

УДК 7.071.1 (477):786.2

ББК 85.315.4

Марина Рудик

ТИПОЛОГІЯ ЧИННИКІВ ЦИКЛОУТВОРЕННЯ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ЛЕСІ ДИЧКО

Дослідження присвячене розгляду засад циклоутворення у фортепіанному доробку Лесі Дичко з точки зору творчого засвоєння традицій та індивідуальних привнесень. Здійснено типологію різновидів принципів циклічної організації фортепіанних творів українських композиторів. Осмислене співвіднесення оригінальних мистецьких рішень композиторки з точки зору загальнонаціональних музичних процесів та власних творчих експериментів, зумовлених образністю й художньою метою.

Ключові слова: українське фортепіанне мистецтво, естетика постмодерну, принципи циклоутворення.

Фортепіанне мистецтво України є вагомим явищем у контексті загальномузичних процесів вітчизняної культури й має тривалий і багатогранний за стильовими складовими й індивідуальними привнесеннями шлях розвитку. Достатньо масштабно представленою групою в доробку українських мистців є різновиди циклічних композицій, що включають твори із сонатного типу циклічності (сонати, сонатини, концерти, концертино включно з одночастинно-циклічними моделями поемно-баладного типу*), варіаційних циклів і циклів мініатюр різної внутрішньої організації. Останню групу представлено сюїтами, партитами, програмними циклами сюїтного типу, моножанровими циклами, експериментальними композиціями та дидактичними творами.

Це зумовлено світоглядною еволюцією новітньої доби, утвердженням естетичних принципів постмодерністичного мислення, які ведуть до радикального оновлення як на рівні музичної мови, технічного переозброєння засобів, так і на логіко-структурному рівні, на що, зокрема, указує Н.Ревенко: “Історико-культурний шлях української фортепіанної музики у 80–90-і роки ХХ ст. відзначений поєднанням авангардних тенденцій з традиційними системами... В контексті естетики постмодернізму ... провідними постають романтичні дихотомії: людина і світ, людина і природа, зіставляються сфери реального та ірреального, розвиваються принципи ігрового мистецтва, широко втілюються медитативні образи і технології” [4, с.11].

Складність і багатовекторність окреслених процесів актуалізує циклічну форму втілення мистецького задуму як винятково актуальну завдяки своїй пластичності, спроможності об'єднати в цілість яскраво різнорідні мистецькі прояви: “...цикл стає ...композиційною формою, найбільшою мірою відповідає глибинним процесам, що протікають у природі мистецтва у двадцятому столітті, і моделлю реалізації цих процесів” [8, с.174]. Послідовна реалізація творчих задумів у формі циклічних фортепіанних композицій протягом тривалого періоду в доробку Л.Дичко, починаючи від варіаційного циклу “Українські писанки” у 1972 р. до парафраза на теми до фортепіанного циклу “Алькасар... Дзвони Арагону” (1995), дає підстави розглянути специфіку трактування нею циклічності. Вияв рис індивідуальної специфіки засад циклоутворення, зумовлених образністю та художньою метою, їх внутрішні еволюційні процеси є метою нашої розвідки.

Принципи формування циклічних композицій для фортепіано належать до аспектів стабільного наукового інтересу. Так, ознаки фортепіанного циклу доби романтизму на прикладі хворості Р.Шумана вивчали В.Меркулов**, Н.Попова. На окрему увагу серед праць, у яких висвітлюються проблеми циклоутворення у фортепіанній музиці сучасності, заслуговує докторська дисертація Г.Овсянкіної “Фортепіанний цикл у вітчизняній музиці другої половини ХХ століття: школа Д.Д.Шостаковича” (С. Пб., 2004) [3], покликана, зокрема, виявити і розглянути

* Дев'ять сонат В.Бібіка, сонати В.Сильвестрова, О.Киви, В.Годзяцького, В.Шумейка, фортепіанні концерти М.Скорика, П.Караманова, К.Цепколенко, О.Красотова, навчальні композиції цього жанру І.Берковича, М.Сильванського, “Молодіжні концерти” для фортепіано з оркестром Ю.Знакокова, М.Скорика, Б.Фільц, Концертино для фортепіано з оркестром Л.Шукайло, Б.Фроляк, Концертино для 2-х фортепіано Т.Сакаєвої та ін.

** Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации / А. М. Меркулов. – М. : Музыка, 1991. – 93 с.; Попова Н. Симфонические этюды и Карнавал Шумана. Пояснение / Н. Попова. – М. : Музгиз, 1957. – 67 с.

прояв традицій Д.Шостаковича у фортепіанній музиці та їх роль в еволюції фортепіанного циклу.

Проблематика музичного стилю, жанру, драматургії, композиції, української фортепіанної творчості кінця ХХ століття розглядається в працях музикознавчого та культурологічного спрямувань М.Дремлюги, В.Клиня, М.Севериної, дисертаційних дослідженнях Ю.Вахраньова, В.Тимофєєва, Л.Ніколаєвої, О.Фрайт, Л.Ланцути, І.Цурканенко, О.Пономаренко. У них заторкуються й питання композиції, форми та засад формотворення, насамперед, мініатюри, сонати, концерту. Деякі аспекти виникнення циклічних фортепіанних композицій останніх десятиліть як аргументація типології парадигм творчості українських митців (С.Бедусенка, В.Журавицького, С.Зажитька, Ю.Іщенко, С.Луньова, О.Некрасова, В.Польової, В.Рунчака, Г.Саська, В.Сильвестрова, М.Скорика, Б.Стронька, О.Таганова, К.Цепколенко, М.Шуха, О.Щетинського, Л.Юріної, О.Яковчука, а також Л.Дичко) розкрито в дисертації Н.Ревенко “Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-і роки ХХ століття)” (К., 2004) [4]. Окрему групу в межах наведеної проблематики утворюють фортепіанні цикли в контексті українського педагогічного репертуару. Їм присвячено розвідки І.Новосядло*, З.Юзюк**, О.Німілович, О.Дзік***, Н.Ек і Н.Сторонської****.

Циклічні композиції для фортепіано в доробку Лесі Дичко характеризуються образною, стильовою, драматургічною різноманітністю, відрізняються багатством знахідок у галузі інтонаційної та структурної організації, завдяки яким вибудовуються концепція художнього надзавдання, естетична мета мистецького твору. За хронологією виникнення це поліфонічні варіації “Українські писанки” (1972), “Дитячий альбом” для фортепіано (1992), “Карпатські фрески” у семи частинах для фортепіано (1993), “Замки Луари” – п’ять п’єс для фортепіано (1994), фортепіанний цикл “Алькасар... Дзвони Арагону” (1995)*****.

Вибір жанрових моделей демонструє співзвучність розробки жанру провідним тенденціям у фортепіанній музиці України сучасності: циклам, зошитам, збіркам, альбомам для педагогічного репертуару.

Так, моделі сюїтних циклів, в основу яких покладено логіку вільної романтичної сюїти, що межує із циклом програмних мініатюр, а нерідко наділеної наскрізним інтонаційним розвитком, представлено численними композиціями, серед яких: “Карпатська” (1978) і “Гуцульська” (1985) сюїти для фортепіано О.Некрасова, “Українська сюїта” І.Шамо; Фортепіанні партити М.Кармінського, Партита № 5 М.Скорика (1975), Маленька партита № 6 для фортепіано в 4-х частинах Ю.Іщенко; програмні цикли сюїтного типу: “Відгомін століть (Стародавній Київ)” Г.Саська, “Картини російських живописців” І.Шамо, “У Карпатах” М.Скорика (1959); моножанровими циклами з наскрізною драматургічною, стильовою чи тональною логікою: 24 прелюдії і фуги для фортепіано ор. 2 та 34 прелюдії і фуги для фортепіано ор. 16 (1973–1978), “Чотири двоголосні інвенції” для фортепіано Л.Грабовського (1964), Шість інтермецо ор. 57 (1985) В.Бібіка (1968), “Три джазові п’єси” для фортепіано на 4 руки М.Скорика, “Чотири вальси і ледь-ледь Шопена” Ю.Іщенко (2001) і низкою експериментальних композицій останньої третини ХХ століття, які демонструють найрізноманітніші аспекти індивідуального новаторського й мистецького пошуку (“Тріада” Л.Грабовського (1962), “Привіт М.К.” або “ТрьохСУчасна

* Новосядла І. Національна ідея як основний чинник формування фортепіанного педагогічного репертуару для дітей у музичному мистецтві українського зарубіжжя II половини ХХ ст. / [Електронний ресурс] / Ірина Новосядла. – Режим доступу : lib.if.ua/dbase/publish.php?do=download&id=1200413335.

** Юзюк З. Фортепіанні збірники для дітей та юнацтва в творчості педагогів-піаністів України та українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. / Зоряна Юзюк // Молодь і ринок. – 2010. – № 5. – С. 87–92.

*** Німілович О. Фортепіанні цикли “Бойківські образки” та “Бойківське весілля” Миколи Ластовецького та їх роль у збагаченні навчально-педагогічного репертуару / Олександра Німілович, Ольга Дзік // Молодь і ринок. – 2009. – № 1 (48). – С. 16–22.

**** Ек Н. Деякі стилістичні особливості фортепіанних циклів Б. Фільц / Наталія Ек // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 59–63; Сторонська Н. Фортепіанні цикли Богдани Фільц у професійній підготовці майбутнього вчителя музики / Наталія Сторонська // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 66–70.

***** У цьому переліку варто згадати композиції для двох фортепіано: “Чотири пори року” – перша версія (1993) і “Драматичний триптих” – для двох фортепіано (1993).

сонарна Норма для фортепіано” (присв. М.Кагелю) В.Рунчака, “Три монограми” для фортепіано О.Костіна).

В основу об’єднання п’єс у цикл значної частини з названих композицій покладено різнопланове освоєння сфери національного мелосу засобами нефольклорної стилістики та нової фольклорної хвилі, відтворення національної історії, архаїки й обрядовості (подібні пошуки реалізують Г.Сасько, О.Некрасов, М.Скорик, І.Шамо, А.Кос-Анатольський, Б.Фільц). У творчості Лесі Дичко до цієї групи належать “Карпатські фрески” у семи частинах для фортепіано (1993). Важливими об’єднуючими чинниками названої групи є наявність семантичних моделей етнорегіонального фольклорного музичного матеріалу на рівні жанрів, ритмічних формул, інтонаційної, гармонічної, ладової своєрідності, етнофонічного звуконаслідування, відтворення ознак гуртового співу й колективного музикування. Однак музичне мистецтво карпатського регіону, ментально віддаленого від основного інтонаційного кола, у якому формувалася творча особистість композиторки, трактується нею до певної міри з позицій декоративності та неординарної колористики, на що вказує Є.Дзюпина: “Якщо в ансамблях Скорика і Станковича різноманітні елементи карпатської фольклорної стилістики органічно увійшли в особисту манеру висловлювання, тобто вони стали основним джерелом її формування, то у квартеті Дичко вони ніби проникають ззовні як своєрідне “локальне” оздоблення індивідуального стилістичного почерку” [1, с.86]. Вибір визначення зазначеної фортепіанної композиції у якості “фресок” свідчить про те, що засади трактування образності, світосприйняття та принципів драматургії єднає камерну композицію з жанром, що є одним з провідних у доробку композиторки й широко представленим у творчості ряду українських митців сьогодення. Адже серед визначальних ознак жанру – глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми), монументальність на рівні форми: багаточастинність, масштабність, “мозаїчність” конструкцій і, у той самий час, можливість узагальнення (“погляд на відстані”), як правило, у заключній частині, індивідуальність і різноманітність виконавського складу, специфічна “живописність” музичної мови (використання сонорно-колеристичних можливостей гармонії), доступність сприйняття як якості “демократичності” [6, с.5–9].

Другу модель внутрішньої циклічної організації представляють композиції, основу програмності яких зумовлюють синкретичні полівидові мистецькі зв’язки з літературою, театром, образотворчим мистецтвом, архітектурою тощо. До цього напрямку належать композиції: три поеми – “Пам’яті музикантів” А.Штогаренка (1961), “Закарпатські новелети” і “Київський триптих” Б.Фільц, “Український триптих” для фортепіано О.Киви, цикл “Київський альбом” Ю.Іщенко, “Гуцульська сюїта (гобелени)” О.Некрасова (1985) та ін.

Композиторка звертається також до створення образу іншої культури через її узагальнений музичний портрет (явищем подібного ряду є “Картини російських живописців” І.Шамо, “Нові російські танці” для двох фортепіано (чотири цикли по чотири частини) С.Луньова, сюїта “Мальта” Й.Ельгісера, “П’ять лондонських дивертисментів” О.Наконечного).

Синтез подібних моделей циклізації представлений у доробку Л.Дичко програмними циклами, “Замки Луари” – п’ять п’єс для фортепіано (1994), фортепіанний цикл “Алькасар... Дзвони Арагону” (1995). В обох композиціях образ країни передано музичними образами візуальних мистецтв. Однак у кожному з випадків це лише одна складова із чинників єдності п’єс у циклі.

Характеризуючи працю над циклом “Замки Луари”, композиторка констатувала: “Для того, щоб написати, наприклад, “Французькі фрески”, я глибоко вивчила Францію по книгах, картинах, ілюстраціях та ін. Вона – моя стара, давня любов: я займалася кожною областю, кожним містом та усім, що в ньому знаходиться. Коли довелося нарешті відвідати країну реально, все було таким знайомим, наче в ній пройшли роки мого життя” [5, с.45].

Відбір зразків давньої французької архітектури зумовлений їх символічним значенням у національній історії, природним ландшафтом, віруваннями та власними роздумами над сукупним образом культури іншої країни. Окрім узагальненої програмності назв окремих п’єс, багаторівневої символіки візуальних образів, до циклу подано програму, яка доповнює цей комплекс пантеїстичним світосприйняттям. Це проектується й на вимоги до інтерпретатора. Так, виконавиця циклу Євгенія Басалаєва зазначала: “Сучасна фортепіанна музика не є складною, віртуозною, вона більше сповнена філософії. Виконавцю необхідно тембрально, плас-

тично передати всі тонкощі задуму автора, його бачення світу. Згадую концерт французької музики, в який чудово вписався фортепіанний цикл Лесі Дичко “Замки Луари”. Я виконувала п’ять п’єс – надзвичайно глибоких, тонких, насичених настроєм, колоритом, духом “замків”... Сучасна українська композиторська школа відображає інтелектуальні пошуки, філософські роздуми про життя; певно, це є ознака нашого часу” [2].

Ще ширшим є мистецький програмний комплекс, через який створюється авторське сприйняття образу культури Іспанії в циклі “Алькасар... Дзвони Арагону”: у його складі постають взірці (замок Торрелобатон, Дзеркальна вежа в Утево, дзвіниця Ля Хіральда, цикл гравюр легендарного іспанського живописця Франсіско Гойя, низка іспанських музичних жанрів, які слугують емблемою країни в сприйнятті іноземця). Однак, окрім знаковості комплексного культурологічного екскурсу, засобами цементування циклу є наскрізні лейтмотивні звороти дзвонів, що образно трансформуються протягом циклу, й інтонаційні арки, якими підкреслюється епіка картинності зображуваного.

Окремого розгляду потребують твори, що постали для навчальних потреб і забезпечення дитячого виконавського репертуару, оскільки поряд із мистецькими завданнями вони вирішують комплекс проблем технічного, духовного розвитку, збагачення емоційної сфери, образного мислення, орієнтуючись на опанування різних стильових систем і жанрових моделей. Серед них переважають звертання до дидактичного циклу, зошита, збірки, альбома, твори на підставі сюжетної організації, засад театралізації тощо (програмні цикли А.Матвеева (альбом “Залізниця”) і фортепіанний альбом “Вісім мініатюр”, альбом-цикл для дітей та юнацтва за мотивами казки “Чудова подорож Нільса з дикими гусьми” (друга редакція) І.Ковача й альбом “Домашній зоопарк” М.Кармінського), альбоми фортепіанних п’єс “Джаз-фієста” Л.Юріної, “Звукове спілкування” В.Пацери й особливо в “Дитячій музиці” В.Сильвестрова, “Чотирнадцять дитячих п’єс на теми українських народних пісень” В.Кіпи, “Закарпатські новелети” і “Лемківські варіації” Б.Фільц, “Прикарпатська сюїта” для фортепіано Б.Шиптура, “Обрядові п’єси” для фортепіано Л.Донник, музичні ілюстрації Н.Марченко-Палкової до казки братів Грім “Король-Дроздобород” і “Весняної казки” Н.Забіли, “Залучення до джазу” Л.Толстова, “Дві джазові п’єси юним музикантам” для фортепіано Є.Мілкі, цикл із десяти джазових п’єс для дітей для віолончелі й фортепіано “Джаз-малюк” В.Журавицького).

“Дитячий альбом” для фортепіано (1992) жанровою моделлю вказує на оптимальну позицію щодо дидактичного репертуару: мозаїчну калейдоскопічність образів, пов’язаних зі світом дитинства, яскраву картинність, принципи театралізації, настанову на вжиткову мету: забезпечення різножанрового, технічно доступного й, водночас, національно окресленого та мистецько-вартісного навчального матеріалу, на якому виховуються юні музиканти. Незамінною якістю циклу є сучасність, актуальність інтонаційного словника, технічних засобів, що адаптує виконавців в актуальному музичному середовищі нашої доби.

До переліку структурно циклічних композицій Л.Дичко варто включити композицію, що являє собою варіаційний цикл – “Українські писанки” (1972), позиціонований авторкою як поліфонічні варіації для фортепіано. Беручи до уваги досвід вільного романтичного програмного циклу з ознаками варіаційності (шуманівського типу), у якому індивідуалізація варіацій досягла високого рівня, завдяки образному, жанровому, тональному, структурному, фактурному контрасту, а поряд з інтонаційною єдністю до принципу циклоутворення залучалися програмно-сюжетний ряд, риси автобіографічності, спорідненість стилістики та типу музичного висловлювання, слід констатувати, що в українському фортепіанному мистецтві кінця ХХ століття (і, зокрема, у доробку Л.Дичко) ця модель сягнула подальших рівнів розвитку. У подібних композиціях поряд з варіантним переосмисленням вихідного тематичного матеріалу реалізуються технічно-композиторські експерименти, що прийшли на зміну фактурному й образно-жанровому переосмисленню попередніх епох (як, наприклад, у варіаціях “Дзеркальні структури” (1977) О.Некрасова чи фортепіанній композиції “Одинадцять віршів про те саме” С.Крутикова).

У циклі “Українські писанки” гомофонно-фактурній роботі протиставляються переважаючі та різноманітні поліфонічні прийоми тематичної роботи. Однак поряд із цим композиторка вирішує завдання мистецького синкрезису – відтворення засобами різних типів поліфонічної фактури пластики декоративного народного орнаменту, у чому досягає високого рівня

достовірності й адекватності рисунка, пізнаваності його естетики та семіотичних символічних знаків. Самі варіації набувають значення ритмічних смуг членування орнаменту, підпорядкованих драматургії розвитку на макрорівні.

Так, згідно з дослідженнями Д. Яницького, "...цикл являє собою комунікативну або, можна сказати, гіперкомунікативну подію, у якій поєднуються в полілозі, з одного боку, частини між собою, а з іншого боку, частини й ціле. Будучи композиційною та дискурсивною суперструктурою, цикл стає здійсненням процесів діалогу та комунікації на рівні композиції й архітектоники художнього твору" [8, с. 174].

Висновки. Таким чином, серед циклічних композицій Лесі Дичко для фортепіано наведено різноманітні засоби циклоутворення на художньо-образному, культурологічному, програмно-живописному рівнях. Засобами єднання п'єс у циклі є спільні етнічні чи національні ознаки, що включають історичні, візуальні, літературні, музичні семіотичні риси, які в сукупності створюють масштабний збірний образ. Поряд із цим композиторка послуговується принципами лейтмотивізму, монотематизму, варіаційності, інтонаційних арок, поліфонічної роботи, а також традиційним принципом багаторівневого контрасту з метою граничної індивідуалізації частин.

1. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Лесі Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Є. Дзюпина // Українське музикознавство. – К., 1982. – Вип. 17. – С. 82–91.
2. Коскін В. Євгенія Басалаєва: "Аби захистити творче життя, я засвоїла роль менеджера" [Електронний ресурс] / Володимир Коскін. – Режим доступу : VOX.com.ua "Портал України". – 07.11.2006. – Режим доступу : www.vox.com.ua/.../11/.../yevgeniya-basalayeva-aby-zahystyty-tvorche-zhyttya-ya-zasvoila-rol-menedzhera.htm...
3. Овсянкіна Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Овсянкіна Галина Петровна. – С. Пб., 2004. – 362 с.
4. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Ревенко Наталя Валеріївна. – К., 2004. – 215 с.
5. Сікорська І. Час збирати каміння (інтерв'ю з композиторкою Л. Дичко) / І. Сікорська // Україна. – 2001. – № 2. – С. 44–45.
6. Тиха О. Музична фреска: до питання про статус жанрового "імені" / Оксана Тиха // Київське музикознавство : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. Глієра, 2010. – Вип. 31. – С. 3–13.
7. Шегда Л. Вплив жанрових процесів та нових стильових тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини XX століття / Л. Шегда // Українське мистецтвознавство : дослідження, статті, рецензії : зб. статей / голов. ред. Г. А. Скрипник. – К., 2008. – Вип. 9. – С. 183–191.
8. Яницький Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре / Леонид Яницький // Критика и семиотика. – Новосибирск : НГУ, 2000. – Вып. 1–2. – С. 170–174.

Исследование посвящено рассмотрению основ циклообразования в фортепианном наследии Леси Дычко с точки зрения творческого усвоения традиций и индивидуальных привнесений. Осуществлена типология разновидностей принципов циклической организации фортепианных произведений украинских композиторов. Осмыслено соотношение оригинальных художественных решений композитора с точки зрения общенациональных музыкальных процессов и собственных творческих экспериментов, обусловленных образностью и художественной целью.

Ключевые слова: украинское фортепианное искусство, эстетика постмодернизма, принципы циклообразования.

Research devoted to the foundations of creation cycle in the piano works of L. Dychko in terms of creativity and individual learning traditions of introduction. A typology of kinds of cyclic principles of piano works by Ukrainian composers. Meaningful correlation of the original composer of art-making in terms of national music and his own creative processes experiments caused by the vividness and artistic purposes.

Key words: ukrainian piano art, aesthetics, postmodern principles of formation cycle.