

УДК 786.2+78.083.1

ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ДО МУЗИЧНОГО ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНА СЮЇТНОСТІ

Глечко М.П.

Миколаївський національний університет
імені В.О. Сухомлинського

У статті досліджуються окремі питання теоретичного вивчення феномена сюїтності. Висвітлюється тема історичного становлення сюїти як жанрового інтерпретативного явища. Визначаються основні теоретичні тенденції жанру інструментальної сюїти, види циклічних утворень як провідних факторів виникнення даного жанру.

Ключові слова: сюїта, сюїтне циклоутворення, сюїтність, партита.

В українському музикознавстві кінця ХХ століття посилилась культурологічна орієнтація щодо тлумачення художніх явищ. Наукові дослідження ґрунтувались на ідеях О. Шпенглера, І. Хейзінґи, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, М. Арановського та інших культурологів. Це пояснювалось загальними потребами самої науки про музику [11, с. 45].

Постановка проблеми. Як зазначає Н. Гуляницька про те, що музикознавства стосується і торкається метод поетики – вивчення окремих авторів, школи, течій, напрямків, епохи. «Загальне визначення поетики як системи естетичних засобів ..., структури творів цілком відповідає музичній поетиці. Немає розбіжностей і в тому, що музична поетика тісно стикається з теорією музики і, зокрема, з вивченням музичної мови у всіх її відгалуженнях» [3, с. 12]. Екстраполюючи літературознавчу термінологію на музику, доводиться констатувати, що в самому широкому по суті визначенні поетика музичного твору – це система стилістичних і мовних засобів, визначення закономірностей змісту і форми твору, тобто – все, з чого воно складається.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретична база даного дослідження складається з: – 1) досліджень, які висвітлюють історію та теорію жанру сюїти, роль програмного фактора в ній (Б. Асаф'єв, М. Друскін, М. Калашник, Т. Ліванова, І. Манукян, С. Маслій, К. Неф, В. Носіна, Н. Пікалова, Г. Ріман, Б. Яворський та ін.); 2) літератури, присвяченої жанру сюїти, а також праць з проблематики досліджуваного історико-стильового періоду (Б. Асаф'єв, Т. Ліванова, І. Манукян, С. Маслій, К. Неф, Ю. Щербаков, П. Довгань та ін.).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Одним з перших науковців, що дослідив проблему сюїтного циклоутворення був Б. Яворський. В «Сюїтах Баха для клавіру» та (як проявилось завдяки дослідженням В. Носіної), в рукописах Б. Яворський фіксує цікавий фактологічний матеріал, що стосується як онто-, так і філогенезу барокової сюїти. Через тонкі характеристики семантичних амплуа частин він дає можливість вийти до концепційної цілісності сюїти, що дозволяє розглядати її драматургічну модель в більш широкому історико-культурологічному контексті.

Наступний етап розвитку теорії жанру представлений дослідженнями Т. Ліванової. Вона пропонує першу у вітчизняному музикознавстві

теорію циклічних форм. Т. Ліванова акцентує історичний аспект оцінки сюїтного циклоформування [7]. Але спроба розкрити драматургічний інваріант сюїти призводить до контексту «симфонієцентризму». В результаті, автор констатує історичну роль сюїти всього тільки як предтечі сонатно-симфонічного циклу, тим самим невільно закриваючи власну якість сюїтного мислення.

Інтерес до сюїти, як самодостатньої системи став можливим тільки тоді, коли в музикознавстві розпочали користуватися культурологічним методом дослідження. Одним із помітних явищ такого роду стала стаття М. Старчеус «Нове життя жанрової традиції», в якій по-новому висвітлюється проблематика жанру. Повертаючи нас до поетики епохи бароко, автор помічає в структурі сюїти принцип анфіладності. Розвиваючи думку М. Бахтіна про «пам'ять жанру», М. Старчеус підкреслює, що у сприйнятті сюїти важливий не стільки жанровий ансамбль, скільки авторська модальність (відношення до конкретних жанрових знаків). В результаті сюїта – як визначений тип культурної цілісності – починає наповнюватися деяким живим змістом, специфічним, притаманним тільки їй смислом. Однак цей смисл в статті виражений «ієрогліфічно» [13, с. 52].

Н. Пікалова, автор дисертаційного дослідження по теорії сюїти, виходить на дуже важливу проблему інтеграції частин в єдиний музичний організм. «Сюїтний цикл достатньо відмічається від сонатно-симфонічного, однак, не відсутністю чи недостатністю єдності, а скоріш за все, іншими принципами єдності» [10]. Сам же фактор єдності дійсний для сюїти, бо поза ним множинність сприймалась як би хаос, а не як естетично обумовлена багатоманітність». Н. Пікалова визначає сюїту як «...складний жанр, в основі якого лежить вільна багатокомпонентна циклічність, виражена через контрастування частин (моделей простих жанрів), скоординованих узагальненою художньою ідеєю та в сукупності направлених на втілення естетичної цінності багатоманітності явищ дійсності».

В області трактування послідовності мініатюр як єдиного музичного організму стала стаття В. Бобровського «Аналіз композиції «Картинок з виставки» М. Мусоргського, видана в 1976 році. Помітивши принцип наскрізного розвитку в ладово-інтонаційній сфері, автор виходить на проблему композиційної єдності циклу. Подальший розвиток ця ідея отримує в працях А. Меркулова про сюїтні цикли Р. Шумана та «Картинок з ви-

ставки» М. Мусоргського, а також стаття О. Ручевської та Н. Кузьміної «Поєма «Отчалившая Русь» в контексті авторського стилю Г. Свиридова». В кантаті Г. Свиридова «Нічні хмари» Т. Масловська спостерігає складну, «контрастну» близькість частин, багатопланові зв'язки між ними. Тенденція до сприйняття сюїтної цілісності на рівні ладово-інтонаційної та композиційної єдності відкривають нові горизонти дослідження, надаючи можливість торкнутися його семантико-драматургічний аспект [5, с. 78]. В цьому ключі розглядає «Дитячий альбом» П. Чайковського А. Кандинський – Рибніков, спираючись на дійсний, на його думку, в рукописному варіанті твору скритий авторський підтекст.

Вчена І. Барсова наголошує: «Знайти внутрішню форму – значить виділити серед даного дещо таке, в чому заключається імпульс подальшого перетворення» [2, с. 112]. Досліджуючи внутрішню структуру музичного жанру, М. Арановський вважає, що вона обумовлює іманентність жанру та забезпечує його стійкість у часі: «Внутрішня структура вміщує «генетичний код» жанру, і виконання закладених в ній умов забезпечує відтворення жанру в новому тексті» [1, с. 38].

С. Маслій, продовжуючи ідеї М. Арановського та Н. Пікалової, говорить про діаметрально протилежні принципи світлобачення сюїти та симфонії і відповідних їм структурних основах: багаточастинне – центроване, відкрите – закрите і т. д. Сюїта, на її думку, за своєю природою онтологічна на противагу «гносеологізму» сонатно-симфонічного циклу. Драматургія кінцевої мети, що притаманна сонатно-симфонічному циклу, передбачає розвиток заради результату. Її процесуально-динамічний характер пов'язаний з каузальністю. Кожний функціональний етап обумовлений попереднім і готує логіку подальшого [8].

С. Маслій, характеризуючи сюїту як знак соціокультурного сприйняття світу, вказує на її мобільний, гнучкий характер; на її постійне прагнення до збагачення новим змістом, виступаючи при цьому в самому різному граматичному амплуа. Аналіз безлічі сюїт різних епох, національних шкіл і персоналій, проведений в дисертації цієї дослідниці, дозволив виявити структурно-семантичний інваріант жанру сюїти. Він полягає в поліфонічній супідрядності двох типів мислення (свідомого та несвідомого, раціонально- дискретного та континуально-міфологічного), двох форм (зовнішньої і внутрішньої, аналітико-граматичної та інтонаційної), двох культур: «Старого» часу, незмінного (код міфології) і «Нового», що народжує історичні різновиди сюїти при постійному оновленні жанру і під впливом соціокультурних умов тієї чи іншої епохи [8].

Мета статті полягає в тому, щоб виявити загальні тенденції історичного розвитку сюїтного циклоутворення. Сюїтне циклоутворення бароко освітлюється в працях Т. Ліванової, М. Друскіна, К. Розеншильда. В монографії «Музична форма як процес» Б. Асаф'єв пропонує порівняльний аналіз Французьких, Англійських та оркестрових сюїт Й.С. Баха з метою показати різноманітні прояви контрасту як основоположного стержня сюїтної композиції. Із зарубіжних видань по історії німецької сюїти слід виділити досліджен-

ня К. Нефа та Г. Рімана. Г. Бек виходить за рамки однієї національно-історичної різновидності, пропонуючи панораму розвитку барокової сюїти у великих європейських країнах. При цьому автор виявляє специфічні особливості жанру в різних регіонах. Він не тільки детально досліджує витoki формування сюїти, але й робить короткий перегляд європейської сюїти 19 та 20 століть. Аналіз старовинної і нової романтичної сюїти представлений у працях Л. Мазеля, В. Бобровського, Т. Попової. Питання теорії та історії жанру висвітлені також в енциклопедичних статтях І. Манукян, Ю. Неклюдова, Д. Фюллера.

Викладення основного матеріалу. Вітчизняна музикознавча думка, що неодноразово зверталася до теоретичних та історичних аспектів сюїтного жанру, представлена роботами В. Клима, І. Тукової, С. Салдан, П. Довганя та іншими. У них музикознавці розшифровують зміст і з'ясовують логіку внутрішньої структури сюїти, принципи саморуку циклу і його драматургічного розвитку на прикладі інструментальної творчості українських композиторів. В цілому, як і більшість дослідників, вони приходять до висновків про те, що сюїтні цикли складаються з послідовності різноманітних відносно самодостатніх одиниць, а в сонатних циклах, завдяки ідеї супідрядності, утворюється диференційована цілісність драматургічного плану [6, с. 287-297]. В якості головних ознак старовинної танцювальної сюїти і партити, на думку І. Тукової, виділяється структура (багаточастинний твір, ланки якої співвідносяться за принципом контрасту), засоби жанрової специфікації (обумовлені специфікою закріплених по частинах танцювальних та нетанцювальних номерів), а також широкий діапазон складу виконавців (від солюючих інструментів в оркестрі) [14]. П. Довгань відзначає, що завдяки використанню інтердисциплінарного підходу, спрямованого на осягнення провідних тенденцій розвитку жанру в рамках європейських національних шкіл, панорамний огляд сюїтних композицій представників різноманітних національних шкіл ХХ століття дозволяє констатувати, що досліджуваний жанр перетворюється на експериментальний композиційно-семантичний простір, де іманентні принципи циклізації істотно трансформуються [4, с. 19].

Науковці зазначають про те, що фундаментальна праця В. Клима „Українська радянська фортепіанна музика” [6, с. 234-304] відобразила новий в українському музикознавстві напрямок у методах комплексного вивчення камерно-інструментальних жанрів. У просторі дослідження еволюції фортепіанної творчості українських композиторів ХХ століття В. Клима здійснив класифікацію та систематизацію її жанрового фонду та визначив тематичний спектр її образності.

У дисертації М. Калашник «Інтерпретація жанрів сюїти й партити у творчій практиці ХХ століття» (1991) вперше здійснено аксіологічний підхід до жанрів сюїти й партити, зроблена диференціація їх жанрових властивостей як відносно самостійних історико-культурних одиниць, сформульовані дефініції сюїти і партити, виявлені і зведені у схеми основні їх модули [7]. Розділ дисертації, що аналізувала Н. Ревенко, присвячений розгляду української фортепіанної

сюїти, має певне значення для нашої роботи, зокрема положення про те, що виникає ряд специфічних рис жанру, зумовлених особливостями етапів розвитку музичної культури. За Н. Ревенко, українська фортепіанна партита розглядається М. Калашник з боку жанрово-стильового, композиційно-драматургічного, функціонально-семантичного. М. Калашник стверджує, що жанр партити у творчості українських композиторів 70 – 80-х років дозволяє виявити внутрішню динаміку, пластичність, багатозначність, що взагалі властиве цьому жанру та спрямоване на різні засоби втілення діалогізму сучасного музичного мислення.

І. Тукова, навпаки, не диференціює жанрові ознаки сюїти і партити [14]. В якості головних ознак старовинної танцювальної сюїти і партити вона виділяє структуру (багаточастинний твір, складові якого структуруються за принципом контрасту); засоби жанрових компонентів (зумовлених специфікою закріплених за частинами танцювальних і нетанцювальних номерів); широкий діапазон складу виконавців (від інструменту соло до оркестру) [14, с. 12].

О. Кричинська заторгує питання стильових орієнтирів фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття. Проблематика стилю та питання його музично-естетичної дефініції, на її думку, стабільно залишаються в полі зору науковців. Зокрема, вона наголошує, що один із перших дослідників

цього художнього явища в радянському музикознавстві С. Скребков, чия наукова праця присвячена аналізу художніх принципів музичних стилів, надає йому наступну характеристику: «Стиль в музиці, як і у всіх інших видах мистецтва, – це найвищий вид художньої єдності» [12, с. 10].

Висновки. Отже, підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що наукове знання про сюїту як жанр велике та багатомірне. На сучасному етапі розвитку музикознавства розмежовуються зовнішні та внутрішні форми (визначення І. Барсової), аналітико-граматичні та інтонаційні форми (визначення В. Медушевського). Як аналітико-граматична форма, в якості особливого виду циклоформування, сюїта отримала опис у дослідженнях Б. Асаф'єва, В. Бобровського, В. Яворського, в працях з аналізу музичних форм Л. Мазеля, С. Скребкова, І. Способіна, В. Цуккермана. Звернення до жанру сюїти обумовлено підвищенням інтересом до нього у європейському мистецтві та мистецтвознавстві останніх двох століть і водночас недостатньою його науковою дослідженістю. Зокрема, досі не з'ясована художньо-культурна цінність сюїти у фортепіанній музиці українських композиторів останньої третини ХХ століття та не створено внутрішньожанрову типологію сюїти. До цього часу немає чіткого актуалізованого наукового визначення поняття «сюїтного мислення» у його онтологічному значенні.

Список літератури:

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // М. Арановский // Муз. современник. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 7-44.
2. Барсова И. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Москва, 1986. С. 112.
3. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. С. 12.
4. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / П.В. Довгань. Львів, 2010. 19 с.
5. Калашник М.П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Киев, Консерватория им. П.И. Чайковского. Київ, 1991. 15 с.
6. Клиш В. Синтетичні жанри / В. Клиш. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наук. думка, 1980. С. 234-304.
7. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Й.С. Баха и её исторические связи / Т. Ливанова. Москва-Ленинград: Музгиз, 1948. 231 с. (ч. 1. Симфонизм).
8. Маслий С.Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: дис. ... канд. иск. Москва, 2003. 170 с.
9. Масловская Т. «Жизни строй и вечности огни...» // Музыкальный мир Георгия Свиридова / Сб. статей. Москва, 1990. С. 78.
10. Пикалова Н.Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х – первой половины 80-х годов: (Теорет. аспекты жанра): автореф. дис...канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 / Н.Б. Пикалова, Ленинград. Гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. Ленинград, 1989. 24 с.
11. Салдан С. Фортепіанна мініатюра в творчості львівських композиторів ХХ ст. / С.О. Салдан // Українське музикознавство: науковий методичний збірник. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 287-297.
12. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1958. 330 с.
13. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции / М. Старчеус // Музыкальный современник. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 52.
14. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І.Г. Тукова. Київ, 2003. 19 с.

Илечко М.П.

Николаевский национальный университет
имени В.А. Сухомлинского

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ФЕНОМЕНА СЮТНОСТИ

Аннотация

В статье исследуются отдельные вопросы теоретического изучения феномена сюитности. Поднимается тема исторического становления сюиты как жанрового интерпретативного явления. Определяются основные теоретические тенденции жанра инструментальной сюиты, виды циклических образований как ведущих факторов возникновения данного жанра.

Ключевые слова: сюита, сюитное циклоформирование, сюитность, партита.

Pechko M.P.

Mykolaiv V.O. Sukhomlynskyi National University

THEORETICAL ASPECT TO THE MUSICAL STUDY OF THE PHENOMENON OF SUITES

Summary

The article deals with separate questions of theoretical study of the phenomenon of suites. The theme of the historical establishment of the suite as a genre's interpretive phenomenon is raised. To definite fundamental of theoretical concepts to the genre of instrumental suite, the type of cyclical forms as the principal factors to emergence this genre.

Keywords: suite, suite cycler, suites, partita.