

УДК 786.2+78.083.1

ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ЦИКЛІЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Глечко М.П.

Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової,
Миколаївський національний університет імені В.О. Сухомлинського

У статті досліджуються окремі питання циклічності, визначаються поняття циклічності в жанрах сюїти та партити. Розглядається поняття жанрово-стильового моделювання в творчості українських митців в жанрі інструментальної музики. У статті актуалізується проблема осмислення фортепіанної творчості українських композиторів ХХ століття у музичній культурі України.

Ключові слова: циклічність, жанрово-стильове моделювання, сюїта, партита.

Українська музична творчість останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. насичена різноманітними стильовими процесами. Оновлення жанрової системи відбувається як шляхом привнесення оригінальних стилістично-формотворчих концепцій в уже складені і апробовані структури, так і шляхом формування нових жанрових моделей, в яких задіяні чинники професійного та фольклорного напрямків, композиційних систем різних епох і жанрів, стилів і традицій. Активність жанрово-стильової взаємодії настільки висока, що простежується навіть на рівні впливів назв творів на жанрово-структурні закономірності, оскільки вони часто набувають значення першорядного семантичного чинника, згідно із значенням якого застосовуються прийомі формотворення і драматургічні ефекти.

Постановка проблеми. Як зазначає О. Кузьменкова, закономірності розробки жанрових моделей в межах тих чи інших стилів попередніх епох зумовлювалися, насамперед, загальними парадигмами стилів і обмежувалися чіткими жанровими константами. У творчості ХХ ст. зростання ролі полістилістики, а у варіанті неконфліктного симбіозу стилів – моностилістики, за умови використання однієї стильової моделі зсередини руйнувало типові в минулому парадигми: «Робота з моделлю може бути різноманітною (гра стилями, фантазія на стилі, алюзії), і вона не завжди вписується в рамки полістилістики. Звідси... правомірним є термін «стильове моделювання», який узагальнює різні техніки, засновані на стильовому плюралізмі або змішанні стилів» [5, с. 24]. Ці ж процеси поступово проектувались на принципи роботи із жанровими константами, які дедалі активніше втрачали таку «постійність».

У науковому обґрунтуванні терміну «стильове моделювання» дослідниця М. Рудик відштовхується від поняття «жанрово-стильова модель», що застосувала С. Салдан [9, с. 17]. Вводячи його до наукового обігу, С. Салдан звертає увагу на співвідношення жанрового та стильового рівнів художньо-музичних явищ, які «знаходяться у постійній взаємодії, а інколи можуть провокувати «конфліктні» ситуації, бо утворюють безліч жанрово-стильових поєднань» [9, с. 5]. Тому, використовуючи загальнонаукові уявлення про моделі, під об'єднуючим поняттям «жанрово-стильова модель» С. Салдан розуміє «поняттєво-категоріальний різновид наукової моделі,

створення якої спрямовано на штучне виділення жанрово-стильової основи музично-художнього явища для з'ясування особливостей її інтерпретації автором» [9, с. 6]. Таким чином, доцільно припустити, що за допомогою наукової моделі описується модель естетична, оскільки жанрово-стильова модель «включає жанрову та стильову характеристики, конкретний музичний твір як об'єкт дослідження та індивідуальні жанрово-стильові риси авторської художньої концепції» [9, с. 6]. Серед характерних взірців у цій роботі названо барокову модель «прелюдія-фуга», «мініатюра» тощо, застосовується також поняття «вторинної моделі», прояви якої характеризуються вже через поняття «жанрово-стильового моделювання» [9, с. 10].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. На противагу С. Салдан, дослідниця К. Біла жанрово-стильову модель розглядає як систему, засновану на взаємодії факторів традицій і композиторського пошуку, із конкретним прообразом для кожного конкретного твору. Конкретизує своє бачення дослідниця так: «Оскільки модель – це взірець, узагальнення, схема, то жанрово-стильова модель – це ідеалізація, система, що відображає особливості комплексу виразових засобів того чи іншого жанру, тобто модель жанру, що належить до певного стилю» [1, с. 107]. Зіставляючи різні наукові пояснення, К. Біла прийшла до висновку, що «композиторською інтерпретацією є одинична реалізація митцем його розуміння класичної жанрово-стильової моделі, тобто втілення саме тих, а не інших формуючих складових певного жанру в зв'язку із приналежністю до певного стилю» [1, с. 110].

Мега статті полягає в тому, що вивчення композицій українських митців в контексті інструментальної творчості часопростору другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дозволила розширити понятійний сенс терміну «жанрово-стильове моделювання». М. Рудик наголошує про те, що динаміка постання нових жанрових ідей, які не завжди мають прототипи в системах минулих періодів та епох, а також динамічні зміни в межах типологічно усталених жанрів дозволяють розуміти явище як показовий для творчості окресленого періоду процес, у ході якого виникають нові жанри (наприклад, «фреска», «постлюдія»), а також – під впливом авторських концепцій й синтетичності мислення, – виникають нові мож-

ливості для оновлення жанрово-стильових закономірностей традиційних моделей [7, с. 26].

Викладення основного матеріалу. Нові композиторські техніки, увійшовши в простір українського музичного мислення, спричинили рефлексію не тільки над стилістикою, а й над самою сутністю жанру, змінивши розуміння її визначального, за О. Соколовим, принципу субординації частин [10, с. 34]. Такі ж процеси за С. Салдан, спостерігаються й у інших «великих» мультижанрових видах – сюїті та партиті, оскільки «усі вони є циклами, але їх жанрова характеристика може мати варіантні тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклу і таке інше» [9, с. 9].

М. Рудик зауважує, що для сучасних творів, що трансформують засади барокових жанрів партити і сюїти, використання згаданої інваріантної послідовності, за поодинокими випадками, не властиве; у жанрових основах частин, навіть якщо твір і виявляє яскраву приналежність до необарокового напрямку, «інваріантна» основа виявляється лишень при ретельному вслуховуванні [7, с. 48]. Такий виняток презентує, зокрема, «Маленька партита» № 3 (1991) Ю. Іщенко, у якій витримано вісь барокової основи (алеманда, куранта, сарабанда, жига), у яку, за взірцем «11-и етюдів у формі старовинних жанрів» В. Косенка, привнесено українську інтонаційність. Натомість у розвитку жанрів цього типу простежується хоча й поступова, але кардинальна активізація програм, що часто виявляють і засади їх семантично-художніх концепцій, і спрямовують до осягнення самотнього авторського підходу до жанру [як, наприклад, у сюїті для класичної гітари «Панорама старого міста» (1985) В. Карлаша або сюїті зі сфери електронної музики «Космічний мандрівник» (1997)].

За Л. Кияновською, в українській музиці жанр партити найрізноманітніше представлений у творчості М. Скорика, до якого митець звернувся першим серед українських композиторів і єдиний з яких послідовно розробляв різні моделі у постмодерному стильовому руслі: «Вони створювались для різних складів інструментів, в них відчувається прагнення до експерименту над тембрами, структурними принципами, жанрами, що входять у партити як складові частини циклу, оскільки вони винахідливо використовують іноді незвичні поєднання, або (як у П'ятій партиті) представляють «бахівський варіант» жанру для фортепіано соло» [3].

М. Рудик робить висновок про те, що сфера сюїт багата і різноманітна, що виникає доволі складна диференційна система не тільки на основі образно-тематичних характеристик, а й багатоплановості жанрово-стильових витоків. Тут – фундаментальні драматичні концепції «Польської» і «Слав'янської» сюїти (1966) Б. Лятошинського, легкість та вишуканість сюїти для чотирьох віолончелей «Веселі витівки» (1962/1988) В. Годзяцького; передчуття потужності неофольклоризму в Сюїті для струнного оркестру (1961) М. Скорика, синтез елементів неофольклоризму з елементами авангардної стилістики в Сюїті для струнного квартету (1971) Є. Станковича; зразки визначального впливу фундаментального образотворчого мистецтва на концепцію і музичні засоби

[як-от експериментальна на час створення внаслідок своєї полістилістичності сюїта для камерного оркестру «Фрески Софії Київської» (1966) В. Годзяцького]. Набуло звичності використання стилістики різних напрямків джазу [Сюїта для джаз-оркестру (1960) А. Караманова, сюїта для квартету саксофонів «Вітання новому тисячоліттю» для квартету саксофонів (редакція для брасквінтету (1999) В. Ніколаєва, джаз-сюїта «Ностальгія» для фортепіано (1999) В. Дроб'язгиної]. Гра стилізацій та алюзій створює вельми своєрідну полістилістичність чотиричастинної сюїти № 1 «Портрети композиторів» для баяна (1979/1988) В. Рунчака, у якій композитор формує паралелі між образами митців, які є своєрідними символами різних епох (Й.С. Бах, Д. Шостакович, Н. Паганіні, І. Стравінський) [7, с. 51].

Сюїтний принцип із характерним зіставленням різних станів яскраво виявляється у творах, написаних за мотивами літературних та фольклорних творів [«Тарасові думи» з 6 новел для фортепіано (1960) І. Шамо, «Казкова сюїта» для симфонічного оркестру (1961) Л. Дичко, сюїта для оркестру народних інструментів «Ілюстрації до народних казок» (1982) О. Некрасова і сюїта для фортепіано «По мотивам руских народних сказок» (1982) Л. Шукайло].

М. Рудик наголошує, що образно-стильовий спектр сюїт розширювався завдяки асиміляції і синтезу різноманітних пластів фольклорного і сучасного мистецтва, винахідливого узагальнення закономірностей жанрів-прототипів та переінтонування автентичного матеріалу. Безпосереднє використання фольклорного тематизму на цьому етапі зустрічається тільки у окремих творах – наприклад, у Сюїті для фортепіано на теми українських народних пісень (1973) О. Криволапа, сюїті «Українські сюжетні танці» для оркестру українських народних інструментів (1988) А. Гайденко, Сюїті на гуцульські народні теми для блок-флейти або інших духових інструментів (1989) Л. Донник [8, с. 53].

У деяких творах виникають аналогії із «щоденниковим» принципом, заснованим на «описі ряду послідовних подій, об'єднання на основі єдності ситуації, явища, навіть думки, з основним завданням різностороннього опису» [4, с. 5]. Такий принцип циклічної організації, як відзначає М. Рудик, розмаїто представлено у творчості Й. Ельгісера, якому належать такі цикли, як тринадцять п'єс для фортепіано «Настрої, враження, згадки» (2001), цикл поліфонічних п'єс для фортепіано «Після відвідин художніх виставок», «Альбом весни та літа 2002 року» для фортепіано, сюїта для фортепіано «Мальта» (2002) і «Альбом туриста» для фортепіано (2003) [7, с. 29].

За В. Васиною-Гроссман, у класифікації циклів вирізняються сюжетний і тематичний (історичний тип), міфологічний або регіонально-коліоритний типи, де центральним персонажем є ліричний герой, який асоціюється з особистістю автора) [2, с. 308]. Такі твори достатньо різноманітні за тематикою і формою саморефлексії та спостережень за іншою особистістю: «Психологічні стани» шість п'єс для фортепіано (2001) Й. Ельгісера, три збірки по чотири п'єси «Акваріум пана Левка» для фортепіано (1999) Ж. Колодуб, «Той, що виходить з кола» («Виходящий из круга») для

баяна (1994), «Відчуття самотності» для гобоя (1995) і перформанс для магнітної плівки «Саморефлексія № 2» (1997) К. Цепколенко, «Наодинці» для фортепіано (1994) О. Щетинського.

В українській музиці різноманітність програм інструментальних циклів напрочуд широка. Значну частину масиву інструментальних циклів складають твори, зорієнтовані на циклічні моделі попередніх епох і стилів, що внаслідок цього виявляють виразні неотенденції. За М. Рудик, до цієї групи належать, зокрема «Музика класична» (пам'яті В. Фліса) для струнного оркестру (1994) Б. Фроляк, «Прелюдія, fuga та хорал» для фортепіано (1999) О. Гаркавого, «Маленькі партити» № 6 (для фортепіано у чотирьох частинах; 2001), № 7 (для скрипки та фортепіано; 2002), № 8 (для альту соло, 2003) Ю. Іщенко, сюїта для органа, скрипки та віолончелі у 3-х частинах («Трохи про старовину», «Романс», «Скерцо»; 2004) Ж. Колодуб, сюїта для фортепіано «Танці Старої Європи» (2000) Л. Колодуб, та ін.

У деяких творах виявляється діалог не з первинними стильовими моделями, а з вже з неостилістикою, що можна класифікувати як прояви постмодерного і неоавангардного мислення, як-от у «Прелюдії без фуґи» для фортепіано у трьох частинах О. Гугеля, «Трьох фрагментах зі старовинної сюїти» для камерного ансамблю (1993–2003) М. Денисенко. Це, поза сумнівом, зумовлено таким типовим для української музики чинником, як спадкоємність традицій чи відштовхування від традиції. Для покоління шестидесятників у такому підході важливу роль відіграла позиція таких визнаних авторитетів, як Б. Лятошинський та Д. Шостакович, у творчості яких циклічні композиції займають чільні позиції.

Автор наголошує, що сюїти, створені на основі музики до різного роду сценічних вистав, ґрунтуються на типовому для цього різновиду використанні найяскравішого образно-тематичного матеріалу, що пов'язаний з сюжетом, але не набуває функції розповіді [сюїта з музики до драми «Попелюшка» Є. Шварца (1969/1983) В. Го-

дзяцького]. Яскравим зразком переосмислення сценічних задумів є сюїта для симфонічного оркестру «Метаморфози» (1972) Л. Дичко, створена на основі музики для однойменного раннього балету. Інваріантні засади сюїти – за збереження наглядної «хореографічності» образів (особливо у вальсі) – виявляються у зверненні до чотиричасинної концепції на основі контрастного зіставлення частин. Також активно виявляється прагнення до наскрізного розвитку, внаслідок чого у твір привнесено риси поемності [7, с. 28].

Суттєву частку інструментальних циклів складають композиції, так чи інакше пов'язаних із образотворчим мистецтвом і графікою. Розуміння деяких геометричних фігур як аналогу циклічних явищ (коло, еліпс і спіраль) належить до традиційних основ музичних аналогій із цього роду мистецтвом. Так яскраво виявляється семіотична специфічність мислення того чи іншого автора, а також своєрідність використання найновіших засобів композиторської техніки у цьому напрямку сучасної інструментальної творчості виражається у структуруванні музичного матеріалу: «структура, яку автор надав своєму тексту, виражає певну подобу світу, його визначену художньою моделлю і образ того, хто цю модель будує, – свідомість художника» [6, с. 675]. Ці структури, наповнені специфічною об'ємністю, показові насамперед у аспекті активності темброво-фактурної драматургії.

Висновки. Отже, особливості трактування різних жанрів, які пов'язані з закономірностями класичного і романтичного мислення, в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. здебільшого пов'язано з концепційним переосмисленням їх первинної семантики внаслідок впливів авангардного і постмодерного дискурсів, посилення драматургічного значення сонористичного мислення й тяжіння до проявів сакральних сенсів у образності творів. Ці фактори в сукупності інтенсивно впливають на стилістику й формотворчі процеси, надаючи самотності їх художньому змісту і, водночас, формуючи виразні напрямки в площинах розвитку тих чи інших жанрів.

Список літератури:

1. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система / Катерина Біла // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – Число 2. – С. 107.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1978. – Ч. 2: Интонация. – 368 с.
3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 339 с.
4. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра / А. Крылова: [лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» 17.00.02 Музыковедение]. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – С. 5.
5. Кузьменкова О.А. Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х годов ХХ века: Симфоническая и инструментальная музыка / Кузьменкова Ольга Александровна: автореф. Дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». – СПб., 2004. – 24 с.: Электронный ресурс: код доступа: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/kuzmenkova.html>
6. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении: Текст / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 675.
7. Рудик М.М. Жанрово-стильове моделювання у фортепіанних циклах Л. Дичко: стабільні й варіативні риси: дисерт. канд. мистецтвознавства – Ів. Франківськ. – 2012. – 227 с.
8. Рудик М. Прояви циклічності в українській музиці останньої третини ХХ ст.: сюїти і партити // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – Вип. 9-10. – Луцьк. – 2012. – С. 34.
9. Салдан С.О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Світлана Олександрівна Салдан; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2006. – С. 9.
10. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм / О.В. Соколов // Проблемы музыкальной науки: [сб. ст. / сост.: В.И. Зак, Е.И. Чигарева]. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 152–180.

Илечко М.П.

Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой,
Николаевский национальный университет имени В.А. Сухомлинского

ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ЦИКЛИЧНОСТИ В УКРАИНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XX ВЕКА

Аннотация

В статье исследуются отдельные вопросы цикличности, определяется понятие цикличности в жанрах сюиты и партиты. Рассматривается понятие жанрово-стилевого моделирования в творчестве украинских творцов в жанре инструментальной музыки. В статье актуализируется проблема осмысления фортепианного творчества украинских композиторов XX столетия в музыкальной культуре Украины.

Ключевые слова: цикличность, жанрово-стилевого моделирование, сюита, партита.

Pechko M.P.

Odessa National Music Academy named of A.V. Nezhdanova,
Nikolayev National University named of V.A. Sukhomlinsky

INTRODUCTION OF CYCLICITY PRINCIPLES IN UKRAINIAN INSTRUMENTAL MUSIC OF THE END OF THE 20TH CENTURY

Summary

The article explored individual questions of cyclicity, is determined the concept of cyclicity in the genres of the suite and partita. The concept of genre-style modeling in the work of Ukrainian creators in the genre of instrumental music is considered. The article actualized the problem of understanding the piano creativity of Ukrainian composers of the twentieth century in the musical culture of Ukraine.

Keywords: cyclicity, genre-style modeling, suite, partita.