

Maryna Rudyk

**GENRES CONCEPT IN THE PIANO WORKS
OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE END OF THE 20TH CENTURY**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Рудик Марина

**ЖАНРОВІ КОНЦЕПЦІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: Ukrainian piano art is an important phenomenon in context General musical processes of national culture and it has long and multifaceted development history (on stylistic elements and individual achievements). There is well-presented group of different cyclical compositions among the works of Ukrainian artists that include works of sonata type, variation cycles and cycles of miniatures of different internal organization. The last group is represented by suites, partitas, program cycles of suite type, monogre cycles, experimental compositions and didactic works.

In the article there are highlighted kinds of relationships between traditions and innovation and original genre concepts on the example of suites and partitas of Ukrainian composers of the last third of the twentieth century.

Keywords: genre concept, sonata, genre, suite, partita

Активне експериментування із базовими типологічними моделями привнесло чимало новаційних рис навіть у сонатність (загалом упродовж останньої третини ХХ — на першого десятиліття ХХІ ст. було написано близько 150 зразків жанру), що навіть під авангардними і постмодерними впливами значною мірою зберегла класично-романтичний ореол «циклу циклів».

Оновлення було зумовлене самобутнім баченням принципів циклічності й параметри національної музичної мови і мислення: «Віддзеркалюючи процеси глибинного оновлення національного стилю, сучасні фортепіанні сонати демонструють неоднакову міру зв'язку з національною традицією. Іноді її відчутно лише на концепційному

рівні, що кореспондує з романтичним світобаченням, подекуди і в особливостях композиційно-драматургічного, інтонаційного наповнення творів... Кожен із творів являє собою модифікацію, а іноді й цілковите заперечення структурно-семантичного інваріанту. Кожен із них — це щоразу наново збудована жанрова, концептуальна, структурна модель...» [4, 166].

Відштовхуючись від такого ще упродовж недалекого минулого оригінального різновиду жанру, як *соната*-поема [Соната-поема № 1 для фортепіано (1959; однойменна версія — 2001) В.Годзяцького; Соната-поема № 2 для фортепіано (1991) Л.Донник, Соната-поема для фортепіано (2001) Л.Шукайло], започатковано не просто новий різновид з виразно українським національним колоритом, а з використанням принципів епічного жанру [Соната-дума для скрипки і фортепіано в 2-х частинах (1973) Л.Донник]. Привнесення принципів українського музичного мислення із опертям на асоціації з різними видами національного мистецтва і

чинники різних стильових епох, у цій сфері відбувається надзвичайно активно. Серед показових творів, де це запрограмоване вже у їх назвах, варто назвати Сонату для скрипки і фортепіано «Гобелен» (1974), Сонату-токату «Київська» для фортепіано (1977), Сонату-елегію для віолончелі та фортепіано «Поміж спогадів і почуттів» (1999) В.Губи.

Було написано твори-аналоги із класичними зразками [Соната № 1 у двох частинах для фортепіано (1960) В.Сильвестрова, Соната для скрипки та фортепіано «Романтична» (1974) М.Ластовецького, Соната для фортепіано № 2 «Приношення маестро Моцарту» (1991) В.Золотухіна, Соната псаломів для двох флейт і фортепіано (1993) В.Камінського, «Вінок сонат» (4 сонати) за восьмим сонетом В.Шекспіра для фортепіано (1995) С.Луньова, «Sonata quasi una fantasia» для скрипки і фортепіано (1996) О.Козаренка, Соната № 2 «Quasi una Fantasia» (2010) В.Польової], із використанням концертного принципу змагання між двома солістами («Соната-діалог»

для скрипки та віолончелі (1990) В.Ларчикова).

Важливо, що у ряді сонат [Соната № 2 (1973; 1 частина «Поривання», 2 ч. «Безмовність») В.Годзяцького, Соната № 2 (1975) В.Сильвестрова] досить чітко постає концепція «музичної тиші», яка у подальшому буде розвиватися у різноманітних жанрах і стане особливо характерною для постлюдій. Ця концепція докорінно змінює утрадиційне тлумачення сонати, повертаючи до первинного сенсу терміну «sonata» (звучати), яким у час зародження жанру називали значну частину будь-якої інструментальної музики. Такий підхід не означає відсутність ні драматизму, ні конфліктності — вони постають у інших «іпостасях». Ця концепція на сьогодні є однією із визначальних для творчості українських композиторів (у тому числі — Сонати для кларнета і фортепіано «Знаки» (1999) В.Бібика, Сонати № 3 у трьох частинах (1. Preludio; 2. Fuga; 3. Postludio) для фортепіано (1979) В.Сильвестрова).

Цілком інше концепційне спрямування презентує анти-соната

«Розмова з часом», для двох фортепіано і двох метрономів (1993) В.Рунчака, у якій просторові й фонічні ефекти викликають надзвичайну експресивність. Загалом експресивність як особлива якість композиторського обдарування виявляється й у інших сонатах композитора — Сонаті «Passione» для баяна (1985) й у сповненому іронії, самоіронії і сарказму зразкові «антижанру» — «Антисонати № 28, 29 та 53» для фортепіано та солюючого кларнета (2003), де у справжнє дійство залучені елементи джазу, імпрровізації та перформенсу. Б.Сюта пов'язує такий підхід з явищем інференції — когнітивними операціями, «в ході яких і слухачам, і виконавцям, позбавленим безпосереднього доступу до процесів породження музичних текстів у свідомості композитора, доводиться «домислювати» й «докомпоновувати» за нього. В аналізованій музиці величезну роль відіграють ймовірно-індуктивні інференції, основою для яких слугують різні аспекти зовнішнього та внутрішнього контексту,

підтексту, знання соціокультурного характеру, пізнавальні моделі, що відображають досвід діяльності в аналогічних ситуаціях, елементи перцепції, норми, правила, принципи, соціально-когнітивні механізми музично-культурного спілкування» [6, 14].

Одним із яскравих прикладів дії інференції за допомогою привнесення театральності (із своєрідним сценарієм, навіть із атрибутом відкриттям куліси) у розвиток жанру — «Театральна соната» (1976) К.Цепколенко. Принцип розвитку за збереження стандарту «експозиція-розробка-реприза» сама авторка характеризує як фабульну сценарну розробку на основі ідеї прихованої драматичної дії з внутрішніми ролями, поведінковими лініями і лейтмотивом (тема смерті, яка у розробці стає провідною темою подвійної фуги). Її основою стала п'єса «Балаганчик» О.Блока, головні герої якої — Арлекін (життя/смерть), Колумбіна (життя/любов/смерть) і П'єро (життя/смерть) [7].

Граничні полюси інтерпретацій сонатності постають у «Квазі-Сонаті» для баяна (1995) Л.Садової, «Сонаті-феєрії» для 2 флейт та фортепіано (1998) і сонаті для фагота та фортепіано «Terra incognita» (1998) В.Губи, «Сирін-Сонаті» (Соната № 1, 1999) В.Польової, тріо-Сонаті «Magna opera Domini» для скрипки, віолончелі та фортепіано (2001) Ю.Дібрової, Sonata da camera для віолончелі і камерного ансамблю «Промовляння» для бас-кларнета соло (версія для саксофона соло; 2008) О.Щетинського і «Музиці до сонатної форми» для фортепіано (1989) О.Чистої.

Отже, 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 [8, 34]. Такі процеси спостерігаються, зокрема, у «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» [5, 9].

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. 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 кардинально активізація програм, що часто виявляють і засади їх семантично-художніх концепцій, і спрямовують

до досягнення самотнього авторського підходу до жанру.

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: Так, у партиті № 6 для струнного квартету (1996) митець здійснив синтез інтонаційних блоків європейських барокових танцювальних жанрів із передджазовими, регтаймовими звучаннями, натомість партита № 4 для симфонічного оркестру (1974) вирізняється освоєнням цілком авангардних музичних засобів. В активності і послідовності модифікації барокового інструментального жанру Скорик поступається хіба що доробку Ю.Іщенко, якому належать вісім «Маленьких партит» (1973–2003).

Важливо, що концепція жанру — від першого зразку, створеного для струнного оркестру 1966-о року, до Партити № 7 для духового квінтету (1998), — у баченні митця

цілком відповідає реаліям постмодерного мислення, що було відзначено О.Козаренком стосовно загальних особливостей стилю М.Скорика [3, 12].

Та в жодному з випадку щодо творів М.Скорика не йдеться про первинні значення жанру як «послідовність танців» і, тим більше, варіації. Взагалі звернення до варіаційності як різновиду жанру і визначального принципу розвитку притаманне українській інструментальній творчості середини ХХ ст. і відображене зокрема у назві твору «Сюїта-варіації» (1972) І.Шамо. Проте йдеться про варіаційність на рівні частин (1. *Andantino Cantando*; 2. В темпе вальса; 3. *Moderato*; 4. *Ritmico Allegro*), а не наскрізний цикл варіацій. Прикметною рисою цієї композиції є збагачення традиційної романтичної стилістики внаслідок використання засобів і прийомів тогочасної естрадно-пісенної творчості. Натомість у інших авторів, які зверталися до партити, і «танцювальність», і варіаційність (Партита для флейти соло (1972) Л.Дичко, Партита на тему DSCN для

фортепіано, скрипки і віолончелі (1982) і Партита для двох віолончелей соло «До Ангела Олександрійської колони» (1995) В.Бібика) є важливим джерелом драматургічних концепцій. Можемо назвати і численні інші зразки жанру у творчості українських композиторів, зокрема такі як Партита № 1 (1968) Вл.Золотухіна, Партита для фортепіано (2008) Л.Шукайло, «Готична партита для віолончелі та органа» (1990) В.Ларчикова, Партита для кларнета соло (2011) В.Гончаренка.

Натомість сфера сюїт настільки 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 «Слов'янської» сюїт (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 - цікаво, що до цього тематичного напрямку майже 20 років згодом звернувся у Концертній симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» (1984) Валерій Кікта (Росія)] і «традиційна» за жанровими витоками, необарокова «Сюїта в старовинному стилі» для двох скрипок, флейти, клавесину та струнного оркестру (1986/1989) В.Павенського, наповнена стилізаціями та поєднанням гомофонних і поліфонічних елементів. 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 брас-квінтету (1999) В.Ніколаєва, джаз-сюїта «Ностальгія» для фортепіано (1999) В.Дроб'язгіної). 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.Стравинський).

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 функцій розповіді (сюїта з музики до драми «Попелюшка» Є.Шварца (1969/1983) В.Годзяцького, Сюїта з музики до п'єси «Камінний господар» Лесі Українки для симфонічного оркестру (1973) М.Скорика). У цьому ж руслі, щоправда, засновані на тематизмі найяскравіших

номерів, скомпоновані Сюїта з опери «Загибель ескадри» (1967) і дві Сюїти з балету «Камінний господар» (1969, 1974) В.Губаренка, Сюїта № 1 з балету «Катерина Білокур» (2002) Л.Дичко. 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 чотиричастинної концепції на основі контрастного зіставлення частин. Також активно виявляється прагнення до наскрізного розвитку, внаслідок чого у твір привнесено риси поемності. Ця ж тенденція до концентрованості й симфонізації матеріалу, первинно призначених для сценічних постановок, притаманна чотиричастинній симфонічній сюїті-фантазії «Вогонь Еліди» (1986) В.Золотухіна.

Сюїтний принцип із характерним зіставленням різних станів яскраво виявляється у творах,

написаних за мотивами літературних і 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 русских народных сказок» (1982) Л.Шукайло].

Образно-стильовий спектр сюїт розширювався завдяки асиміляції і синтезу різноманітних пластів фольклорного і сучасного мистецтва, винахідливого узагальнення закономірностей жанрів-прототипів й 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.Криволап, 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.

Цей процес, що на початкових етапах виявляє міцний зв'язок із традиціями національної класики («Українська сюїта» для фортепіано (1961) І.Шамо, Сюїта для оркестру народних інструментів на українські теми (1969) М.Стецюна), врешті приводить до формування циклічності на основі специфічної тембральності, семантичного наповнення сонорно-колеристичних ефектів і посилення драматургічної значущості інтонаційних елементів. Так, у сюїті «Гуцульські акварелі» для фортепіано (1972) І.Шамо «акварельність» не спричинює ілюстративності. У настроєвій колористичності етюдів-замальовок відчувається витонченість сповненого світлом прозорого повітря (початкова п'єса) й веселкові переливи «Весняного дощу». Поетичність «Вівчарика» і «Гаївки» і відтінює, і водночас готує фінальний вибух нестримної енергії.

Одним із найяскравіших зразків сюїт, заснованих на переінтонуванні автентичного матеріалу, відтворенні його найбільш характерних

стилістичних прикмет (речитативно-наспівні звороти «отримують широкий розвиток фактурними, регістровими, варіантно-варіаційними засобами» [9, 79]) й наслідуванні особливостей виконання на народних інструментах, є «Карпатська сюїта» (1978) О.Некрасова. Неофольклорні пошуки поглиблені композитором у «Гуцульській сюїті» (1985) О.Некрасова. Йдучи шляхом симфонізації сюїти, митець створив концепцію, що дозволила Т.Кіреєвій розглядати обидва цикли «в об'єднаному варіанті як сюїтного циклу-диптиха, з концентрацією уваги на трьох образно-сміслових і жанрово-інтонаційних сферах з урахуванням індивідуально-характерних показників музичного матеріалу (формо-визначаючих, мелодико- та метроритмічних, фактурних тощо» [2, 100-101].

Цей процес цілком відповідав загальним закономірностям розвитку мистецтва, що розвивалося у радянському, а потім — пострадянському просторі з поодинокими, але активними «виходами» у світовий контекст.

Так, аналогічну логіку вбачає Г.Овсянкіна у розгортанні процесів у російській музиці: «Активне включення фольклору пов'язане з новим фольклорним напрямком, початок якого припадає на першу половину 1960-х років. Цей процес заторкнув і багатьох композиторів школи Шостаковича. Твори, написані під впливом фольклору, набувають стійких родових рис, відбиваючи неофольклорну тенденцію вітчизняної музики того часу [10]. Зокрема, відзначимо звернення до раніше невикористовуваним фольклорним пластам, особливо найдавнішим, мелодичний синтез. Або, за словами М.П.Рахманової, «появу «розосередженого тематизму», тобто наскрізне розгортання, оновлення вихідних мелодичних інтонацій на протязі всього твору або його частини», а також посилений інтерес до народної гетерофонії, наявність «темброво-фактурної і ладової драматургії» (терміни В.В.Цендровського)» [10, 291].

Першорядну роль у створенні національної виразності сюїт є

включення до їх основи жанрів, позначених яскравою національною самобутністю, хоча ступінь віддалення від автентичної інтонаційності може бути достатньо різним, особливо у творах, що пов'язані з мистецтвом і традиціями інших народів. Так, виразно апелює до засад російської романтичної школи сюїта «Картини російських живописців» (1959) І.Шамо [«Трійка» (картина І.Голікова); «Берізка» (картина М.Нестерова); «Ранок в лісі» (картина О.Рилова); «Літній вечір» (картина І.Левітана); «На гулянці» (картина Б.Кустодієва)], що продовжує лінію романтичної сюїти із відчутним впливом фортепіанної стилістики М.Мусоргського у третій частині пісенно-романсової лірики у другій, і, так би мовити, специфічної зимово-святкової настроєвості квазі-пейзажного характеру у першій та заключній частинах. Композиційна єдність цього твору значною мірою зумовлена спорідненістю обрамлюючих частин, що формують чітку настроєву арку.

Певною ілюстративністю володіє текст тричастинної

концертної сюїти для двох фортепіано «Американський альбом» (1999) В.Золотухіна. Її тематизму («Новий Орлеан», «Подих Великого каньйону», «Сільські награвання старого Техасу») притаманна виразна стилістична єдність, зумовлена опертям на пласти північно-американського фольклору, поєднується із контрастною драматургією, споглядальністю — з рефлексивністю. Саме виразна картинність складає враження відсутності динаміки у розвитку. До цього ж типу драматургії належать фортепіанні цикли «Кримська сюїта» і «Караїмська сюїта» (обидві — 1996) В.Іванова. Натомість виняткова внутрішня динамічність і експресивність виявляються властивими колоритній «Іспанській сюїті» для ансамблю віолончелей і фортепіано (1976) В.Губаренка. Багата мотивна робота у тематичному розгортанні й проростанні сприяє істотному збагаченню змісту, різноплановій образній трансформації.

Отже, інструментальні цикли українських композиторів

презентують особливі й різноманітні форми взаємозв'язків між традиціями і новаторством, внаслідок чого часто виникають самобутні жанрові концепції, у яких першорядну роль відіграють не тільки суто музичні чинники. Використовуючи і синтезуючи як найновіші, так і усталені засоби композиторської техніки, українські митці досягають драматургічно значних образно-семантичних ефектів. Образна узагальненість і динамічність, визначеність жанрової семантики чи формування нових закономірностей, інтелектуалізм чи характеристичність, притаманні різним композиціям, утворюють багату палітру прояву різноманітних стильових напрямків.

Список літератури:

1. Гаврилов С, *Тихая музыка требует бдительности. Европа экспресс*, 2009, Web.6 апреля, № 15 (579)
http://www.euxpress.de/archive/artikel_14060.html
2. Кіреєва Тетяна, *Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова. Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [зб. ст. Донецької державної консерваторії ім. С.С. Прокоф'єва]* [упоряд.-ред.

Т. В. Тукова], Донецьк, 2001, С. 96–102.

3. Козаренко Олександр, *Національна музична мова в контексті постмодернізму. Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка. Наукові записки, Серія Мистецтвознавство. Тернопіль: Астон, 1999, Вип. 1., С. 9–16.*

4. Ланцуга Олександра, *Українська неоромантична фортепіанна соната. Записки НТШ. — Том 232 (ССХХХІІ): Праці Музикознавчої комісії: статті, матеріали, критика і бібліографія. Редактори тому Олег Купчинський, Юрій Ясиновський, Львів, 1998, С. 165—178.*

5. Соколов О.В., *К проблеме типологии музыкальных форм, Проблемы музыкальной науки. М.: Советский композитор, 1985, Вып. 6., С. 152–180.*

6. Сюта Богдан, *Принципи організації художньої цілісності в творчості українських і польських композиторів 1970-1990-х років : автореф. ...доктора мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – музичне мистецтво, Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007, 36 с.*

7. Цепколенко К. *Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции)*, Web <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-tsepkolenko-ped.html>

8. Ямпольский И.М. *Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Бах*, Москва: Музгиз, 1963, 72 с.