. Далі, у другій частині, музиканти починають переміщуватися до кабіни, в “закритий простір”. За формою вона складається з рефрена та нових сольних тематичних утворень. При цьому рефрен завжди виконується музикантами, які знаходяться у “відкритому просторі”, а сольні утворення — тими, хто вже функціонує, живе в кабіні.

У цілому сценічна дія “Кабіни для восьми” підпорядкована загальній тенденції до взаємодії мистецтв, досить характерній для української камерної музики кінця ХХ — початку ХХІ ст. Композиторка чітко вибудовує загальну драматургію твору завдяки філософським символам, фабулі, як у даному випадку — ідея “відкритості” та “закритості” простору. До того ж саме тлумачення простору сприймається слухачем як багаточаровий феномен, насичений глибокими інтертекстуальними зносками.

З іншого боку, відзначимо щедре використання К. Цепколенко принципів інструментального театру М. Кагеля, який у своїх творах виступає з критикою суспільних “умовностей” та культурної традиції і вільно обирає для себе прийоми з різних експериментальних систем сучасної композиції.

К. Цепколенко теж реалізує принципи аргентино-німецького композитора. Її сприйняття музичного твору складається не тільки із аудіозвуків, а й включає візуальні дії виконавця, що надають твору додаткових смислових характеристик.

Композиторка детально пояснює в анотації дії усіх виконавців, їх переміщення з однієї зони в іншу, акцентуючи при цьому момент зміни інструментів. Назва твору актуалізує символічний, містичний підтекст просторового розподілу. Залежно від місцезнаходження музиканта (“відкритий простір” або кабіна, що символізує “закритий простір”) в його партії емоційно відтворено різні психостани, яким відповідає різний тематичний матеріал. Так, рефрен звучить тільки в інструментів, що знаходяться у “відкритому просторі”, а нові сольні тематичні утворення з’являються у виконавців, котрі перемістилися до кабіни. Цей умовно “закритий простір” виконує роль, означену в анотації до партитури, як таку, що “перетворює, перевтілює...” і має глибокий образно-смисловий контекст.

Загалом у “Кабіні для восьми” можна виділити такі прояви концептуального синтезу:

- просторовий розподіл сцени; схожий просторовий синтез знаходимо у творчості Ч. Айвза і К. Штокгаузена;
- різновид програмності, в самій назві якої закодовано структуру, форму твору. Для К. Цепколенко ця якість є основою для формотворення та принципом розвитку музичного матеріалу. Схожий вид програмності бачимо у творчості Я. Ксенакіса, зокрема, в таких його творах, як “Pithoprakta” для 49-ти музикантів (“дія ймовірностей”), “Terretektorh” для 88-ми музикантів (“конструювання через дію”), “Synaphai” (“Зв’язки”) для фортепіано з оркестром, “Mists” (“Туманності”) для фортепіано соло;
- розширення ролі виконавців. У творі музиканти, крім основної своєї функції, мають здійснювати ще й певні дії, переміщуючись згідно з драматургічним планом твору. Подібне спостерігаємо у “Темному театрі” Г. Біртвістла, де також значно розширено роль виконавця. І К. Цепколенко, і Г. Біртвістл обігрують символ простору, досягаючи глибоких філософсько-образних узагальнень;
- трактування інструментів у К. Цепколенко реалізоване як тембри персонажів, між якими відбувається драматургічна дія. Схожий авторський підхід демонструє й Соната in modo classic А. Бер-

га, в якій на постійному діалозі між роєм та клавесином побудовано драматургічний контекст твору.

Значимо, що останні два пункти чітко вказують на реалізацію в авторському задумі принципів інструментального театру як виду підпорядкованої взаємодії. До того ж у “Кабіні для восьми” авторка застосовує такі види синтезу: просторовий синтез, синтез у виконавських прийомах та способах гри, які ми відносимо до внутрішньовидового синтезу та програмність. На нашу думку, вони свідчать про підпорядкований вид взаємодії мистецтв, де театральне дійство підпорядковане музиці, а загальна драматургія музичного твору збагачується за рахунок елементів театру (розділення сцени, додаткова дія виконавців).

Показовою з точки зору реалізації ідеї синтезу мистецтв є творчість сучасного українського композитора В. Рунчака. У ній важко знайти “<...>” визначення сучасних арт-практик як самостійних феноменів, наприклад, інсталяції, хепенінгу, перформансу. Наповненість його композицій сценічними елементами, візуалізацією образів, вербальним втіленням концепції, провокативністю, комунікативністю та іншими факторами дає підстави вважати творчість В. Рунчака інноваційно-експериментальним, синтетичним мистецтвом, в основі якого — вільне оперування композиційними техніками, елементами творчих практик “<...>” [2]. Відмова його від традиційних шаблонів, форм та жанрів, їх нестандартне трактування народжує жанрові прецеденти на кшталт таких, як “Анти-соната”, “Не-концерт”, “Портрети композиторів”, Сюїта №2, “Привіт М.К.” або “ТриСучасна соната Норма” для фортепіано тощо.

Звернімося до його знакового твору “Hôšî‘ânâ” (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще” для двох саксофонів, ударних та фортепіано з метою виявлення в авторському почерку прояву концептуального синтезу в різних його інваріантах.

Вже у назву композитор вкладає досить глибокий інтертекстуальний зміст: від прадавніх християнських чи іудейських вірувань до певного стану самозаглиблення, медитації, які він тут щедро продукує. У цьому контексті звернімося до тлумачення назви “Hosi'anna”. Сам композитор перекладає її з давньоєврейської мови як “Слава”, “Спаси нас”, “Спасіння”. У Старому заповіті так звучало звернення до Бога про допомогу. У Синодальному

перекладі воно виглядало так: “О, Господи, спаси же!” (Пс. 117: 25). У Новому заповіті цей заклик з’являється при описанні Входу Господнього в Єрусалим.

Внаслідок частого вживання, ці слова втратили свій первісний зміст і перетворилися на повсякденне вітання. Та при цьому вони й досі зберегли свій особливий сенс, нагадуючи про їх початкове значення. Російський мовознавець С. Ожегов у своєму “Тлумачному словнику” пояснює цей вислів як захоплене славослів’я, хвалебний вигук у стародавніх молитвах, заклик “співати або вигукувати осанну комусь (звеличувати, вихвалити когось)” [6]. Ймовірно, що таке тлумачення найточніше відповідає концепції твору, адже тут звеличуються музиканти, “яких немає з нами..., вже і ще”.

Автор не випадково зупинився саме на трьох виконавцях, адже число “три” є священним для християн — це Свята Трійця: Отець, Син та Святий Дух; єдність тіла, душі і церкви в людині. Три іпостасі — це догмат Трійці, що є відмінною рисою християнства по відношенню до ісламу та іудаїзму. У Біблії йдеться про три дари волхвів Христові як Богам, Цареві і спокутну Жертві; три образи Преображення; три спокуси; три зчення Петра; три хрести на Голгофі; три дні смерті Христа; три явлення по смерті Христовій; три богословські чесноти — Віру, Надію, Любов.

З цієї точки зору закономірним є те, що кожен з виконавців виконує роль двох-трьох учасників ансамблю, граючи на кількох інструментах. Така місія в авторському задумі свідчить про те, що інструменталісти творять музику за музикантів, “яких немає з нами вже та ще”. В. Рунчак активно використовує ідеї західноєвропейських та американських композиторів (Дж. Кейдж, М. Кагель та ін.) щодо темброво-звукового розширення, яке збагачує спектр сонорних звучань. Внаслідок цього партія фортепіано насичується найрізноманітнішими прийомами гри: це гра на препарованому роялі (ланцюжки на струнах), гра паличками від литавр на струнах, гра різними предметами по клавіатурі. Автор щедро застосовує систему коментарів, які зустрічаємо як у передмові до твору, де актуалізовано роль інструментів, способи інструментальної гри тощо, так і в авторських позначеннях, якими густо наповнена партитура цього полотна.

В основу твору покладено два контрастні тематичні матеріали. З одного боку, це ритмічна тема

ударних, якою починається твір, а з другого, — повільна тема в партіях саксофона і фортепіано. Упродовж звучання тематичні утворення взаємодіють, впливаючи одне на одного та набуваючи нової емоційної якості.

Музична драматургія твору базується на поступовому об’єднанні, зближенні (як структурно-інтонаційному, так і образному) музичного матеріалу, про що, передусім, свідчить логіка розвитку тематизму. На початку твору “Осанну” вигукує ударник, музичний матеріал якого є контрастним по відношенню до тем саксофонів та фортепіано. Цей початковий розділ нагадує ритуал своєю ритмічністю та монотонністю. В кінці твору текст вимовляють усі виконавці пошепки по черзі, а потім кожен по одному складу. Таким чином вигук “Hosi’anna” є об’єднувальним матеріалом, своєрідною лінгвістичною драматургічною одиницею, яка поряд з іншими видами драматургії — музичним, виконавським та сакральним — створює цілісну інтерпретацію авторського тексту. Аспекти виконавської драматургії простежуються крізь уважне ставлення інструменталістів як до деталізованих позначень у партитурі, так і до коментарів композитора. Очевидно, тут присутнє явище творчої взаємодії між композитором і виконавцем. Останній має значну свободу у трактуванні знаків і символів, що зумовлено розширенням рамок традиційного розуміння гри на інструментах і свідчить про синтез у виконавській культурі.

Зазначимо, що драматургія виконавських принципів межує з театральною драматургією. Сакральну дію втілено у творі завдяки алюзіям. На початку твору розділ ударних інструментів та вигуки “Hosi’anna” виконавця відсилають слухача до ритуального дійства. В кінці твору через застосування композитором такого виразового засобу, як шепіт, виникає асоціація з молитвою.

У творі яскраво простежуються елементи театральності, які реалізуються шляхом:

- драматургії дійства (музична, лінгвістична та сакральна);
- через авторські коментарі щодо виконання незвичних для традиційної виконавської культури прийомів гри, співу, вимовляння, які розширюють роль виконавців, перетворюючи їх певною мірою з музикантів на акторів.

Підсумовуючи, відзначимо авторський інноваційний підхід до основних композиційних щаблів:

ідеї, форми, виражальних засобів, прийомів гри на музичних інструментах, ролі виконавців у творі.

Концептуальний синтез реалізований тут як на рівні ідеї, так і на етапі її реалізації (виконання). До того ж можна говорити про підпорядковану взаємодію (де слово підпорядковане музичній драматургії та взаємодіє з нею через використання вербальної партитури) та синтез у виконавських прийомах та способах гри. Чітко простежується і внутрішньо-видовий синтез через експерименти з жанром та формою, що характеризує авторську манеру.

Розглянутий твір В. Рунчака “Носі'anna” — музикантам, яких немає з нами... вже та ще” є яскравим прикладом експериментальних новацій у галузі камерної музики. Адже для творчості композитора характерний новаторський погляд на традиційні форми, провокативність, комунікативність, вербальне втілення концепцій, розширення рамок виконавства за межі музики, наповненість сценічними елементами, що є свідченням синтетичності його творів. У його доробку майже немає

композицій для традиційних складів — чи не всі вони програмні. Програму задекларовано вже у назві творів і зреалізовано через глибоке музичне розкриття.

Загалом концептуальний синтез є невід'ємною складовою творчого методу сучасного митця. У К.Цепколенко це виявляється через авторський метод сценарної розробки музичної тканини, у В.Рунчака — через експериментальні новації в жанрах та формах камерної музики, гру з глядачем, провокативність, комунікативність, вербальне втілення авторських концепцій.

Пропонований аналіз засвідчив, що розглянуті твори об'єднані тяжінням до концептуального синтезу, зреалізованим на різних щаблях, а саме: композитори по-новаторському трактують усталені музичні форми та жанри, значно розширюють роль виконавця, залучаючи темброві експерименти та ідеї інструментального театру і збагачуючи виконавсько-виражальні можливості того чи іншого інструмента.

Література:

1. Андреев Л. Г. От “заката Европы” к “концу истории” / Л. Г. Андреев // “На границах”. Зарубежная литература от Средневековья до современности: сб. работ. — М: ЭКОН, 2000. — С. 240–255.
2. Максименко М. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього контінууму сьогодення (на прикладі творчості українських

- композиторів) / М. Максименко // Наук. вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової: зб. наук. праць. — Музичне мистецтво і культура. — Одеса: 2009. — Вип. 10. — С. 34–41.
3. Минералова И. Г. Художественный синтез в русской литературе XX века. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. Філ. наук “Филология” / Минералова И. Г. — М., 1994. — 31 с.