

УДК 78.082.2

ББК 85.314

Марина Миколаївна Рудик

старший викладач кафедри

хорового диригування

Прикарпатського національного

університету ім. В.Стефаника

Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст.: цикли п'єс, сонати

Нові композиторські техніки, увійшовши в простір українського музичного мислення, спричинили рефлексію не тільки над стилістикою, а й над семантичним підґрунтям багатьох жанрів. У статті досліджуються особливості трактування жанрів, які пов'язані із закономірностями класичного і романтичного мислення, але концепційно переосмислених внаслідок впливів авангардного і постмодерного дискурсів.

Ключові слова: прелюдія, постлюдія, соната, інструментальний цикл, національна образність.

Актуальність дослідження. Інструментальна музика останньої третини ХХ ст. позначена важливими творчими досягненнями. Оновлення галузі відбувалося надзвичайно активно. Ось як визначає характер цих змін А. Калениченко: «Стиль неоромантизм і похідна від нього течія неоімпресіонізму стали перехідною ланкою до ситуації постмодернізму. В різних аспектах неоромантизм і неоімпресіонізм найяскравіше заявили про себе у 2-й половині 1970-х у деяких творах Л. Дичко й В. Сильвестрова, у 1980-х – В. Бібіка, В. Губи, В. Губаренка, Л. Дичко, О. Киви, Ю. Ланюка, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Я. Фрейдліна, Ю. Шевченка, В. Шумейка та ін.; від 1990-х – О. Гугеля, М. Денисенко та ін. У неоромантизмі від романтизму залишився ліризм, краса та пластика мелодики, ладотональна організація, а від авангардизму додалися тривалі медитативні стани, “тихі

кульмінації”. Натомість у неоімпресіонізмі від імпресіонізму було взято перевагу колориту над мелодикою, посилення значення кожного звуку, рафінованість, але по-новому тлумачилися програмність, медитативність, увага до тембру (остання перейшла від сонористики й алеаторики). Особливість неостилів і течій полягала в тому, що риси стилів, від яких вони пішли, були “очищені” та збагачені, пройшовши через горнило авангардизму» [3, с. 228].

Тому **метою статті** є дослідження особливостей трактування жанрів, які пов’язані з закономірностями класичного і романтичного мислення, але концепційно переосмислених внаслідок впливів авангардного і постмодерного дискурсів.

Серед таких експериментів особливе місце займає жанр прелюдій, що традиційно використовується як частина масштабніших концепцій та окремий цикл. Самостійна жанрова циклічність презентована у традиційно фортепіанних 12 прелюдіях для фортепіано І. Шамо (1962), Трьох прелюдіях для фортепіано А. Караманова (1963), Трьох прелюдіях для фортепіано О. Киви (1966), Шести прелюдіях для фортепіано Л. Шукайло (1976), прелюдіях для фортепіано «Шість настроїв» Т. Парулави (1985), 27 прелюдіях для фортепіано Губи В. (1990, 2-а ред.), Циклі прелюдій для фортепіано Ю. Дібрової (2000). Близьким до класичного трактування жанру є цикли, драматургія який створена за аналогом до «Добре темперованого клавіру». Це — фортепіанні «П’ять прелюдій та Дев’ятнадцять концертних фуг» для фортепіано А. Караманова (1964), 24 прелюдії і фуги (1968) і 34 прелюдії і фуги (1973—1978)¹ В. Бібика, 48 прелюдій і фуг (у чотирьох томах; 3-й том — джазові, 4-й — «пори року») В. Іванова (1988).

Інший варіант використано В. Сильвестровим у фортепіанних циклах «Віддалена музика» (1. Ноктюрн; 2. Вальс; 3. Прелюдія; Присв. В. Мулову; 1956), «П’ять п’єс» (1. Прелюдія; 2. Токатина; 3. Мелодія; 4. Хорал; 5. Перервана сонатина; присв. І. Блажкову; 1961) та Квінтеті для 2-х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (1. Прелюдія; 2. Фуга; 3. Арія; присв.

Б. Лятошинському; 1961); В. Бібиком у циклі «Прелюдія, fuga і арія на тему ВАСН» для двох фортепіано (1985), О. Гугелем «Чотири п'єси у двох частинах» («Прелюдія і постлюдія»; «Фантазія»; «Два наспіви»; «Lamento»; 2000—2002). На межі цих різновидів прелюдій постав фортепіанний альбом «Прелюдії і новели» В. Золотухіна (1992). Прелюдії з цієї групи значно мобільніші у аспекті семантично-функційного навантаження у драматургії циклів, до яких вони належать (образно-жанрова палітра значно багатша у прелюдіях з першої групи, що зумовлено вже їх кількістю). Загалом для цих творів можна застосувати характеристику, надану цьому жанровому різновиду. Порівнюючи жанрово-стильові моделі прелюдій О. Скрябіна та Д. Шостаковича, а також детально аналізуючи «Прелюдії та фуги» М. Скорика, дослідниця приходять до висновку про домінування у новаторських пошуках останнього національних модусів мислення, що проявилися у зв'язках зі творчістю Н. Нижанківського, Р. Сімовича, В. Барвінського та М. Колесси (переосмислення барокової моделі «прелюдія і fuga» в бік її динамізації, посилення жанрового контрасту між прелюдіями і фугами, збагачення ладогармонічної палітри, пошуки синтезу фольклорного інтонаційного матеріалу з технікою композиції ХХ століття) [8].

У визначеннях авторами інструментальних багаточастинних композицій, які об'єднані єдиною художньо-семантичною концепцією, вирізняються кілька блоків: цикли, альбоми і «серії» п'єс, які не мають таких традиційних уточнень. Написані для різних інструментів і виконавських складів, вони вражають розмаїтістю концепцій і стилістики, спрямованої до розкриття охоплених назвою семантичний аспектів.

Першу групу представляють такі твори, як *фортепіанні* «У Карпатах» (1959), «Із Дитячого альбому» з 5 п'єс (1966) М. Скорика, «Із пітьми віків» («З глибини часів»)² з 4-х глав (1959) В. Губи «Українська луна» (1984/1987; п'ять п'єс) Л. Юріної, «Зустрічі з пам'яттю» (1985) К. Цепколенко, «Епіграми» (1991/1999) Н. Самохвалової, «Числа» (1996) і «Музичні моменти» (1998/2008) В. Польової, «Присв. Шопену» (1997) і «Цикл 5

етюдів» (2000) Б. Стронька, «Усна музика» («Устная музыка»; 1998-1999) В. Сильвестрова, «Цикл п'єс для фортепіано» (2000) Ю. Дібрової, «Алькасар... Дзвони Арагону» (1995) Л. Дичко; *органні* «Український зошит» з п'яти п'єс (1960) і «Українські сцени», цикл з п'яти п'єс для органа (1963/1968) В. Губи.

До цього ж блоку творів належать композиції, не визначені авторами як цикли, але які вповні володіють властивостями циклічності. Серед них варто назвати сім органних поем «Профілі часу» («Вінок посьвят»³; 1960) і «Народний триптих» (1964–1968) В. Губи та «Веснянки» (1985) і «Закарпатські фрески» (1986) Л. Дичко; твори для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» (1965) М. Скорика, «Веснянки» (1969) Л. Дичко і «Сім композицій за Альбрехтом Дюрером» (1973) В. Губи. Новаторство задумів показує виникнення нових різновидів інструментальної творчості, як-от своєрідний аналог до музики для театру — музичний матеріал до книги О. Перепелиці «Художні ігри» (1990) К. Цепколенко, сім п'єс за оповіданнями і сценами Даниїла Хармса «Випадки» («Случаи»; 1992) Л. Садової чи п'єси для фортепіано і фортепіано в 4 руки «Аліса в країні чудес» за мотивами казки Льюїса Керролла (2001), у яких відтворено колорит і здійснено музичну інтерпретацію окремих епізодів літературних текстів. Виразність переосмислення характерних жанрів минулого із алюзіями до барокової «Музики на ...», проте заснованій на ідеї відтворення колориту пасхальних свят, представлено у «Музиці на Воскресіння Христа» для флейти, гобоя, кларнета, фортепіано (1990) Л. Юріної. Переосмислення різновиду античної буколічної поезії із характерною для нього діалогічністю здійснив І. Щербаков у «Еклозі» для флейти і фортепіано (1982).

Кількісно найбільшими серед циклів інструментальних п'єс є блоки фортепіанної, камерно-ансамблевої і камерно-оркестрової музики. До найпрезентативніших щодо застосування прийомів і методів авангардної стилістики належать фортепіанні цикли В. Сильвестрова [«Наївна музика»⁴ (1955), «Віддалена музика»⁵ (1956) і «Старовинна музика»⁶ (1973)] та

О. Гугеля [дві поеми «Прорастание тишины; Анапест, амфибрахий и дактиль» (1994/97) і «Чотири п'єси в двох частинах (Прелюдия и постлюдия; Фантазия; Два напева; Lamento; 2000-2002)], у яких виявляються типові для митця стилістичні риси — тяжіння до прозорих звучань і просторових експериментів із фактурою, що засновані на мінімалістичній техніці.

Серед найпоказовіших творів першої хвилі авангарду в українській музиці — «Автографи» (1963), зараз відомі у другій версії — «Характерні сцени» (1985) В. Годзяцького. Важливим для розуміння семантики цього твору є коментар самого композитора: «Що стосується атональної музики — вона ставала абстрактною через відсутність тематичних посилів, на кшталт теми долі в П'ятій симфонії Бетховена... Ті ранні речі передавали внутрішній шум, який звучав у мені, внутрішнє неусвідомлене прагнення, порив, який все ж таки не завжди ставав загальнозрозумілим. Тому одночасно з додекафонною музикою в мене були свої способи оживлення форми — характерна музика. Звідси з'явилися «Автографи», «Характерні сцени» для фортепіано. Усі ці п'єси мають свої присвяти, більше того — це образи моїх друзів» [2]. Образність цього циклу («Перша грація», «Ексцентрик», «Друга грація», «Осяяння», «Діалог», «Третя грація», «Гра») виконана у жанрі характерних музичних портретів: одна з «грацій» — сприйняття дружини композитора, за «Ексцентриком» (у зв'язку з такою назвою постають асоціації з твором із золотого фонду європейської фортепіанної літератури — прелюдією «Генерал Лявин-ексцентрик» К. Дебюссі) криється образ В. Губи, в «Осяянні» постає портрет молодого В. Сильвестрова.

Самобутнім різновидом, опертим на традиції ще барокових музичних монограм, є «Три монограми для фортепіано»: «Богдан» (B-o-g-d-a-n; прелюдія, fuga та постлюдія), «Даша» (D-a-es-c-h-a; танцювальна сюїта); «Євген Федорович Станкович» (E-F-Es; 2000) О. Костіна. Специфічним варіантом поглиблення розробки цього принципу у розгортанні музичного тексту є «Криптограма» для вібрафона (1989) О. Щетинського, у якій вже тембрально-акустичні характеристики обраного інструменту покликані

відтворити семантику поняття як таємного знаку-напису чи зображення, зрозумілого тільки посвяченим у сакральні знання.

Тяжіння до неоромантичного психологізму притаманне для «Десяти мініатюр «Настрої» (1967) М. Ластовецького, постмодерністське епатування — «Екзотичним мініатюрам» (1983) С. Зажитька, де «екзотичність» немає нічого спільного з традиційним і новітнім орієнталізмом, а швидше стосується контексту напрямків і стилістик, в умовах яких розгортається творчий процес⁷. На цьому тлі високою даниною мистецьким традиціям постають натхненні середньовічною й бароковою французькою архітектурою «Замки Луари» (1994) Л. Дичко.

Виразно національна образність утворює осердя ще одного тематичного напрямку інструментальних циклів. Серед характерних для нього творів варто назвати поліфонічні варіації «Писанки» (1972) Л. Дичко, три п'єси «Місто та село» (1985) Л. Юріної, «Поліфонічний альбом для фортепіано на матеріалі народних пісень» (1987) В. Іванова. Проте до цього часу одним із найбільш показових для нього у аспекті «переорієнтацією естетики поставангарду в бік підкресленої національної закоріненості» [4] залишаються «Речитативи й Рондо» для фортепіанного тріо (1969) М. Скорика. Яскравість і збагачення засобів національної музичної мови у ньому О. Козаренко пов'язує з тим, що ««Карпатський» музичний діалект ... у творчості М. Скорика набув нового дихання від поєднання з елементами ... графічності та лаконізму Бартока» [4].

Висновок. 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 [9, с. 34]. Такі ж процеси спостерігаються й у інших «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” [8, с. 9].

¹ Цей твір отримав найвищу оцінку Л. Грабовського: «Особливо уразив Валя своїм циклом з 34 прелюдій і фуг для фортепіано. Схиляюся думати, що такого фундаментального, значного, майстрового, оригінального, багато в чому новаторського циклу прелюдій і фуг не було ще написано після Хиндеміта, Шостаковича і Щедрина. Тут автор встає на повний зріст свого розкритого таланту» [13] (Тут і далі переклад мій. – ??).

² Музика цього циклу створювалась у різні роки. I Глава: «Повір'я», «Згадка», «Знамення» – 1970, «Образ», «Клич», «Офіра», «Плач-голосіння» – 1975, «Поголос» – 1963; II Глава «Апокрифи»: «Із забуття» – 1970, «Руїни» – 1962, «Згасле завзяття» – 1976, «Сповідь» – 1970; III Глава «Лики застиглих часів» – 1971; IV Глава «З глибин часів» – 1975 (2-а редакція – 1992)

³ Цей твір виявляє надзвичайно яскраву і сміливу національно-громадянську концепцію, оскільки кожна з його частин присвячена знаковим постатям української культури в час, коли звинувачення у націоналізмі вважалося одним із найсுவаріших. І ці присвяти виписані у тексті: Хоральна композиція № 1 «Присв. Іванові Григоровичу-Барському» (1713–1785), українському бароковому будівничому; Хоральна композиція № 2 «Присв. Миколі Маркевичу» (1804–1860), українському історичному етнографу, письменнику, композитору; Хоральна композиція № 3 «Присв. Олександрові Козловському» (1876–1898), українському поетові; Хоральна композиція № 4 «Присв. Михайлові Старицькому» (1840–1904), українському письменнику, драматургу, актору, театральному і громадському діячеві; Хоральна композиція № 5 «Присв. Павлові Житецькому» (1857–1911), українському філологу-фольклористу; Хоральна композиція № 6 «Присв. Григорію Сковороді» (1722–1794), українському філософу, поету, композитору; Хоральна композиція № 7 «Присв. Павлові Тичині» (1891–1967), українському поету, драматургу, художнику, мистецтвознавцю

⁴ 1. Вальс; 2. Ноктюрн; 3. Казка; 4. Ідилія; 5. Ноктюрн; 6. Прелюд; 7. Вальс.

⁵ 1. Ноктюрн; 2. Вальс; 3. Прелюдія

⁶ I. Ранкова музика: 1-3; II. Вечірня музика; III. Споглядання; IV. Посвята.

⁷ Вже у цьому ранньому опусі втілилися риси, що дозволять вважати композитора одним з найрадикальніших експериментаторів в українській музиці. Проте у цьому творі він постає ще значно поміркованішим митцем, який шукає власні шляхи для неординарного втілення неординарних ідей. Про ці пошуки С. Зажитко згодом висловиться так: «У моєму розумінні краса не є статичним поняттям у сенсі визначеного стандарту, який потрібно наслідувати. Не можу сказати, що у мене творчий процес спрямований на пошуки певної краси (у романтичному розумінні). Але у творах, які я пишу, для мене є певний аспект тієї ж краси, що переливається то однією гранню, то іншою... Для мене краса – довершене втілення творчого духу. Те, про що часто говориться як про заперечення краси, – скоріше заперечення певного її стандарту, а не самої краси» [5].

Список використаних джерел

1. *Гаврилов С.* Тихая музыка требует бдительности / Сергей Гаврилов // Европа экспресс. — 2009. — 6 апреля. — № 15 (579) : Электронний ресурс : Код доступу: http://www.euxpress.de/archive/artikel_14060.html
2. *Десятирик Д.* Казка музичних мандрівок / Дмитро Десятирик // День. — 2007. — 2 лютого. — № 18.
3. *Калениченко А.* Інструментальна музика / А. Калениченко // Українська музична енциклопедія. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. — С. 218—236.
4. *Козаренко Олександр.* Національна музична мова в дискурсі постмодернізму : Електронний ресурс. — Код доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html)
5. *Крицкая Арина.* Сергей Зажитько: «Вот так» // Зеркало недели. — 1998. — 23 мая. — № 21.
6. *Ланцута О.* Українська неоромантична фортепіанна соната / Олександра Ланцута // Записки НТШ. — Том 232 (ССХХХІІ) : Праці Музикознавчої комісії: статті, матеріали, критика і бібліографія / Редактори тому Олег Купчинський, Юрій Ясиновський. — Л., 1998. — С. 165—178.
7. *Савенко С.* Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР : Вып. 1. — М. : Композитор, 1994. — С. 72—90.
8. *Салдан С. О.* Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Світлана Олександрівна Салдан; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 17 с.
9. *Соколов О.* К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки ХХ века : сб. статей. — Горький : Волго-Вятское книжное изд.-во, 1977. — С. 12—58.

-
10. *Сюта Б. О.* Принципи організації художньої цілісності в творчості українських і польських композиторів 1970-1990-х років : автореф. ...доктора мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – музичне мистецтво / Богдан Омелянович Сюта. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. — 36 с.
 11. *Холопов Ю.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. — Вып. I. — М. : Композитор, 1994. — С. 120—138.
 12. *Цепколенко К.* Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции) / Кармелла Цепколенко / Электроний ресурс : Код доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkoenko-ped.html.
 13. *Юсипей Роман.* Композитор Валентин Бирик: звучание сквозь замалчивание // Зеркало недели. — 2010. — №26. — 10 июля.

Рудык М. Эскизы к осмотру украинской инструментальной музыки последней трети XX в.: циклы пьес, сонаты

Новые композиторские техники, войдя в пространство украинского музыкального мышления, повлекших рефлексию не только над стилистикой, но и над семантическим основанием многих жанров. В статье исследуются особенности трактовки жанров, связанных с закономерностями классического и романтического мышления, но концепционного переосмысленных результате воздействий авангардного и постмодернистского дискурсов.

Ключевые слова: прелюдия, постлюдия, соната, инструментальный цикл, национальная образность.

Rudyk. M. Thumbnails to view Ukrainian instrumental music last third of the twentieth century.: cycles plays sonatas

New composers' techniques by signing in the space of Ukrainian musical thinking, causing reflection not only on style, but also on the semantic foundation for many genres. This article investigates the interpretation of the features of genres associated with the laws of classical and romantic thought, but conceptual reconsidered due to the influence of avant-garde and postmodern discourses.

Keywords: prelude, postlyudiya, sonata, an instrumental cycle, national imagery.