

УДК 786.2+78.083.1

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЮІТИ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДІАЛОГ «БАРОКО – 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 розвитку сюїти в творчості українських композиторів сучасності в контексті діалогу «бароко-ХХ століття». Висвітлюється тема старовинної та модерністської сюїти в мистецтвознавчому дискурсі. В статті також виявляються загальні тенденції діалогу «бароко – ХХ століття» у розвитку фортепіанної сюїти.

Ключові слова: сюїта, бароко, діалог, українські композитори.

Жанр сюїти з моменту появи на горизонті музичної культури завжди залишався в полі композиторської уваги. Рідкісні періоди розквіту цього жанру змінювались новими витками в еволюції. Це підтверджує, наприклад, народження «нової сюїти» у творчості композиторів-романтиків після витіснення самої сюїти в другій половині XVIII століття симфонією та інструментальним концертом. Причина такої життєстійкості жанру криється, на погляд науковців, в тому, що сюїта сформувалася як жанр часткової канонізації. Це спочатку передбачало індивідуалізованість композиторських рішень, включення в структуру сюїти різних національних, нових «модних» танців і концертних жанрів свого часу. Крім того, різноманіття жанрового складу сюїт у різних авторів свідчить про надзвичайну рухливість її жанрової структури: «сюїта представляє автору свободу у виборі, трактуванні і компонованні частин» [5, с. 152–180]. Це також сприяє великій життєздатності досліджуваного жанру. Сприйнятливості сюїти по відношенню до нових стилів, творчим пошукам і експериментів послужила джерелом її різноманітних втілень у фортепіанній та камерно-інструментальній музиці.

Постановка проблеми. У творчості найбільших композиторів другої половини XVII століття І.С. Баха (французькі та англійські сюїти, партити для клавіру, для скрипки і віолончелі соло), Г.Ф. Генделя (17 клавірних сюїт) сюїта стає одним з ключових жанрів клавірної музики. У ній відбувається систематизація загальностильових типологічних ознак композиційно-жанрової моделі старовинної сюїти: серед них координаційний тип зв'язку рухомої багаточастинної структури, драматургія зіставлення і т.п.

Крім того, в цей період складається авторське, більш вільне ставлення до традиційної формули, а, отже, до жанрової структури циклу. Композитори досить вибірково включають окремі частини традиційної послідовності у свої сюїти. «Танцювальний ряд, зберігаючи значення якогось еталона, не стає абсолютною жанровою структурою сюїти» [7, с. 9]. Інструментальні жанри епохи бароко (увертюра, прелюдія, токато, канцони та ін.) органічно включалися в процес розгортання контрастних образів сюїти. Було відзначено, що вказана структурна тенденція породжувала аналогічні композиції як у XVII, так і у XVIII столітті у представників різних національних шкіл.

Мега статті полягає в тому, щоб виявити загальні тенденції діалогу «бароко – ХХ століття» у розвитку фортепіанної сюїти. Загальними ознаками внутрішньої структури сюїт, що синтезують побутові, танцювальні та інструментальні жанри, залишалися, зазвичай, логіка темпових зіставлень, об'єднання частин єдиною тональністю і спорідненістю інтонаційних сфер тематизму. Сюїта виявилася сприйнятливою не тільки по відношенню до нових стилів і жанрів, а й до взаємодії з іншими інструментальними циклами бароко. У сюїту поступово входять окремі нетанцювальні частини, які склалися в старовинних сонатних циклах. Особливий вплив старовинної сонати помітний в клавірній творчості Г.Ф. Генделя, в його сюїтах B-dur і g-moll.

Викладення основного матеріалу. С. Маслій визначає, що онурення в механізм з'єднання частин, в принцип переключення із одного стану в інший починає відкривати наступний семантичний пласт, що виводить до основних істин барокового світовідчуття – ідеї антиномічності. Драматургія множинності переховує в собі більш глибокий принцип організації, що заснований на парних відносинах [3, с. 23].

Бароко, як стійка антиномія старого і нового, світського і церковного, апелює до двох систем світовідчуття – теоцентричної та антропоцентричної, об'єднуючи їх в собі та народжуючи в результаті унікальні циклічні форми. Однією із них є малий поліфонічний цикл, який став емблемою епохи в силу цілісного відображення картини світу. Відношення парності репрезентує особливе бачення взаємодоповнюючої єдності світу.

Дослідниця робить висновок про те, що барокова сюїта втілює концепцію особистості як «колективного суб'єкту». Єдність множинності, являючись аналогом багатоцентрової драматургії – природна форма світопогляду барокового суб'єкту. Семантика барокової сюїти заключається не в емоційній характерності, персональності, а в особливому типі розумоспоглядання. Це своєрідне начало виявляється в нарративній природі жанру. Суб'єкт духовного розумоспоглядання бароко, за В. Медушевським – соборне «ми» в «я» кожній індивідуальній душі.

Суть структурно-семантичного інваріанту сюїти заключається в поліфонічній супідрядності двох культур, двох типів мислення: раціонального, дискретного і континуального, міфологічного. Сюїта – це не результат кількісного з'єднання,

а результат якісного синтезування двох просторово-часових континуумів, спроба вияснення відносин між двома іманентними системами, які знаходяться в особливій комплементарній єдності. Саме тому сюїта може розглядатися як найбільш універсальний жанр свого часу, своєрідний знак культурної цілісності епохи бароко, що представляє собою драматичну супідрядність «голосів» двох епох – Старого і Нового часу [3].

На думку С. Кенлян, структура старовинної сюїти відобразила різні жанрово-стильові тенденції музичного мистецтва епохи бароко. «При відносній волі та рівноправності частин сюїти в її основі закладається форма, що володіє глибокою внутрішньою єдністю. Ця єдність з точки зору змісту можна назвати художньою єдністю багатоголикого світу; засоби його відображення-стихія руху, в якому первинний пластичний рух. Вона передбачає особливу просторову «анфіладну» логіку розгортання багаточастинної композиції, в якій фактор часу вторинний. Суть драматургії – не «дослідження» причинного зв'язку явищ, як в сонаті нового часу, а зведення явищ до органічної рівноваги» [7, с. 10].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Дослідник Цзя Шиї констатує той факт, що у другій половині ХХ – початку ХХІ століть жанр сюїти продовжує залишатися в центрі активної уваги українських композиторів. Багатоаспектне втілення він отримує, з одного боку, завдяки поглибленню тематики, розширенню жанрових можливостей, програмному фактору. З іншого боку, за рахунок активізації пошуку нових виразно-тембрових (а звідси – і образних) можливостей, розширення інструментального складу. З'являються сюїти для баяна, флейти, віолончелі, альту, флейти та арфи і т. д. Серед сюїт для фортепіано виділяються твори М. Скорика, М. Кармінського, В. Сильвестрова, В. Шумейко, Ю. Іщенко, О. Гнатовського, А. Козаренко, Б. Фроляк та інших. У них активізується переосмислення інструментальних жанрів, що мають бароковий генезис, класицистської та барокової стилістики в цілому [10, с. 45].

Найбільш помітним твором в цей період, що оригінально трактує сюїтний жанр, стає «Музика в старовинному стилі» В. Сильвестрова. Композитор створює символічний універсальний образ Музики, поєднуючи стилі кількох століть – бароко, класицизму та раннього романтизму.

Партити № 2 для камерного оркестру М. Скорика об'єднує в одне ціле два жанри, які є невід'ємною частиною західноєвропейського бароко: партити і цикл «токката-фуга». Композитор дає назви чотирьох частин опусу: Прелюдія, Токата, остинато, антифони. З назв частин зрозуміло, що Скорик не ставив перед собою творчого завдання «реконструювати» канонічні риси жанрової моделі. Він зберігає лише її основний формотворчий принцип – контрастне зіставлення рівноправних частин. Структура ж циклу в цілому наближається, скоріше, не до схеми партити, а до послідовності «токата-фуга», яка доповнюється в даному випадку прелюдією та антифоном-постлюдією [9, с. 19].

За І. Туковою, маленька партита № 2 для віолончелі та камерного оркестру Ю. Іщенко відтворює чітку схему жанру старовинної сюїти, під-

креслену за допомогою традиційних для неї назв кожної з чотирьох частин – Алеманда, Куранта, Сарабанда і Жига. Композитор максимально зберігає в танцях всі характерні засоби жанрової виразності, наближає форму частин до старовинної двочастинної (яка домінує в структурі номерів старовинної моделі), а також відмовляється від стилізації мовних параметрів барокової епохи, відтворюючи, в той же час, всі основні засоби жанрової виразності, специфічні для кожної частини-танцю.

Відтворення жанрової цілісності старовинної сюїти відрізняє і «партити» ор. 21 В. Сирохватава. Окрім звернення до знакової для сюїти послідовності танців – Прелюдія, Алеманда, Куранта, Сарабанда, Гавот (1), Гавот (2) і Жига – композитором витримана ритмічна і метрична опозиція між ними, дотримується принцип єдиної тональності. Основна ідея твору підпорядкована суворому дотриманню канонам, характерним для циклічних опусів епохи бароко.

Своєрідне бачення «перевтілення» барокового інваріанту сюїтного жанру проявилось в дев'ятичастинній сюїті для фортепіано «Старовинні галантні танці» М. Шуха. Структура циклу – Burleska intrada, Minuetto (1), Burleska in E, Danza alta, Minuetto (2), Baletto, Burlesca variazione, Danza bassa – не включає трьох традиційних танців старовинної сюїти. Перевагу композитор віддає так званим вставним номерам, покликаним пом'якшити темпові контрасти між основними частинами сюїти – прелюдією-урочистому вступу (перша частина) і менуетам. Така, що кардинально відрізняється від традиційної, послідовність частин, спричиняє неминучі зміни в драматургічному полі циклу, яке втрачає семантичну установку на парне угруповання танців, що знаходяться в певній ритмічній і темповій опозиції один до одного. У цій ситуації композиція циклу «служить не тільки кодуванню, а й перекодуванню, вводить нові «стимули» і оновлює ставлення до відомих» [4, с. 27].

Як зазначають дослідники, в першій половині ХХ сторіччя у фортепіанних творах представників неокласицизму традиції старовинної сюїти виражені не настільки помітно. У них нерідко відсутні інструментальні та танцювальні жанри. Їх багаточастинна структура являє собою гібридизацію рис, характерних для різних старовинних циклічних жанрів (клавірних, ансамблевих, оркестрових). Такими постають неокласичні фортепіанні сюїти А. Казелли, Д. Маліп'єро, І. Стравінського. «Загалом, неокласицизм як стильовий напрям в області фортепіанної музики підпорядковує не саму танцювально-жанрову модель інструментальної сюїти ХVII–ХVIII століть, а широко використовує принцип сюїтності, включаючи їх у різні жанри (опери, концерти, симфонії)» [6, с. 21].

Науковця О. Кричинська в своєму дослідженні розглядає старовинну та модерністську сюїту в мистецтвознавчому дискурсі. Вона звертається до сучасного мистецтвознавця Ю. Бочарова та наголошує про те, що він розмірковуючи над визначенням поняття сюїти у статтях «О сюїтах «правильных» и «неправильных» (2008) та «Барочная сюїта: знакома и незнакома» (2013) називає сюїту одним із найважливіших жанрів

останніх чотирьох століть історії професійної музики європейської традиції. В той же час, він наголошував, що численні музичні енциклопедії та словники дають дуже неповне визначення цього терміну, обмежуючись характеристикою композиційної будови, що складається з танцювальних номерів, об'єднаних в ціле єдиною тональністю та програмним задумом. На думку Бочарова, поняття сюїти настільки широке, що не може вклатися в традиційні музикознавчі рамки і наводить численні приклади відходу від звичної схеми побудови циклу [2].

За П. Довганем, для всіх опусів періоду ХХ століття в еволюції жанру сюїти загальним стає реалізація діалог «бароко-ХХ століття» не тільки на рівні відтворення старовинних жанрів і форм, а й «на рівні комунікативного «прориву» в сферу певного стильового простору» [1, с. 19]. Сучасне ставлення до барокової традиції відмічається синтезом новітньої композиторської техніки з широким використанням прийомів стилізації і алюзій.

Крім того, дослідники відзначають й інші тенденції в розвитку української сюїти. Наприклад, науковець П. Довгань вказує на функціонування на початковій стадії розвитку жанру сюїти циклів неофольклорного напрямку, що розкриваються за допомогою асиміляції досягнень європейської культури при домінуванні національної тематики. Кристалізація цих принципів відбувається в українській фортепіанній музиці О. Нижанківського, М. Завадського, В. Сокальського та інших. Також дослідник виділяє ряд ознак, характерних для цього напрямку. Серед них: синтетизм лексичної основи, що органічно поєднує мовно-стилістичні ознаки фольклористики та імпресіонізму; перевага варіантно-варіаційних прийомів розвитку тематизму; експансія ритмічного фактора, що поєднує регулярну і нерегулярну акцентність (термін В. Холопової) як результат опосередкованого впливу індивідуальної стилістики І. Стравінського та Б. Бартока.

Сформувавшись в сюїтах Ф. Якименко, В. Барвінського, М. Нижанківського, М. Колесси, тенденція діалог «бароко – ХХ століття» призводить до процесу формування нового вигляду інструментальної сюїти в області програмних циклів як найбільш доступних для слухачів сприйняття. Українські композитори по-своєму артикулюють широкий спектр стильових і жанрових компонентів, які визначають сутність принципів циклізації. «Частіше жанровий регламент обумовлює особливості композиційної структури і створює установку на її адекватне сприйняття і розуміння. У назвах циклів можуть знаходити своє відображення додаткові жанрові ознаки – експромт, фантазія, етюд, токато, балада, картина; певний тип емоційного змісту – елегія, роздум; торгово-прикладне призначення – марш, коліскова, пісня і т. д.» [1, с. 10].

За спостереженнями автора Цзя Шиї, широкий спектр авторських інтерпретацій жанру фортепіанної сюїти був пов'язаний з тенденціями концептуалізму, синтезом традиційних і сучасних методів композиції, «грою стилями» (Л. Кияновська). Цілеспрямовані новації в жанровому просторі української камерно-інструментальної сюїти 70–80-х років ХХ століття збіглися зі зрілістю національної інструментальної традиції, коли на перший план висуваються індивідуально-авторські підходи до новітніх технік композиції [10].

Висновки. Отже, не дивлячись на різноманітність композиторських інтерпретацій сюїтного жанру, характеризуючи циклічні форми, дослідники найчастіше звертаються до досвіду західноєвропейської музики, особливо коли мова йде про її інструментальні форми. В області циклічних форм, таким чином, західноєвропейський досвід стає класичним зразком; інші національні школи тільки успадковують його. У зв'язку з цим, важливою перспективою дослідження шляхів еволюції фортепіанної сюїти в ХХ столітті стає виявлення національно-самобутніх стильових інтерпретацій даної жанрової форми.

Список літератури:

1. 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.
2. Кричинська О. Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття: Дисс. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія імені П.І. Чайковського. – К., 2017. – 273 с.
3. Маслий С.Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: Дис. ... канд. иск., М., 2003. 170 с.
4. Самойленко А. Информационно-культурологические проблемы памяти в музыке / А.И. Самойленко // Научный вестник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Друк, 2005. – Вип. 6, кн. 2. – С. 27.
5. 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.
6. Стравинский И. Музыкальная поэтика // Стравинский И. Хроника. Поэтика. – Цит. изд. – М., 1971. – С. 21–185.
7. Сунь Кэнян. Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX столетия : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствovedения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Сунь Кэнян. – СПб., 2012. – С. 7–9.
8. Тиха О. Музична фреска: до питання про статус жанрового імені / Оксана Тиха // Київське музикознавство : Збірка статей. – К., 2010. – Вип. 31. – С. 1–6.
9. 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. – К., 2003. – 19 с.
10. Цзя Шиї. Предпосылки и направления развития фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов XX столетия: дисс. на соискание уч. степени канд. искусствovedения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Цзя Шиї. – Одеса, 2013. – 167 с.

Илечко М.П.

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

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: ДИАЛОГ «БАРОККО – XX ВЕК»

Аннотация

В статье исследуются отдельные вопросы развития сюиты в творчестве украинских композиторов современности в контексте диалога «барокко-XX век». Освещается тема старинной и модернистской сюиты в искусствоведческом дискурсе. В статье также определяются общие тенденции диалога «барокко – XX век» в развитии фортепианной сюиты.

Ключевые слова: сюита, барокко, диалог, украинские композиторы.

Pechko M.P.

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

DEVELOPMENT TRENDS OF SUITES IN THE CREATIVITY OF UKRAINIAN COMPOSERS: DIALOGUE "BAROQUE – XX CENTURY"

Summary

The article explored individual questions of development of the suite in the works of Ukrainian contemporary composers in the context of the "baroque-twentieth century" dialogue. It highlights the theme of ancient and contemporary suites in art history discourse. The article also defines the general tendencies of the "baroque-twentieth century" dialogue in the development of the piano suite.

Keywords: suite, baroque, dialogue, Ukrainian composers.