

Гаран К. М.,  
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

**ФОРТЕПІАННА СЮІТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ: ВИТОКИ ЖАНРУ, МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ,  
ОБРАЗНА СЕМАНТИКА**

(на прикладі циклу О. Яковчука «старовинні танці» для фортепіано з  
балету «Пригоди у Смарагдовому місті»)

*У статті розглядаються витоки сюїтного жанру, надається ретроспективний аналіз розвитку жанру сюїти, досліджуються особливості музичної драматургії та образної семантики фортепіанної сюїти у творчості українських композиторів на прикладі сюїти О. Яковчука «Старовинні танці» з балету «Пригоди у Смарагдовому місті».*

*Ключові слова: жанр сюїти, музична драматургія, образна семантика, українська фортепіанна музика.*

*В статье рассматриваются истоки сюитного жанра, представляется ретроспективный анализ развития жанра сюиты, исследуются особенности музыкальной драматургии и образной семантики фортепианной сюиты в творчестве украинских композиторов на примере сюиты А. Яковчука «Старинные танцы» из балета «Приключения в Изумрудном городе».*

*Ключевые слова: жанр сюиты, музыкальная драматургия, образная семантика, украинская фортепианная музыка.*

*Article retrospective analysis of genre suites, the research the features of the musical drama and imaginative semantics piano suite in the works of Ukrainian composers for example: Suite A. Yakovchuk "Ancient Dances from the ballet "Adventures in Oz".*

*Key words: the genre suite, musical drama, figurative semantics, Ukrainian piano music.*

Актуальність запропонованої теми полягає в тому, що сучасні тенденції в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. пов'язані з пошуками індивідуальної композиторської техніки. Предметом нашого дослідження є фортепіанний цикл О. Яковчука «Старовинні танці» (сюїта з балету «Пригоди у Смарагдовому місті»), аналіз якого у музикознавстві здійснюється вперше. Мета статті полягає у дослідженні фортепіанної сюїти українських композиторів в аспекті жанрової еволюції.

Проблеми розвитку жанру сюїти наводяться в нарисі Т. Попової «Сюїта» з наданням характеристики класичній танцювальній сюїті ХVІІ – ХVІІІ ст., програмним сюїтам ХІХ – початку ХХ ст. у творчості Ж. Бізе «Арлезіанка» та «Дитячі ігри» (1873 – 1874 pp.), О. Глазунова «Балетна сюїта» та «Характеристична сюїта». На думку Т. Попової, «Найціннішим внеском у фортепіанну літературу стали «Маленька сюїта» Бородіна, три сюїти для фортепіано у 4 руки Аренського (дві з них були оркестровані самим автором) ...» [4; 14]. Крім того, авторка розглядає сюїти, які створені з музики до

драматичних творів, балетів, а також приділяє увагу оркестровим сюїтам радянського періоду.

До праць, присвячених сюїтному жанру, належить фундаментальне дослідження видатного музиколога Б. Яворського «Сюїти Баха для клавіра». Зміст даної праці виходить за межі її назви. Насправді вона охоплює розвиток європейської музичної культури протягом двох тисячоліть (від григоріанської монодії до XX ст. із залученням асоціативних аналогій з іншими видами мистецтва – античними скульптурами, гравюрами, живописом, архітектурою).

Проблема витоків жанру сюїти досліджується у праці В. Носіної «Про символіку «французьких сюїт» І. С. Баха». У праці В. Носіної висвітлюється історія створення «французьких сюїт» з аналізом особливостей усіх танцювальних жанрів, які входять до їх складу з акцентуацією на мелодичній мові (мотивній і тональній символіці). Авторка виявила «... усередині «Французьких сюїт» два внутрішні цикли, які різняться не тільки за ладовими, але й за змістовними ознаками» [7; 20].

У статті Ю. Щербакова «Семантика танцю як фактор формування жанру сюїти» досліджується парадигматичність танцювальних жанрів і танцювальної семантики як чинника розвитку сюїти у фортепіанній інструментальній музиці [6; 269].

Жанр сюїти, за класифікацією В. Клима, наведеній у монографії «Українська радянська фортепіанна музика», відноситься до синтетичних жанрів [1; 234]. Розглядаючи сюїтний жанр, зупинимося на дефініції терміна «сюїта» (походить від французької «suite» – ряд, послідовність). Один з основних різновидів багаточастинних циклічних форм інструментальної музики складається з декількох самостійних, зазвичай, контрастуючих між собою частин, об'єднаних загальним художнім задумом. Частини сюїти відрізняються за характером, темпоритмом. Об'єднуючими чинниками виявляються тональна єдність, мотивна спільність тощо. Основний принцип сюїтного формотворення полягає у створенні композиційної цілісної концепції на основі послідовної зміни контрастних частин. Витоки сюїти походять від давньої традиції співставлення повільного танцю – ходи (парного розміру) і жвавого стрибкового танцю (непарного, тридольного розміру), які простежуються у стародавніх східних країнах. У Франції в XVI ст. виникла традиція інтеграції у танцювальній сюїті різновидів бранлей (розмірених, урочистих танців – ходів) і більш жвавих. Проте справжнє народження сюїти в західноєвропейській музиці пов'язують з лютневим музикуванням, з появою всередині XVI ст. пари танців – павани (величний, плавний танок у розмірі 2/4) та гал'ярди (жвавий танок із стрибками у розмірі 3/4). Таке поєднання, за визначенням Б. Асаф'єва, утворює «можливо одну з перших ланок в історії сюїти» [1; 360].

До початку XVII ст. у творчості І. Гро (30 паван і гальярд, що були опубліковані у 1604 р. у Дрездені), англійських верджиналістів У. Берда, Дж. Булла, О. Гіббонса (збірка «Parthenia», видання 1611 р.) простежується тенденція перетворення прикладного трактування побутового танцю у «п'єсу для слухання». Цей процес остаточно завершився до середини XVII ст. Класичний тип старовинної танцювальної сюїти утвердився у творчості австрійського композитора І. Фробергера. У його сюїтах для клавесина була встановлена строга послідовність танцювальних частин: повільна алеманда, швидка або відносно швидка куранта, повільна сарабанда. У подальшому

композитор до сюїтного циклу включив четвертий стрімкий танок – жигу, яка згодом стала обов'язковою заключною частиною. За структурою численні сюїти кінця XVII – початку XVIII ст. для оркестра, клавесина, лютні включають чотири основні частини, а також менует, гавот, буре, пасп'є, полонез, які вставлялися між сарабандою та жигою, а також «дублі» у вигляді орнаментальної варіації на одну з частин сюїти.

Структурна побудова сюїтного жанру визначалася національними особливостями наприкінці XVII – середині XVIII ст. Так, наприклад, французька сюїта відрізнялася більшою свободою побудови. Важливий внесок у розвиток сюїт належить представнику італійської композиторської школи – Д. Фрескобальді, який розробляв варіаційну сюїту.

Композитори німецької школи творчо переосмислили напрацювання французьких та італійських композиторів. Програмність «Біблійських історій» для клавесина та оркестрова «Музика на воді» Г. Генделя утворює семіотичні паралелі з французькою сюїтою. Впливи італійської варіаційної техніки простежуються в сюїті Д. Букстехуде на тему хорала «Auf meinen lieben Gott» (алеманда з дублем, сарабанда, куранта і жига є варіаціями на одну тему при збереженні в усіх частинах малюнку і гармонії).

У творчості Й. Баха (для клавіра шість англійських сюїт, шість французьких сюїт, шість партит, Французька увертюра для клавіра) відбувається процес емансипації танцювальної п'єси від її побутового першоджерела. Композитор у танцювальних частинах сюїт зберігає лише характерні форми руху та деякі особливості ритмічного малюнку. У творчості віденських класиків другої половини XVIII ст. жанр сюїти втрачає свої «провідні позиції» та продовжує існувати у вигляді касаций, серенад і дивертисментів.

У XIX ст. у зв'язку із розвитком програмного симфонізму виникає значна різноманітність побудови сюїт. Так, наприклад, серед прообразів у структурі фортепіанних програмних сюїт доби романтизму відзначимо цикли мініатюр Р. Шумана «Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Дитячі сцени». До зразків оркестрової програмної сюїти відносяться «Антар» і «Шехеразада» М. Римського-Корсакова. Риси програмної сюїти простежуються у фортепіанних циклах М. Мусоргського «Картинки з виставки» та О. Бородіна «Маленькій сюїті». Три оркестрові сюїти П. Чайковського складаються переважно із творів, які не зв'язані з танцювальними жанрами. Дані твори містять нову танцювальну форму – вальс.

У середині XIX ст. з'являються сюїти, утворені з музики до театральних вистав (балетів, опер) – Е. Гріга з музики до драми Г. Ібсена «Пер-Гюнт», Ж. Бізе з музики до драми А. Доде «Арлезіанка», П. Чайковського з балетів «Лускунчик», «Спляча красуня».

Народно-танцювальні традиції сюїтного жанру одержують нове забарвлення у творчості композиторів К. Сенс-Санса в «Алжирській сюїті», А. Дворжака в «Чеській сюїті», К. Дебюссі в «Бергамаській сюїті», М. Равеля в «Могилі Куперена».

Стосовно балетних сюїт XX ст., то тут наведемо найбільш знакові балетні сюїти І. Стравінського «Жар-птиця» (1910 р.), «Петрушка» (1911 р.), С. Прокоф'єва «Блазень» (1922 р.), «На Дніпрі» (1933 р.), «Ромео і Джульєтта» (1936 – 1946 рр.), «Попелюшка» (1946 р.), А. Хачатуряна (сюїта з балету «Гаяне»), Д. Мійо «Провансальська сюїта» для оркестру, Ж. Орика «Маленька сюїта для фортепіано», А. Шенберга «Сюїта для фортепіано» ор. 25, А. Берга «Лірична сюїта» для струнного квартету, написані із

застосуванням додекафонної техніки. У «Танцювальній сюїті» Б. Бартока «Маленькій сюїті» для оркестру В. Лютословського переважає фольклорна складова.

Визначення жанру сюїти також розповсюджується на музично-хореографічну композицію з декількох танцювальних номерів. Такі композиції включалися до балетних спектаклів (наприклад, третя картина «Лебединого озера» П. Чайковського, яка за структурою складалася з послідовності традиційних національних танців). Вставну, так би мовити, «інкрустовану» сюїту називають дивертисментом (остання картина «Сплячої красуні», значна частина другого акту «Лускунчика» П. Чайковського) [3; 359–362].

Простежуючи історію розвитку жанру сюїти, український музикознавець В. Клин відзначав, що найбагатоплановіша еволюція сюїти виявилася в українській фортепіанній музиці радянської доби. Витоки її подальшої типологічної розгалуженості були закладені ще на початку ХХ ст. Найвизначніша з них – «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор. 2 М. Лисенка («Прелюдія», «Куранта», «Токката», «Сарабанда», «Гавот», «Скерцо» (1869–1870) [1; 234]. За визначенням В. Клина: «Цей твір, в якому переосмислені класичні клавірні традиції, започаткував в українській фортепіанній творчості розвиток сюїти пісенно-танцювального типу» [1; 234].

До напряму картинно-програмного жанрового типу відноситься «Сюїта з десяти програмних частин. На луках» ор. 3 (1891 р.) В. Сокальського; до напряму вільного (або мішаного) типу сюїтного жанру відноситься «Українська сюїта» В. Барвінського; до напряму узагальнення програмного типу відноситься «Елегійна сюїта» ор. 6 М. Вілінського (1914–1918) [1; 234].

Продовжуючи аналізувати еволюцію сюїтного жанру в українській фортепіанній музиці, В. Клин зазначає, що визначне місце у цьому процесі займає цикл Б. Лятошинського «Відображення» ор. 16 (1925 р.), який «... уособлює різкий якісний стрибок художнього мислення, суттєво відмінного від норм, що раніше побутували в українській музиці. Його новаторський характер полягає у створенні в національній музичній культурі невідомої раніше місткої системи художньо-виражальних засобів...» [1; 234].

Структура циклу Б. Лятошинського «Відображення» складається із семи безпрограмних частин, інтегрованих узагальнено-програмним задумом, що розкривається назвою сюїти» [1; 234]. Перше «Відображення» експресивного характеру втілює образи героїки, друге втілює лірико-розповідну сферу; третє – екстатичне поривчасте; четверте – глибоко трагедійне; п'яте – позначене витонченим психологізмом; шосте – пронизливо іронічне; сьоме – втілює образ людини – борця [1; 234].

Жанрове новаторство Б. Лятошинського у цьому сюїтному циклі полягає у поєднанні різних традицій, які, з одного боку, походять з традицій лютневого мистецтва ХV ст. (використовуються різнометричні повільний та швидкий танці на одну тему), а з іншого, – до принципу варіаційного створення образів. У циклі відбувається взаємодія принципів поліфонічного розвитку матеріалу та монотематизму [1; 241].

Узагальнена програмність жанру сюїти розвивалася у творчості В. Задерацького в циклі «Мікроби лірики», де переважав принцип остинатності, який «уособлював» образну обмеженість.

Протягом тридцяти років (з 30-х до 60-х рр.) розвиток узагальнено- програмного типу сюїтного жанру припинився. Сюїтний цикл «Образи» А. Штогаренка, присвячений Б. Лятошинському, з'являється на початку 70-х рр. ХХ ст. .

До характерних особливостей «Образів» М. Степаненка (два зошити – 1969, 1973 рр.) належить введення в сюїтний цикл узагальнено-програмного типу додекафонної техніки. У цілому, для циклу М. Степаненка властиві мініатюрність форм, частин, лаконізм фактурної конкретизації змісту, часте (навіть дещо надмірне) використання остинатності. Інтонанції частівки та гри-лічилки, функціональна і серійна техніка втілення узагальнено-програмних асоціацій, Ф. Шопен та О. Скрейбін, С. Прокоф'єв, І. Стравинський та А. Шенберг – це те коло орієнтирів, які відбиваються в циклі» [1; 244–245].

Програмно-картинний тип сюїти втілювався у творчості українських композиторів. Одна з ліній пов'язана з сюжетами образотворчого мистецтва. Це «Сюїта на теми малюнків О. Бердслея» І. Белзи (1929 р.), сюїта «Фарфорові чашки» В. Задерацького, «Картини російських живописців» І. Шамо (1959 р.). Темі майстрів російського лубка втілюються в оригінальному циклі О. Костіна «Російський лубок» (1979 р.). За визначенням В. Клима, «Музичний матеріал центрального образу сюїти (Офеня-коробейник, зазивала, який запрошує народ подивитись та придбати картини) розміщується і між іншими частинами циклу, виконуючи роль скріплення різнохарактерних програмно-картинних зарисовок» [1; 246].

Втілення тем літературних творів у жанрі сюїти в українській радянській фортеп'яній музиці стали з'являтися наприкінці 50-х років. До жанру картинно-програмного типу сюїти першим звернувся М. Сильванський у циклі з десяти музичних малюнків за поемою М. Гоголя «Мертві душі» (чотири з них видані у 1961 р.). Кожній частині циклу передувала епіграф, а образно-художнє втілення досягалося введенням до сюїти діалогів. Фортеп'янна сюїта 60-х років продовжує традиції використання літературних тем. Це цикл Ф. Надененка за поемою «Гайдамаки» (видані дві п'єси у 1963 р.), А. Погорельського «По сторінках російських казок» В. Варицького (1968 р.), М. Сильванського «Пригоди барона Мюнхаузена», Г.-А. Бюргера (1969 р.) «Казка про попа та його робітника Балду» О. Пушкіна (1970 р.).

У фортеп'яній сюїті українських композиторів значне місце посідає різновид картинно-програмного типу, що визначається сукупністю програмних п'єс, які не пов'язуються темою, сюжетом, персонажем, літературним або живописним твором. Як зазначає В. Клима, це збірка В. Задерацького «Зошит мініатюр» (1929 р.). Наскрізна програмна ідея втілена у «Картинках Гуцульщини» М. Колесси (1934 р.), «Закарапатській сюїті» І. Задора (1949 р.), «Східному альбомі» В. Задерацького (1940 р.). Ідеї програмності 50 – 60-х рр. композитори пов'язують із картинами міста. Це цикл «В рідному місті» М. Сильванського, «Київський альбом» Ю. Іщенко (1965 – 1966 рр.). Героїчні сторінки Другої світової війни знайшли відображення у «Прелюдиях» Б. Лятошинського, «Волинських акварелях» М. Вериківського (1943 р.), сюїті «Фронт» та «Батьківщина» В. Задерацького (1944 р.). Ще одна підгрупа в сюїтній типології пов'язана із народними уявленнями, фольклорними пісенно-танцювальними елементами – сюїта «Лісові картини» Г. Жуковського (1965 р.), весняне пробудження природи

втілюється у сюїті «Гуцульські акварелі» І. Шамо (1972 р.). У сюїті В. Сечкіна «Музичні малюнки Чехословаччини» (1978 р.) відбулось внесення рис, характерних для різних підгруп [1; 254]. Різновид сюїти почав своє існування у вигляді пісенно-танцювального типу жанру у циклі на «Теми українських народних пісень» Я. Степового (1920 р.). Наприкінці 40-х років відбулось відродження цього різновиду в «Українській сюїті» (Сюїта на теми українських народних пісень) ор. 60 М. Гозенпуда, у Двох «Українських сюїтах» Ф. Богданова (1948 р.) та І. Шамо (1948 р.).

Вперше якісно інший підхід відзначається в «Українській танцювальній сюїті» ор. 8 А. Коломійця (1948 р.) – з'являється різновид сюїти на основі українських народних танців. Розвиток пісенно-танцювального типу сюїти у 50-ті роки зумовлює виникнення його різновидів на матеріалі пісень і танців народів світу. Це втілилося у «Танцювальних сюїтах» Т. Маєрського (1954 р.) та Ф. Надененка (1959 р.). Сюїта І. Шамо «Пісні друзів» (1954 р., 1 випуск; 1956 р., 2 випуск) створювалася в контексті дружби з країнами соціалістичної співдружності.

Характерним у сюїті є використання інтонацій, особливостей ритмічних формул музики народів світу. Інтерес до старовинних західноєвропейських танців класичного сюїтного циклу відродився наприкінці 50-х – на початку 60-х років у творчості В. Косенка «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» (1928–1930 рр.), М. Колесси у сюїті вільного типу (1929 р.) та Ф. Надененка у «Сюїті у формі старовинних танців» (1958 р.).

Поєднання класичної традиції із сучасністю репрезентовано у «Класичній сюїті» І. Шамо (1958 р.). Комплексна стилізація, із співіснуванням історико-стилістичних планів – старовинного і сучасного – втілені В. Сирохватовим у сюїтному циклі «Партита» ор. 21.

У 60 – 70-х роках продовжується процес створення нових різновидів пісенно-танцювального типу сюїти. Так, М. Скорульський здійснює спробу створення фортепіанних циклів на матеріалі власних балетів. Це номери у нескладному фортепіанному перекладі з трьох творів – «Снігова королева», «Лісова пісня», «Бондарівна», які складають збірку самостійних п'єс «Танці з балетів» (1960 р.). Концертного плану є сюїта з балету «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської (1965 р.) [1; 255–265].

Фортепіанний цикл О. Яковчука «Старовинні танці» з балету «Пригоди у Смарагдовому місті» (2008 р.) наслідує традиції танцювального типу сюїти, які висходять до балетів П. Чайковського «Лускунчик» та «Спляча красуня», вони склалися з музики до балетів, театральних вистав. Крім того даний тип сюїти розвивався у 60 – 70-ті роки у творчості М. Скорульського та Ю. Рожавської.

Структура циклу включає десять танців: «Менует 1», «Менует 2», «Бурре», «Екоссез», «Полонез», «Вальс 1», «Вальс 2», «Гавот 1», «Гавот 2», «Гарантелла». «Менует 1» та «Менует 2» написані в класичних традиціях, у тридольному розмірі, наближені до менуетів сонатно-симфонічного циклу (третья частина). За образною семантикою – жвавого, грайливого характеру, на кшталт менуетів Й. Гайдна. Третя п'єса сюїти «Бурре» написана у чотиридольному розмірі, характерному для придворного танцю, жвавого, чіткого характеру, мелодія якого починається із затакту в одну чверть. Танець бурре було введено до балетів наприкінці XVII ст. французьким композитором Ж. Люллі.

Четвертий танець сюїти – «Екоссез» (шотландський танець), його історія походження як бального танцю пов'язана з Францією кінця XVII ст. Метрична основа даної п'єси написана у дводольному розмірі, характерному для пізнього етапу розвитку танцю. За структурою екоссез квадратної будови, що відтворює неперервні переміщення пар з місця на місце, в результаті чого утворюється складний багатофігурний малюнок.

П'ятий номер сюїти «Полонез» – бальний танець урочистого характеру, його витоки народного походження. У подальшому з XVI ст. розповсюдився як придворний танець. Даний танець написаний у тридольному розмірі, з характерним підкресленням третьої чверті. Наступні два танці «Вальс 1» та «Вальс 2» написані у класичних традиціях у помірно швидкому («Вальс 1») та швидкому («Вальс 2») темпах, плавного кружляючого руху.

Восьмий та дев'ятий танці «Гавот 1» та «Гавот 2» написані у чотиридольному розмірі та характерному для даного танцю помірному темпі.

Танець «Гавот 2» починається із традиційного для затакту у дві чверті та відзначається надзвичайно граціозним характером.

Десятий танець «Гарантелла» відтворює стрімкий неперервний тріольний рух, акценти у партії лівої руки нагадують удари тамбурина та ефект звуків кастаньєт.

Таким чином, у результаті проведеного дослідження сюїти «Старовинні танці» з балету «Пригоди у Смарагдовому місті» О. Яковчука нами були виявлені органічна інтеграція, яка виявилася у наслідуванні традицій в плані загальних структурних принципів побудови тематичного матеріалу у поєднанні із самобутньою, колоритною, насиченою музичною мовою.

#### ***Література:***

1. Клин В. Л. *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)* / В. Л. Клин : Монографія. – К. : Наук. думка, – 1980. – С. 234 – 271.
2. Кушнірук О. *Композитор О. Яковчук* / О. Кушнірук // Ювілейне видання. – К. : «СПРИНТ-СЕРВІС», – 2013 – 34 с.
3. *Музыкальная энциклопедия* // Под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 359–362.
4. Попова Т. *Сюита* / Т. Попова. Государственное музыкальное издательство. – М. – Л., 1952. – 24 с.
5. Савицька Н. *Композиторська життєтворчість і вік: досвід концептуалізації проблеми* / Н. Савицька // Київське музикознавство: Зб.ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 34 : Культурологія та мистецтвознавство. – С. 119–126.
6. Щербаков Ю. *Семантика танца как фактор формирования жанра сюиты* / Ю. Щербаков // *Музичне мистецтво і культура: Music art and culture. Наук. вісник. / Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової.* – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. 11. – С. 268–278.
7. Яворский Б. *Сюиты Баха для клавира*, Носина В. *О символике «Французских сюит» И. С. Баха* / Б. Яворский. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2006. – 156 с.