

**Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини
XX ст.: прелюдії, мініатюри і цикли інструментальних п'єс**

Проблема реалізації художньої цілісності належить до визначальних у творчості будь-якої епохи. Цікавий і розмаїтий матеріал для її вивчення надає сучасна українська інструментальна творчість. Частина цього доробку оглянуто у пропонованій авторкою статті.

Ключові слова: мініатюра, прелюдія, цикл, новаторство, мистецький експеримент.

Цілісність — один з вирішальних чинників художньо-концепційної досконалості циклічних творів, який би з багатьох варіантів циклічного об'єднання не обрав би композитор для втілення свого задуму. Її дослідженню присвячені численні мистецтвознавчі роботи, оскільки циклічні композиції складають величезну частину музичного спадку і сучасного музичного мистецтва.

Так, у одній з базових робіт, присвячених вивченню циклічності у фортепіанній літературі XX ст., – дисертації В. Лебедевої «Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века : традиции и новые тенденции» наводиться наступне спостереження щодо ступеню вивчення проблеми у російському музикознавстві: «аналізу композиційної структури програмного фортепіанного циклу одним з перших у вітчизняному музикознавстві звернувся О. Алексеев» [7,3]. Також дослідниця засвідчує важливість праць К. Зенкіна, І. Белзи, Д. Житомирського, Я. Мільштейна та О. Царьової у дослідженні проблем цілісності і особливостей образної сфери циклів фортепіанних мініатюр¹. Проте досі не було здійснено комплексного огляду інструментальної творчості українських композиторів в жанровій галузі прелюдій, мініатюр і фортепіанних циклів. Цим зумовлюється **актуальність пропонованої розробки**. Завданнями є виявлення типологічних

¹ Також до цієї проблеми зверталися Б. Бобровський, а серед українських дослідників – М. Калашник.

ознак тих чи інших традицій у інструментальних циклах; шляхом компаративного аналізу окреслити напрямки розвитку жанрів; створити відносно повну уяву про українську інструментальну творчість у галузі циклічних форм.

Не зважаючи на вражаюче розмаїття конкретних концепцій, більшість вчених схильні до думки, що факторами цілісності як певної системи виступають:

- певна замкнутість і відособленість від інших зовнішніх об'єктів;
- властивості циклу як системи не зводиться до сумування властивостей її складових і не впливає з них;
- властивості циклу залежать від функцій і розташування кожного з його елементів;
- прикмети циклу як цілісності формуються шляхом нарощення внутрішніх зв'язків і взаємодії її складових, що у цьому процесі набувають якостей, не притаманних їм як окремим автономним частинам.

Виходячи з визначення О. Руч'євської, що цикл — це «ряд автономних за формою частин, що допускає і передбачає тимчасові розриви між частинами, в якому утворюється змістовна структура вищого типу» [8,167-168], вважаємо необхідним доповнити його твердженням про те, що цикл як цілісність є наслідком складного структурування й упорядкування внутрішніх зв'язків між складовими системи.

О. Руч'євська розрізняє два типи організації циклів:

- ймовірнісний, що допускає перекомпонування елементів системи і опертий на континуум епохального, жанрового, національного і авторського стилів; [8,169].
- детермінований, що характеризується винятково міцними взаємозв'язками складових, опертий винятково на особливості індивідуального авторського стилю [8,170].

Саме авторська концепція визначає тип зв'язків між елементами і виявляє специфіку конкретної цілісності, що в інструментальних творах реалізується

тільки на рівні музичної мови, на відміну від вокальних циклів, де важливим чинником цілісності є поетика й семантика вербальних текстів.

Поширення програмних (узагальненого чи деталізованого типу) інструментальних циклів викликає питання про функційно-семантичний вплив такої програми на властивості циклічної цілісності. У цьому випадку виникає аналогія з працею над вокально-поетичним циклом, у основі якої лежить «визначений метод роботи композитора над поетичними першоджерелами, який можна зрозуміти як метод режисури, тобто цілеспрямованого добору окремих віршів, їх компонування у відповідності з ключовою ідеєю твору в цілому» [4,28] . Тільки у випадку визначення програми для інструментального твору концепційно-аналітична робота відбувається над широким колом асоціацій-відчуттів, понять чи візуальним рядом; при цьому у деяких випадках йдеться про важливість асоціювання між візуально-графічним рядом та принципами інтонаційної експозиції і фактурної розробки інтонаційних моделей. На відміну від початкового етапу над вокальним циклом, де автор часто створює вторинний поетичний цикл, при створенні програмного інструментального циклу композиційно-семантичний ряд завжди первинний і детермінований композиторською концепцією, і питання про підпорядкованість іншим джерелам не виникає.

В українській музиці різнотипність 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. До цієї групи належать, зокрема «Музика класична» (пам'яті В. Флиса) 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. Навіть деякі специфічні композиційно-драматургічні

принципи давнього музичного мистецтва знаходять оригінальне відображення у сучасній творчості. Зокрема, синтез принципу повернення, відомий у бароковій творчості як ритурнель, і композиційних засад (тривіршова поетична строфа) був здійснений Л. Юріною у "Ритурнелях" для фортепіано (1995).

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 фуги» для фортепіано у трьох частинах О. Гугеля, «Трьох фрагментів 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. Зокрема, Д. Шостаковичу належить наступне висловлювання з питання важливості традицій для розвитку нових тенденцій у мистецтві: «шляхів оновлення мистецтво у наш час знає багато, але тільки ті з них перспективні, які спираються на великі традиції класики ... Наводячи мости в майбутнє, ми не повинні спалювати мости, що зв'язують сучасну культуру з її безсмертним минулим» [12,367].

Так, самобутнім проявом актуалізації стильових традицій давнини у сучасному мистецькому контексті став такий визначний твір, як «Три фантазії з Львівської лютневої табулатури XVI століття» (1973) **М. Скорика**, а також — «Варіації на знаменний розспів» для фортепіано (2002) Ю. Іщенка. Обидва твори органічно вписуються у небарокові інтенції сучасної української музики. Натомість такий принцип розвитку музичної тканини і явища у музичній культурі, як монодія став основою для радикально-авангардного за мисленням і стилістикою однойменного твору В. Сильвестрова ("Monodia" у 3-х частинах для фортепіано та симфонічного оркестру; 1965). І ці твори показують, що у багаточастинних композиціях виявляються специфічні, притаманні тільки тому чи іншому творові принципи циклізації.

У принципах циклізації виявляються також впливи вокальних жанрів («Три гімни» для скрипки, віолончелі та контрабасу (1992) **О. Гугеля** чи «Чотири гімни» для струнного квартету (1997) **Б. Стронька**).

Цілісність циклу, що виникає внаслідок зближення окремих віршів, що тяжіють один до одного, вторинна за походженням. Досі розрізнені, відмінні за тональністю і жанровими ознаками, вірші, згруповані у ціле, розкривають багатшу, ніж окремий твір, гаму почуттів, передають послідовність переживань ліричного суб'єкта, його бачення світу. Цикл виявляє зміну точок зору, що сприяють створенню смислової перспективи. Як організований автором контекст, він дозволяє переосмислювати раніше заявлені точки зору або вводити нові. Те, на чому акцентувалося в окремому вірші, може у наступних набувати нових семантичних відтінків.

Циклу притаманна система взаємних змістових перегуків, варіювання ключових образів. Різні точки зору не відмінюють одна одну, а співвідносяться між собою. Завдяки їх зміні досягається перетин і кореляція різних поглядів на явище. Інваріантна модель передтекстової ситуації, тобто тієї ситуації, яка передує тексту, трансформується в циклі у ряд ситуацій-варіантів, що збільшують розрив між зображуваною реальністю і її художнім втіленням. Згадане й уявлюване взаємонакладаються і породжують нові варіації. Повторення окремих сегментів тексту служить виявленню подібного в неповторному, появі нових змістових можливостей завдяки несподіваним зіткненням. При виникненні нової єдності спостерігається перерозподіл, перекомпонування вихідних компонентів тексту, виявлених частково знову. Повтори на інtrateкстуальному рівні конкретизують, увиразнюють, доповнюють висловлене, скріплюють фрагменти твору. Вони не вимагають обов'язкового нагнітання слів, якщо мова йде про повтори ідеї.

Структура “тексту в тексті” – наслідок синтезу, “специфічна риторична побудова, при якій різниця в закодованості різних частин тексту стає виявленим фактором авторської побудови і читацького сприйняття тексту” [5, 13]. Ідеться, отже, про взаємодію структур у межах твору, що служить

основою генерування нових значень. Виявлення “тексту в тексті” потребує насамперед упізнання введеної частини і співвіднесення її з прототекстом, що дозволяє простежити, як ця частина інтерпретує попередній твір. Текст, частково представлений в іншому, описує і характеризує вихідний, тобто сприймається щодо нього як метатекст.

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, 5]. Такий принцип циклічної організації 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» («У майстерні художника», «Метафізичні ескізи», «Картинки з виставки»), «Альбом весни та літа 2002 року» для фортепіано («Навкруг знов весна», «Вороття нема», «Начебто мазурка», «У розпачі», «Не занепадай духом», «Думка». «У відпустці», «Безтурботність»; 2002), сюїта для фортепіано «Мальта» (2002) і «Альбом туриста» («Мить з Моцартом», «Мить зі Штраусом», «Мить з Брамсом», «На площі св. Марка у Венеції», «Шенбрунн», «По Карінтії», «Пісні венеціанського гондольєра», «Візитна картка композитора художнику Ш. Пальмеру», «Вулкан Етна») для фортепіано (2003).

За В. Васиною-Гроссман, у класифікації циклів вирізняються сюжетний і тематичний (історичний², міфологічний або регіонально-колеритний типи, де центральним персонажем є ліричний герой, який асоціюється з особистістю автора) [2,308]. Такі твори достатньо розмаїті 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" ("Выходящий из круга") для баяна (1994), "Відчуття самотності" для

² Наприклад, цикл для двох фортепіано у 2-х частинах «Відлуння минулого століття» (2002) О. Попова.

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

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. Та якнайскравіше виявляються 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 художню модель і образ того, хто цю модель буде, — свідомість художника» [6, 95]. Ці структури, наповнені специфічною об'ємністю, показові насамперед у аспекті активності тембро - фактурної драматургії³. Здебільшого, це твори з універсальною образністю, у якій не задіяні національні лексеми ["Об'єми" для кларнета, саксофона-тенора, труби, скрипки і фортепіано (1965) В. Загорцева; "Проекції на клавесин, вібрафон та дзвони" (1965) В. Сильвестрова; Антифони для віолончелі і фортепіано (1983) і «Перехрещення» для оркестру і солюючого гобоя (1988) О. Щетинського, «Прогулянки в пустоті» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано і ударних (1993) і «Магіний квадрат» для флейти, кларнета, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано (2006) В. Польової, перформанс для маримби, скрипки, альту та віолончелі "Блукання у просторі трикутника" (1994) К. Цепколенко, "Віддалення" для 2-х віолончелей (1996) і "Klangillusion" ("Звукова ілюзія") для флейти, фортепіано та віолончелі (2000) Л. Юріної, «Музика тиші» для струнного квартету (2001) і «Відзвуки» для фортепіано (версія для фортепіано та симфонічного оркестру; 2005) М. Шведа, «Тишина» для фортепіано и арфы (2005) О. Шимка]. За різноманітності

³ Саме таким експериментуванням позначені такі твори, як тріо «5×3» для флейти, скрипки и фортепіано (1989) В. Польової, "Проминуле" для скрипки та фортепіано (1990) С. Зажитко, "Гуцульський триптих" для брас-квінтету на 3 частини (1993) В. Золотухіна, "З безвиході у безвихідь" для 3-х контрабасів (1995) К. Цепколенко «Звони и наспіви» для фортепіано (2002) В. Бібика та ін.

інструментальних складів, показовою рисою цих творів є раціональність у використанні звукового матеріалу і, так би мовити, первинність інтонаційної «інтелектуальності».

Значно посилена роль тембральності і сонорності у «Зеленому квадраті» для скрипки, віолончелі, фортепіано і камерного оркестру (1993) В. Бібика. Проте і у творах такого роду деякі українські композитори втілюють семантику національного мистецтва, спираючись на принципи традиційної орнаментики. До них належать "Писанки" (1972) Л. Дичко, "Писанки" цикл для фортепіано (1988) О. Козаренка і "Танцюючі орнаменти" для скрипки та марімби (2006) Б. Стронька.

Серед нових жанрів, які проходять стадію жанрового становлення і кристалізації визначальних рис, в українській інструментальній творчості вирізняються «фрески» — симфонічна фреска «Софія Київська» (1981) В. Дроб'язгіної, "Фрески за картинами Катерини Білокур" у 2-х зошитах для скрипки та органа і "Закарпатські фрески" для органа (обидва твори — 1986) Л. Дичко, "Фрески" для тріо дерев'яних духових варіабельного складу (чи труби, валторни та тромбона; 1989) В. Ларчикова, «Три фрески» для камерного оркестру (1992) В. Бібика. Для цих творів можна застосувати характеристики, спостережені О. Тихою у процесі типологічного аналізу засобів, застосованих у творах із таким жанровим визначенням у європейській творчості: глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) та втілення певного типу програмності, особливого типу музичного висловлення, що характеризується, як правило, епічністю та об'єктивністю думки, монументальність на рівні форми (багаточастинність, масштабність, «мозаїчність» конструкцій і, в той же час, можливість узагальнення), індивідуальність і різноманітність виконавського складу, специфічна «живописність» музичної мови, доступність сприйняття як якості «демократичності» [9]. Водночас вже існує своєрідний прецедент камерно-ліричного трактування цього жанру — це «Дві фрески» для фортепіано [«Світанкова фреска (для Оленки)», «Надвечірня фреска»; 2003] Б. Фільц.

Необхідно зауважити, що інструментальна творчість українських композиторів у сфері циклічних форм виявляє риси, багато у чому схожі до процесів, які відбувались упродовж першої третини ХХ ст. Акумулявавши засади антиромантичного мислення, вона збагачена новою динамічною образністю, створеною у сміливих стилістичних експериментах. Співвідношення типових моделей із змістом більшості творів свідчить про потужне тяжіння українських композиторів до експериментування, внаслідок якого створюються новаторські за концепціями і формами цикли. Це стосується насамперед крупних форм, та водночас виявляється у циклах п'єс (у т. ч. — мініатюр).

Так, поставангардний напрямок презентує надзвичайно цікавий за стилістикою, формотворчим і драматургічним вирішенням та семантичним наповненням цикл «Три янголи» для гобоя соло в церковній акустиці С. Крутикова. Три його частини — «Янгол, який плаче», «Янгол, який сурмить», «Янгол, який грає у бісер» (2001) — відтворюють принцип іконічно-мозаїчного триптиха, апелюють до традицій сакрального мистецтва, але вже у формі «гри» з ними із алюзіями-асоціаціями до образотворчого мистецтва у першій і сюрреалістичної літератури («Гра в бісер» Г. Гессе) у третій частинах.

Окремий напрямок інструментальної музики формують цикли, написані для дітей. Позначені педагогічним призначенням, художньо привабливі, доступні за стилістичними засобами й образними концепціями. вони виявляють кращі традиції української та світової інструментальної педагогічної практики. Водночас ці твори знайомлять юних музикантів з сучасними засобами й прийомами, сприяють зануренню у складний світ філософського світосприйняття й осягнення концептів, характерних і для національної, і для світової музичної культури. Такий підхід притаманний, зокрема, для циклу «Десять поліфонічних творів на теми українських народних пісень» Н. Боевої: «Збірка «Десять поліфонічних творів на теми українських народних пісень» написаний Н. Боевою з метою освоєння юними піаністами різних поліфонічних форм: канонів, інвенцій, фуг, пасакалії. Як теми автор використовує народні

українські пісні, різні в жанровому відношенні, — обрядові, побутові, ігрові, протяжні, що додає межі театральності поліфонічним мініатюрам, і сприяє сприйняттю співвідношень голосів як акторів в ролевій грі. Легко виявити вплив пісенного начала на структурування музичного матеріалу в багатоголосих композиціях» [10,103-104].

До найбільш показових для цієї групи інструментальних циклів належать фортепіанні п'єси "Дитяча музика" № 1 (1973)⁴ **В. Сильвестрова**, «Дитячий цикл п'єс» (1982) і «3 життя клоунів» (1986) **Т. Парулави**, «Музика для дітей» цикл (1983) **В. Бібика**, альбом "Джаз-фієста" (1987/1991) **Л. Юріної**, «Дитячий альбом» у двох частинах (1989) **В. Павенського**, "Дитячі п'єси" (1992) **К. Цепколенко**, збірка "Мелодії караїмського весілля" (1996) **В. Іванова**, дитячий цикл «Гра інтервалів» (2000) **Б. Фроляк**, Дитячі сюїти № 1 (1968), № 2 (1969), № 3 (1970), № 4 і № 5 (1974) **Вл. Золотарьова**, а також ансамблевий цикл "Дитячі іграшки" для блок-флейти та фортепіано (1980) **Л. Шукайло**, "Дитячі п'єси" ("Детские пьесы": 1. "Обида"; 2. "Скакалки") для 2-х фортепіано (1981) і "Тонкокольори" (1990) **К. Цепколенко**, "Квіти в музиці, легендах та переказах" цикл дитячих п'єс для фортепіано, фортепіано в 4 руки та ансамблів різного складу (2000) **В. Іванова**.

Висновок. Отже, розмаїття циклічних форм в українській музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. виявляє активність творчих процесів, спрямованих на оновлення і переосмислення традицій, апробацію і асиміляцію новітніх жанрово-стилістичних тенденцій та збагачення національного і світового образного фонду самотутніми концепціями.

⁴ 1. "Колискова" ("Колыбельная"); 2. "Сучасний танець" ("Современный танец"); 3. "Вдячність" ("Благодарность"); 4. "Подив" ("Удивление"); 5. "Старовинна мелодія" ("Старинная мелодия"); 6. Фантастична сонатина "Дракон і птах" (Фантастическая сонатина "Дракон и птица"); 7. "Ранкова пісенька" ("Утренняя песенка"); №2: 1. "Дзвіночки" ("Колокольчики"); 2. "Озеро"; 3. "Ранковий птах" ("Утренняя птица"); 4. "Марш"; 5. "Ноктюрн"; "Скерцо"; 7. "Казка" ("Сказка")

Використані джерела:

1. Бобровський Б. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл / Б. Бобровський // Книга о музыке. – М., 1975. – С. 293-309 (частка книжки, чи стаття)
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 2. — С. 308 (заг.к-сть сторінок)
3. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М. Калашник // Монография. – Харьков, ФОРТ ЛТД, 1994. – 188 с.
4. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра / А. Крылова [лекція по курсу «Анализ музыкальных произведений» 17.00.02 Музыкаловедение]. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. — С. 28 (заг.к-сть сторінок) і т.д. у всіх пунктах до кінця джерел
5. Лотман Ю. Текст в тексте / Ю. Лотман // Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартуского университета. XIV. – Тарту, 1981. – С. 13
6. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении Текст / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб. : Искусство-СПБ, 2004. — С. 95
7. Лебедева В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века : традиции и новые тенденции / Виктория Лебедева: Дисс. ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство. – М., 2003. – С. 3
8. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. — Л. : ЛОЛГК, 1990. — Ч. II. — С. 167–168.
9. Тиха О. Музична фреска: до питання про статус жанрового «імені» / Оксана Тиха // Київське музикознавство : Збірка статей. — 2010. — Вип. 31 : Електронний ресурс. — Код доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/kmuz/2010_31/Tykha.pdf.
10. Хананаев С. В. Детская фортепианная музыка в творчестве днепропетровских композиторов / С. В. Хананаев // Музичне мистецтво : Збірник наукових праць. — Донецьк : Юго-Восток, 2008. — Вип. 8 / Ред.-упор. Тукова Т. В., Скрипник О. В — С. 103—104
11. Холопова В. Формы музыкальных произведений В. Холопова // Учебное пособие – С.-Петербург, 2001. – 431 с.
12. Шостакович Д. О времени и о себе: 1926-1975 / Д. Шостакович — М. : Сов. композитор, 1980. — С. 367

Проблема реализации художественной целостности относится к определяющим в творчестве любой эпохи. Интересный и разнообразный материал для ее изучения предлагает нам современное украинское инструментальное творчество. Часть этого наследия рассматривается в предлагаемой автором статье.

Ключевые слова: *миниатюра, прелюдия, цикл, новаторство, творческий эксперимент.*

The problem of artistic integrity is one of the defining works in any era. Interesting and heterogeneous material for its study provides a modern Ukrainian instrumental works. Part of this revision by the author in the proposed article.

Keywords : *iniature, prelude, cycle, innovation, artistic experiment.*