

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**Стрілецька Ольга Ігорівна**

УДК: 78.27; 78.421; 78.1

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**КОНЦЕПТ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ  
ТА ЙОГО ПРОЕКЦІЯ НА ТВОРЧІСТЬ ІНШИХ МИТЦІВ  
(на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського)**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії

Науковий керівник: **Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна,**  
кандидат мистецтвознавства, професор

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ Стрілецька О.І.

Львів – 2023

## АНОТАЦІЯ

*Стрільцька О.І.* Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського).– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. Львів, 2023.

У дисертації представлений один із засадничих аспектів впливу індивідуального стилю того чи іншого композитора у своєму національному чи у ширшому духовному континуумі. Різні аспекти цієї доволі складної і неоднозначної проблематики потребують і конкретнішого дослідницького інструментарію, що допоміг би відобразити суть музично-еволюційних процесів *par excellence*, зосереджуючись зокрема на тому, що саме у творчості того чи іншого провідного митця свого часу стає найважливішим і найактивніше сприймається і трансформується іншими композиторами? Це далеко не другорядний аспект у пізнанні суті музичного твору. Адже сприйнятливість традицій, які передусім передаються від знакових особистостей, творців нових художніх систем, відповідних до суспільно-історичних змін, нового естетичного світогляду і здатності по-новому осягнути зміст світобуття, лежить в основі більшості музичних творів різних епох і стилів.

Відтак метою дослідження став розгляд концепту індивідуального композиторського стилю на прикладі фортепіанної музики Кароля Шимановського у проєкції на творчість польських і українських композиторів.

До предметного кола поданої роботи увійшли аналітичні студії категорії «концепту індивідуального композиторського стилю» в теоретичному, філософсько-естетичному, історичному аспектах, що проектується на творчість Кароля Шимановського, зокрема на його фортепіанний доробок, а відтак вже проекція фортепіанної творчості Кароля Шимановського розгортається на фортепіанну творчість польських і українських композиторів його часу і наступних поколінь.

У дослідженні зосереджуємо увагу на аналізі життєтворчості Кароля Шимановського, на основі чого аргументується концепт його індивідуального стилю як сукупності «базових смислів» і їх трансформації у фортепіанній музиці Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського, Тадеуша Шеліговського, Бориса Лятошинського, Антіна Рудницького, Ігоря Белзи.

В першому розділі дисертації розглядається категорія «концепту», яка у своїх основних засадах формулюється у філософській сфері гуманістичних наук, виявляє свій значний потенціал у дослідженні культурно-мистецьких явищ, в тому числі може бути цілком природно застосована до феномену індивідуального композиторського стилю. У цьому випадку мається на увазі комплексна структура, що включає: базові смисли художнього світогляду митця, серед яких виокремлюються тематичні напрямки, жанрові та образно-стильові пріоритети, філософсько-естетичні засади; індивідуальну систему музично-виразових засобів, через яку композитор виражає свої базові смисли, для чого відповідним чином комбінує апробовані елементи виразовості і винаходить нові.

Вказані загальні постулати щодо концепту індивідуального стилю проектуються на конкретний приклад творчості Кароля Шимановського. Спираючись на значний компендіум досліджень, присвячених провідному польському митцеві першої половини ХХ ст., в дисертації виводяться чотири базові смисли, що утворюють концепт його

індивідуального стилю: постромантичний, пов'язаний з реінтерпретацією і трансформацією засад стилю Ф. Шопена; переосмислення історичних і міфологічних постатей і сюжетів у суб'єктивно-рефлексивному імпресіоністичному ключі; пов'язаний з неофольклоризмом і його відкриттям «гуральського» архетипу національної музичної традиції; і останній, пов'язаний з ідеєю сакральності в широкому сенсі цього слова. З елементів системи музично-виразових засобів, за допомогою яких Шимановський втілює названі смисли, розглядається один, вельми показовий: орнаментальність фактури, що набуває у композитора змістовно-символічного значення і може трактуватись як один із знаків його індивідуального стилю.

Як самі вищерозглянуті базові смисли концепту індивідуального стилю Шимановського, так і система виразових засобів, яку він використовує для втілення згаданого концепту у всій його повноті, мали дуже великий вплив на інших польських композиторів молодшого покоління, як також на представників інших національних шкіл, в тому числі знайшли вельми значний відгук в українських митців. Проекція творчості і навіть самої особистості композитора на широкий ареал музичного життя обумовлені рядом взаємодоповнюваних чинників.

В другому розділі дисертації здійснюється огляд провідних фортепіанних жанрів у творчості К. Шимановського з зазначенням трансформацій їх впливу у фортепіанному мистецтві Польщі наступних генерацій.

Вказується, що серед циклічних фортепіанних композицій малі цикли мініатюр для фортепіано займають особливе місце. В творчості Кароля Шимановського, в доробку якого такий різновид фортепіанної творчості представлено циклами «Чотири етюди» (1900-1902), «Метопи» (1915), «Три маски» (1915-1916 рр.), «Чотири польські танці» (1926). Їм притаманна особлива афористичність, виваженість драматургічної логіки і побудови, оскільки художнє ціле передається у двох-п'яти частинах.

Достатньо виразним є представництво подібних циклів у польській фортепіанній творчості 1920-1950-х років, яка віддзеркалює мистецьку діяльність наступної генерації після Кароля Шимановського і представників «Молодої Польщі». Формат малого циклу є достатньо гнучким і універсальним для різних стильових орієнтирів, що й зумовлює численність і багатогранність звертань до нього польських композиторів. Вказується на поворот до стильового плюралізму між модерном і авангардом зумовив багатство мистецьких вирішень в доробку Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського та ряду інших польських музикантів. Їх єднає спільність творчих установок, яка веде від здобутків Кароля Шимановського (його жанрових пріоритетів, кола образності, синтезу фольклорного начала з модерним музичним словником і композиторсько-технічними засобами).

Окрема увага приділяється одному зі знакових жанрів у польській музичній традиції – мазурці. Наголошується, що Шимановський продемонстрував парадоксальний синтез салонного танцю, який набув значення загальнонаціонального символу, з фольклорним колоритом гірських регіонів, який має окреслені етнохарактерні ознаки. Водночас він розширив і збагатив їх ладо-гармонічну сферу, розширив та осучаснив композиторські технічні засоби, зберігаючи народно-танцювальну основу і відтворюючи етно-інструментальні звуконаслідування. Мазурки Кароля Шимановського зумовили зростання інтересу до цього жанру, яке відобразилось в доробку Тадеуша Кассерна, Болеслава Войтовіча, Альфреда Градштейна, Єжи Фітельберга, Романа Падлевського, Яна Екєра, Мар'яна Сави, і кількісно наймасштабніші напрацювання Олександра Тансмана (36) і Романа Мацеєвського (біля 50).

Особливо значний вплив на наступні покоління польських композиторів мали сонатні цикли К.Шимановського. Орієнтація на трактування сонатного циклу Шимановським властива багатьом польським композиторам наступних генерацій, серед яких переважає

жанр малої сонати чи сонатини. Серед прикладів: Сонати Казімежа Сероцького і Йоахіма Олькусьніка, Малі сонати Ромуальда Твардовського, Болеслава Войтовіча, дві Сонати і Сонатина Гражини Бацевич, дві Сонатини Тадеуша Берда, чотири Сонатини Юліуша Луцюка, Сонатини Тадеуша Зигфрида Кассерна, Бріана Мадея, Владислави Маркевічуні, Кристини Мошуманьської-Назар, Тадеуша Пацьоркевіча, Богуслава Шеффера, Вавжинця Жулавського, Єжи Кашицького та ін.

Розглядаючи приклади переосмислення концепту індивідуального стилю Кароля Шимановського у творчості польських композиторів приходимо до висновку, що вони достатньо об'ємні і різноманітні. Подібні художні рішення, а саме – опора на народну жанровість у ритмоінтонаційності тематизму, характерних зворотах та ін., а також їх поєднання із сучасною для композитора фортепіанною стилістикою польської музики, головні риси якої сконцентровані у концепті індивідуального стилю К. Шимановського.

На прикладах аналізу низки творів Р. Мацеєвського, Т. Шеліговського, П. Перковського, А. Малявського та Г. Бацевич, можна стверджувати, що викристалізовані в них індивідуальні особливості, зазнавши суттєвого впливу стилю К. Шимановського, набули характер певних визначальних тенденцій національної фортепіанної музики. Зокрема це опора на стилістичний комплекс поміркованого модернізму у виборі виразових засобів (в межах неокласицизму, неофольклоризму, сецесії, пізнього романтизму), з подальшою еволюцією до доволі радикальних інноваційних засобів.

В третьому розділі докладніше аналізується вплив концепту індивідуального стилю К. Шимановського на творчість українських композиторів – Б. Лятошинського, А. Рудницького та І. Белзи. Вказується, що вони сприйняли та крізь призму власного бачення передавали стилістичний концепт польського майстра. Відзначається, що існував ряд відмінностей між ними у світоглядному сенсі. Тож, творчість

К. Шимановського, як одного із провідних представників модернізму в музиці, чиєю малою батьківщиною є Україна, стала «відкритим текстом» (за У. Еко) для українських митців, що трансформували у своїй творчості питомі риси польського майстра, творячи на українському ментально-культурному ґрунті, в якому функціонують і діалогізують різноманітні культурні хронотопи.

Окрім того, в розділі було розглянуто і специфічні аспекти впливу творчості К. Шимановського на регіональну – в даному випадку львівську музичну культуру як митця і особистості, спостерігаємо його поступове зростання і розширення жанрового кола виконуваних творів, діяльність представників місцевої культури, які знаходились під особистим чаром його харизматичної особистості, появу досліджень, присвячених його творчості. Це стало можливим завдяки неухильній професіоналізації музичного життя Львова в міжвоєнному двадцятиріччі. Як можемо переконатися, вокальні, камерно-інструментальні, (найчастіше фортепіанні) та масштабні оркестрові опуси Шимановського у Львові в період його життя і невдовзі після смерті звучали у виконанні як гастролерів так і львівських виконавців та колективів – вихідців з усіх трьох провідних громад: польської, єврейської та української, переважно випускників віденських музичних вишів.

Цікавим у подальшій перспективі видається дослідження повоєнних рефлексій особистості і творчості Кароля Шимановського, як у львівському музичному середовищі, так і у компаративному аналізі української і польської шимановськіани.

У Висновках стисло зазначаються основні авторські принципи обґрунтування категорії «концепту індивідуального композиторського стилю» в теоретичному, філософсько-естетичному, історичному аспектах. На основі докладнішого огляду різних наукових концепцій формулюється власне визначення концепту індивідуального композиторського стилю як комплексу базових смислів, впізнаваних й ідентифікованих з творчістю

даного митця, втілених в його неповторній системі музично-виразових засобів.

Для підтвердження поданої теоретичної гіпотези обрана фортепіанна спадщина Кароля Шимановського як одна з найбільш показових і естетично вартісних артефактів першої половини ХХ ст. Відтак в орбіту впливу індивідуального стилю Майстра з Атми потрапили його країни – польські композитори, але чутливо поставились до його стильових інновацій і деякі представники української школи. Митець геніально знайшов форми і способи поєднання традицій, що становлять фундамент будь-якої національної культури, та інновацій, які містять переконливі знаки своєї епохи. Як цілісний і проникливий художній документ свого часу, фортепіанні твори К. Шимановського виявляються вдачним матеріалом для обґрунтування концепту індивідуального композиторського стилю та його проекції на творчість інших митців з кількох причин.

На основі об'ємних власних текстів композитора стає можливим виявлення особистих і суспільно-історичних імпульсів виникнення задуму твору, мотивації його художнього вираження, пошуку адекватної системи музично-виразових засобів, протікання процесу написання, причини виникнення і шлях здійснення творчих задумів композитора. Уся ця інформація стає об'єктивною документальною основою для формулювання базових смислів концепту індивідуального стилю композитора і дає можливість вирішити наступне завдання: характеристики особистісно-творчих передумов формування концепту індивідуального композиторського стилю фортепіанної творчості Кароля Шимановського

По-друге, фортепіанна творчість Кароля Шимановського відзначається такою яскравою індивідуальною манерою вираження, таким цілеспрямованим тяжінням до новаторства та чутливим сприйняттям художніх віянь свого часу, що і з цього огляду складає



благодатний ґрунт для виявлення проєкцій на творчість інших композиторів. Тож проєкція індивідуального концепту одного композитора – *dux* – і його перевтілення в індивідуальних же стилях сучасників і наступників набагато яскравіше виявляється при розгляді творів, відзначених особливо високою мірою самостійності композиторського мислення, інноваційністю виразової системи, сміливістю і нетрадиційністю тематики. Саме ці риси як самого прототипу, так і їх подальших версій дозволяє розкрити наступне завдання: здійснити проєкції концепту індивідуального композиторського стилю фортепіанної творчості Кароля Шимановського на фортепіанну творчість польських і українських композиторів.

Серед численних «реципієнтів» – представників польської та української культури, були обрані лише ті артефакти, які, на нашу думку, найяскравіше і оригінально переосмислили засади концепту індивідуального стилю Шимановського. Це Гражина Бацевич, Роман Мацеєвський, Пьотр Перковський, Артур Малявський Тадеуш Шеліговський в польській музичній традиції, Борис Лятошинський, Антін Рудницький, Ігор Белза – в українській. На прикладі їх фортепіанної музики вирішується останнє завдання – з'ясування специфіки трансформації концепту індивідуального композиторського стилю К. Шимановського.

**Ключові слова:** концепт, композитор, музична творчість, історія, польсько-українські зв'язки, музична культура, фортепіано, інструментальна музика, жанр, національний стиль, напрями композиції, виразові можливості, модернізм, неокласицизм.

## SUMMARY

*Srtiletska O.I.* The concept of individual composer's style and its projection on the work of other artists (on the example of Karol

Szymanowski's piano creativity) – Qualifying scientific paper on the rights of a manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the Doctor of Philosophy on specialty 025 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Lviv, 2023.

The dissertation presents one of the fundamental aspects of the influence of a particular style of a composer in the national or in the wider spiritual continuum. Various aspects of this rather complex and ambiguous problem require a specific scientific tool that has helped to shape the essence of musical and evolutionary processes par excellence, focusing, in particular, on what is in the work of a leading artist of his time becomes the most important and most actively perceived and transformed by other composers. This is not a secondary aspect in knowing the essence of a piece of music. The receptivity of traditions, which are primarily transmitted from iconic personalities, creators of new art systems, corresponding to socio and historical changes, a new aesthetic worldview and the ability to comprehend the meaning of the universe in a new way, underlies most musical works of different eras and styles.

**The purpose** of the study lies in considering the concept of individual composer's style on the example of Karol Szymanowski's piano music in the projection on the work of Polish and Ukrainian composers.

**The subject** of the dissertation is connected with the analytical studies of the category "the concept of individual composer's style" in theoretical, philosophical, aesthetic, historical aspects, projected on the work of Karol Szymanowski, in particular on his piano works. The Karol Szymanowski's piano creativity is projected on the piano works of Polish and Ukrainian composers of his time and next generations.

The dissertation focuses on the analysis of Karol Szymanowski's life-creation, on the basis of which is based the concept of his individual style as a set of "basic meanings" and their transformation in piano music by Grażyna

Bacewicz, Roman Maciejewski, Piotr Perkowski, Artur Malawski, Tadeusz Szeligowski, Borys Liatoshynsky, Antin Rudnytsky and Igor Belza.

The first chapter of the dissertation considers the category of “concept”, which in its main principles is formulated in the philosophical field of humanities. It shows its significant potential in the study of cultural and artistic phenomena, therefore it can be quite naturally applied to the phenomenon of individual composer’s style. In this case, we mean a complex structure that includes: the basic meanings of the artistic worldview of the artist, among which are thematic areas, genre and image-style priorities, philosophical and aesthetic principles; an individual system of musical and expressive means, through which the composer expresses his basic meanings, combining existing elements of expression and inventing new ones.

The concept of individual style is projected on a specific example of the Karol Szymanowski’s work. Based on a significant compendium of research on the leading Polish artist of the first half of the twentieth century, the dissertation presents four basic meanings that form the concept of the composer’s individual style: *post-romantic*, connected with the reinterpretation and transformation of the principles of F. Chopin’s style; rethinking historical and mythological figures and plots in a subjective reflexive *impressionistic* key; associated with *neo-folklore* “Górale’s” archetype of the national musical tradition; the idea of *sacredness* in the broadest sense of this word. K. Szymanowski originally embodies these meanings by the system of musical and expressive means. The texture’s ornamentality acquires a meaningful symbolic meaning and it can be interpreted as one of the signs of the composer’s individual style.

The basic meanings of concept of Szymanowski’s individual style and his system of expressive means influenced on Polish composers of the younger generation, as well as on representatives of other national schools, including Ukrainian artists.

In the second chapter of the dissertation the K. Szymanowski's leading piano genres are analyzed. The transformation of the composer's influence in the piano art of Poland of next generations is indicated. Among the K. Szymanowski's cyclic piano compositions small cycles of miniatures occupy a special place, in particular "Four Etudes" (1900-1902), "Metopes" (1915), "Three Masks" (1915-1916), "Four Polish Dances (1926). They are characterized by a special aphorism, balanced dramatic logic and construction, as the artistic whole is transmitted in two or five parts.

The representation of such cycles in the Polish piano art of the 1920s and 1950s was quite convincing. It reflected the artistic activity of the next generation after Karol Szymanowski and the representatives of "Young Poland". The format of the small cycle was quite flexible and universal for different stylistic landmarks, which determined the number and diversity of appeals to it by Polish composers. It is indicated that stylistic pluralism between the modern and the avant-garde caused a variety of artistic solutions in the works of Grażyna Bacewicz, Roman Maciejewski, Piotr Perkowski, Artur Malawski and other Polish musicians. They were united by common creative attitudes relying on the Karol Szymanowski's genre priorities, the circle of imagery, synthesis of folklore with a modern musical vocabulary, compositional and technical means.

Special attention is paid to mazurka as one of the iconic genres in the Polish musical tradition. It is noted that Szymanowski synthesized salon dance, which has acquired the meaning of a national symbol, with the folklore coloring of mountain regions, which their ethno-characteristic features. At the same time, he expanded and enriched their harmonic sphere, modernized the compositional technical means, preserving the folk-dance basis and reproducing ethno-instrumental sound imitations. Karol Szymanowski's mazurkas caused an increase in interest in this genre in the works of Tadeusz Kassern, Bolesław Wójtowicz, Alfred Gradstein, Jerzy Fitelberg, Roman

Padlewski, Jan Ekier, Marian Sawa and quantitatively the largest works of Alexander Tansman (36) and Roman Maciejewski (about 50).

The K. Szymanowski's sonata cycles had a particularly significant influence on the next generations of Polish composers, for examples on "Sonatas" by Kazimierz Serocki and Joachim Olkusnik, "Small Sonatas" by Romuald Twardowski, Bolesław Wójtowicz, "Two Sonatas" and "Sonatina" by Grażyna Bacewicz, "Two Sonatas" by Tadeusz Baird, "Four Sonatas" by Juliusz Łuciuk, "Sonatinas" by Tadeusz Zygfryd Kassern, Władysław Markiewicz, Christina Moshumanska-Nazar, Tadeusz Paciorkiewicz, Bogusław Schaeffer, Wawrzyniec Żuławski, Jerzy Kaszycki and others.

Considering the examples of artistic rethinking the concept of Karol Szymanowski's individual style in the works of Polish composers, we conclude that they are quite voluminous and diverse. These include reliance on folk genres in the rhythmic and melodic of themes, characteristic intonations and their combination with modern for the composer piano style of Polish music etc.

Piano works by Roman Maciejewski, Tadeusz Szeligowski, Piotr Perkowski, Artur Malawski, Grażyna Bacewicz and others, significantly influenced by the K. Szymanowski's style, acquired the tendencies of the national piano music. These include reliance on the stylistic complex of moderate modernism in the choice of expressive means within neoclassicism, neo-folklore, secession, late romanticism, with the subsequent evolution to a rather radical innovative means.

In the third chapter of dissertation the influence of the concept of K. Szymanowski's individual style on the works of Ukrainian composers B. Liatoshynsky, A. Rudnytsky and I. Belza is analyzed. They perceived the stylistic concept of the Polish master through the prism of their own artistic vision. It is noted that there were a number of differences between them in the ideological sense. The creativity of K. Szymanowski, as one of the leading representatives of modernism in music, whose small homeland was Ukraine,

became an “open text” (after Umberto Eco) for Ukrainian artists who transformed in their work the specific features of the Polish master, creating in Ukrainian mental and cultural basis, with its dialogues of various cultural chronotopes.

In this chapter the influence of K. Szymanowski’s creativity on the Lviv music culture is considered. It is stated the gradual genre expansion of the performed works, promotional activities of representatives of local culture, the emergence of research on his creativity etc. This became possible due to the steady professionalization of Lviv’s musical life in the interwar twentieth century. K. Szymanowski’s vocal, chamber-instrumental (mostly piano) and large-scale orchestral opuses were performed in Lviv by both touring artists and local musicians from all three leading communities: Polish, Jewish and Ukrainian, mostly graduates of Viennese music institutions.

In the **Conclusions** the main principles of substantiation of the category of the “concept of individual composer’s style” in theoretical, philosophical, aesthetic, historical aspects are stated. Based on detailed review of various scientific concepts, the own definition of the “concept of individual composer’s style” is formulated as a set of basic meanings, recognizable and identified with the creativity of the artist, embodied in the unique system of musical and expressive means.

Karol Szymanowski’s piano work is one of the most significant and aesthetically valuable artifacts of the first half of the twentieth century. Polish composers and some representatives of the Ukrainian music school came under the influence of the Szymanowski’s stylistically innovative individual style. As an artistic document of its time, K. Szymanowski’s piano works appear as a valuable material for substantiating the concept of individual composer’s style and its projection on the creativity of other artists for many reasons.

Based on the composer’s voluminous texts, it becomes possible to identify personal and socio-historical impulses of the work’s idea, motivation of its artistic expression, an adequate system of musical and expressive means,

writing process, reasons and ways of realization of the composer's creative ideas. This information becomes an objective documentary basis for the formulation of the basic meanings of the concept of the composer's individual style and allows solving the following problem: characteristics of personal and creative preconditions for the formation of the concept of individual composer's style of the Karol Szymanowski's piano creativity. It is characterized by a bright individual manner of expression, an innovative and a sensitive perception of artistic trends of his time. Therefore, the projection of the individual concept of one composer – dux – and its influence on in the individual styles of contemporaries and successors is very acceptable in considering works marked by a particularly high degree of independence of composer thinking, innovative expression, boldness and unconventional of subjects. The features of both the prototype and its subsequent versions allow us to reveal the following task: to make projections of the concept of individual composer's style of the Karol Szymanowski's piano creativity on the piano work of Polish and Ukrainian composers. Among the numerous “recipients” (representatives of Polish and Ukrainian culture) were chosen only those artifacts that, in our opinion, most vividly and originally rethought the principles of the concept of Szymanowski's individual style. These are Grażyna Bacewicz, Roman Maciejewski, Piotr Perkowski, Artur Malawski, Tadeusz Szeligowski in the Polish musical tradition, Borys Liatoshynsky, Antin Rudnytsky and Igor Belza in Ukrainian. On the example of their piano music the specifics of the transformation of the concept of the Karol Szymanowski's individual composer's style was found out.

**Key words:** concept, composer, musical creativity, history, Polish-Ukrainian relations, musical culture, piano, instrumental music, genre, national style, directions of compositions, means of expression, modernism, neoclassicism.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Стрілецька О.І. Жанр мазурки крізь призму індивідуальності: від Фридерика Шопена до Романа Мацеєвського. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2018. Ч. 2 (28). С. 59–66.  
URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/290>
2. Стрілецька О.І. Малий фортепіанний цикл у доробку польських композиторів 1920-х – 1950-х років (стильовий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Напрямок: Мистецтвознавство*. Випуск 28. Рівне, 2018. С. 17–22.  
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.66>  
URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/66>
3. Стрілецька О.І. Кароль Шимановський і дихотомія європейського – національного в музиці зламу XIX – XX століть. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2019. Ч. 2 (32). С. 45–51.  
DOI 10.33398/2224-0926-2019-32-2-45-51  
URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/164>
4. Стрілецька О.І. Творчість Кароля Шимановського у музичному житті Львова першої третини XX століття. *Українська культура: сучасне, минуле, шляхи розвитку: науковий збірник. Напрямок: Мистецтвознавство*. Випуск 36. Рівне, 2020. С. 27–34.  
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.405>  
URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/405/371>

### *Статті у зарубіжних наукових виданнях*

5. Striletska, Olga. Piano sonatas by Polish composers of the end of the 19th – first half of the 20th century (based of the work of K. Szymanowski,



T. Szelogowsky and G. Bacewicz). *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 3. С. 161–165.

DOI <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-161-165>

URL: [https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3\\_2020\\_TL.pdf](https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3_2020_TL.pdf)

*Публікації апробаційного характеру*

6. Стрілецька О.І. Кароль Шимановський і дихотомія європейського-національного в музиці хламу XIX – XX століть. *Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих», 1 – 2 березня 2017 року: тези*. Львів, 2017. С. 139–141.
7. Стрілецька О.І. Фортепіанна творчість Кароля Шимановського як визначне явище постшопенівської доби. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: Міжнар. наук. конф., 24 листопада 2017 року: тези*. Львів, 2017. С. 140–142.
8. Стрілецька О.І. Рецепції творів Кароля Шимановського у Львові його доби. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 27 лютого – 2 березня 2018 року: тези*. Львів, 2018. С. 113–114.
9. Стрілецька О.І. Малий фортепіанний цикл у доробку польських композиторів 1920-х – 1950-х років (стильовий аспект). *Україна-Польща: діалог культур (Ukraina-Polska: dialog kultur): збірник матеріалів Міжнародного наукового симпозиуму, 19–21 квітня 2018 року*. Київ, 2018. С. 111–112.
10. Стрілецька О.І. Концепт індивідуального композиторського стилю в сучасному культурологічно-музикознавчому дискурсі. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: «Україна і світ: вектори музичної комунікації», 22 – 23 січня 2021 року: протоколи засідань*. Львів, 2021. С. 144–148.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	19
<b>РОЗДІЛ 1. Категорія концепту композиторського стилю і його вияв у фортепіанній творчості Кароля Шимановського</b> .....	26
1.1. Концепт індивідуального композиторського стилю в сучасному гуманітарному та музикознавчому дискурсі.....	26
1.2. Формування та структура концепту індивідуального стилю Кароля Шимановського.....	47
<b>РОЗДІЛ 2. Проекція творчих засад К. Шимановського на фортепіанне мистецтво Польщі наступних генерацій</b> .....	69
2.1. Малий фортепіанний цикл в доробку польських композиторів 1920–1950-х років (стильовий аспект).....	69
2.2. Трансформація жанрових версій індивідуального концепту стилю Шимановського (на прикладі мазурки та середніх концертних форм)...	93
2.3. Проекція індивідуального концепту К. Шимановського на сонатні цикли польських мистців наступних генерацій.....	112
<b>РОЗДІЛ 3. Рецепція концепту стилю К. Шимановського у фортепіанному доробку українських митців та регіональні проекції його творчості</b> .....	134
3.1. Роль художніх відкриттів К.Шимановського у формуванні художнього світогляду Б. Лятошинського.....	134
3.2. Переосмислення засад концепту індивідуального стилю Шимановського у творчості А. Рудницького та І. Белзи.....	190
3.2. Вплив творчості композитора на різні регіональні середовища (на прикладі Львова).....	216
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	234
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	240
<b>ДОДАТКИ</b> .....	258

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** В добу глобалізованого гіперінформаційного суспільства вельми важливим завданням музикознавства видається дослідження різних рівнів взаємодії між національними школами з їх неповторними традиціями і сферами поширення своїх специфічних художніх концептів, з'ясування плідності контактів і взаємовпливів між різними європейськими культурними осередками і окремими провідними митцями. Особливо суттєвим видається цей напрям досліджень для української музичної науки на сучасному етапі, яка розвивається здебільшого в напрямках відновлення історичної цілісності, спадкоємності щодо втрачених в радянський період традицій, зокрема інтеграції національної композиторської школи в світовий художній процес. Для встановлення об'єктивних параметрів, за яких відбувається згадана інтеграція, обираються різні методологічні підходи: емпіричний опис конкретних подій і звершень, що відображають контакти між різними національно-культурними осередками, діяльність тих чи інших визначних представників музичного мистецтва на сценах та естрадах інших країн; розгляд об'єктивних історичних передумов, що сприяють взаємодії і співпраці музикантів різних країн; компаративний аналіз характеристик індивідуального композиторського стилю, встановлення спільних і відмінних рис у втіленні засад «духу епохи» представниками різних національних культур та ін.

Питання впливу індивідуального стилю того чи іншого композитора у своєму національному чи у ширшому духовному континуумі почасти розглядається в сучасній гуманітарній науці, проте нерідко залишається на рівні простої констатації факту або представлене надто загально. Проте різні аспекти цієї доволі складної і неоднозначної проблематики потребують і конкретнішого дослідницького інструментарію, що допоміг би відобразити суть музично-еволюційних

процесів *par excellence*, зосереджуючись зокрема на тому, що саме у творчості того чи іншого провідного митця свого часу стає найважливішим і найактивніше сприймається і трансформується іншими композиторами? Яким чином відбувається, метафорично висловлюючись, ця «передача вогню»? Це далеко не другорядний аспект у пізнанні суті музичного твору. Адже сприйнятливість традицій, які передусім передаються від знакових особистостей, творців нових художніх систем, відповідних до суспільно-історичних змін, нового естетичного світогляду і здатності по-новому осягнути зміст світобуття, лежить в основі більшості музичних творів різних епох і стилів.

Усвідомлення безперервності еволюційного процесу музичної культури, як національної, так і притаманної усій цивілізаційній спільноті, потребує сформулювати поняття концепту індивідуального композиторського стилю в художньо-естетичному ключі по-іншому у порівнянні до традиційних поглядів на неї. З огляду на вищенаведене, видається вельми доречною і своєчасною гіпотеза про концепт індивідуального композиторського стилю як узагальнююче естетичне та соціокультурне поняття та його проекція на творчість інших композиторів і в межах своєї національної традиції, і в ширшому духовному просторі інших національних культур.

Таким чином, звернутись до поданої теми спонукало ряд міркувань, які пов'язані з новим тлумаченням категорії художньої (або конкретніше – музично-мистецької) традиції на лінії перетину «суб'єктивного – об'єктивного» в сучасному глобалізованому процесі, для якого притаманне одночасне співіснування всіх історичних стилів і національних шкіл. Концепт індивідуального композиторського стилю висвітлюється в контексті філософсько-естетичних розважань над природою художньої творчості, над роллю особистісного компоненту у формуванні національних шкіл і його здатності утворювати «ланцюгову реакцію» в синхронному і діахронному вимірі.

Запропонована категорія розглядатиметься в дисертації на прикладі концептів фортепіанної творчості одного з провідних композиторів першої третини ХХ ст. Кароля Шимановського в проекції на польську й українську музичну культуру. Його фортепіанна музика позначена різножанровістю, стильовою багатоманітністю, художньою своєрідністю, вона природно поєднує універсальні засади, сформовані в провідних європейських композиторських школах, і національну характерність, досконале володіння сучасною системою музичної виразовості, і демократичність художнього виразу, завдяки чому його творчість завоювала всезагальне визнання. Саме це і визначає актуальність дослідження концепту індивідуального композиторського стилю на прикладі фортепіанних творів Кароля Шимановського.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами.** Дисертацію виконано згідно з темою № 4 «Західноєвропейська музика ХХ – ХХІ ст.: художньостильові тенденції, теоретичні засади» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка на 2020–2025 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради ЛНМА імені М. В. Лисенка. Протокол засідання № 10 від 26 березня 2019р.

**Метою** дисертації є розгляд концепту індивідуального композиторського стилю на прикладі фортепіанної музики Кароля Шимановського у проекції на творчість польських і українських композиторів.

Осягнення даної мети потребує вирішення ряду **завдань**:

- обґрунтування категорії «концепту індивідуального композиторського стилю» в теоретичному, філософсько-естетичному, історичному аспектах;
- визначення специфіки «концепту індивідуального композиторського стилю» на прикладі творчості Кароля Шимановського, зокрема його фортепіанного доробку;

- характеристики особистісно-творчих передумов формування концепту індивідуального композиторського стилю фортепіанної творчості Кароля Шимановського;
- проєкції концепту індивідуального композиторського стилю фортепіанної творчості Кароля Шимановського на фортепіанну творчість польських і українських композиторів;
- з'ясування специфіки трансформації концепту індивідуального композиторського стилю Кароля Шимановського в обраних творах польських і українських композиторів.

**Об'єкт** дослідження – фортепіанна творчість польських і українських композиторів ХХ ст.

**Предмет** дослідження – концепти індивідуального стилю Кароля Шимановського і їх прояви у фортепіанній музиці Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського, Тадеуша Шеліговського, Бориса Лятошинського, Антіна Рудницького, Ігоря Белзи.

**Методологія дослідження.** У роботі використано комплекс наукових методів, серед яких:

- *філософсько-психологічний* – у встановленні характеристик художньо-дидактичного концепту музичної творчості;
- *системний* – при аналізі творчої діяльності Я. Воцака в історичному контексті еволюції музичних стилів першої половини ХХ ст.;
- *типологічний* – при групуванні за певними ознаками характерних рис особистості й періодизації творчості мистця;
- *компаративний* – у проєкції «базових смислів» індивідуального композиторського концепту Кароля Шимановського на фортепіанну творчість польських і українських композиторів;
- *теоретико-аналітичний* – у розгляді засад індивідуального композиторського концепту у фортепіанній творчості К. Шимановського

і його послідовників.

**Теоретико-методологічну базу дослідження** склали численні праці з царини філософії, соціології, естетики, зокрема присвячені основоположній філософсько-естетичній категорії «концепту» (М. Ангелової, Ю. Александрова, О. Білас, І. Бодуена де Куртене, Є. Бартмінського, Л. Губи, В. Дем'янова, Загнітка, А. Залевської, К. Івахової, О. Кагановської, І. Карасика, В. Колесова, Ж. Краснобаєвої-Чорної, О. Кубрякової, Д. Ліхачова, В. Марік, І. Морщакової, М. Піменової, М. Полюжина, А. Свідзинського, Е. Сепіра, І. Сидоренко, О. Соломоника, Ю. Степанова, В. Хлебди, І. Юдіна-Ріпуна та ін.).

Обґрунтування характеристик художнього світогляду та концепту індивідуального композиторського стилю К. Шимановського спиралось передусім на його власні публікації – статті і рецензії, дослідження польських музикознавців З. Гельман, М. Яницької-Слиш, М. Томашевського, К. Майєра, А. Хибінського, З. Яхімецького, З. Лобачевської, Т. Хилінської, Ю. Хомінського, З. Яхімецького, К. Беганського, З. Джевецького, С. Голяховського, А. Добровольського, А. Кендри, З. Мицельського, С. Олендзького, М. Демської-Трембач, А. Созанської, Г. Ясінської-Єндрощ, зарубіжних дослідників – Дж. Сімсона, І. Нікольської, українських – І. Савчука, А. Калениченка, Д. Полячка, М.Тарнавецької, О. Гиси та ін.

Важливою науково-теоретичною базою стали дослідження історико-стильових процесів світової культури ХХ ст., в тому числі й їх української версії. Серед них були задіяні праці У. Еко, Л. Гумільова, Т. Гундорової, О. Самойленко, Л. Кияновської, Д. Дувірак, О. Козаренка, О. Кушнірук, Л. і Т. Мазепи, М. Новакович, О. Рижової, І. Савчука, М. Ферендович, Д. Харитонової, Є. Харченко, Т. Чабан, С. Шипа, І. Юдіна-Ріпуна та ін.

Об'ємною та різноплановою є література, присвячена польським та українським композиторам, в чийй творчості був трансформований

концепт індивідуального композиторського стилю К. Шимановського. Це праці А. Рубінштейна, І. Белзи, О. Берегової, Х. Блажкевич-Чаплін, П. Вакалюка, Р. Варнави, Т. Воробкевич, О. Гиси, М. Гордійчука, Д. Гульцової, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, В. Клина, О. Козаренка, О. Кушнірук, Н. Кулиняк, Є. Лазаревич, М. Т. Лукашевського, Л. і Т. Мазепи, О. Марценківської, Р. Мацейовського, М. Новакович, І. Савчука, К. Регамея, О. Рижової, В. Самохвалова, М. Солтис, О. Таранченко, М. Тарнавецької, К. Черпухової, І. Царевич, М. Цьолка, К. Шамаєвої та ін.

**Матеріалом дослідження** слугували фортепіанні твори Кароля Шимановського, Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського, Бориса Лятошинського, Антіна Рудницького, Ігоря Белзи.

**Хронологічні рамки дослідження** охоплюють історичний період від кінця ХІХ ст. – до 70-х років ХХ ст.

**Наукова новизна** полягає в тому, що *вперше*:

- обґрунтовується категорія «концепту індивідуального композиторського стилю» в руслі художнього світогляду автора;
- розглядаються специфічні особливості «концепту індивідуального композиторського стилю» як сполучної ланки у передачі традиції і водночас – як стимулу до подальших інноваційних пошуків ;
- на основі аналізу життєтворчості Кароля Шимановського аргументується концепт його індивідуального стилю як сукупності «базових смислів»;
- окреслюються шляхи і способи трансформації концепту індивідуального композиторського стилю Кароля Шимановського у творчості польських і українських композиторів.

**Теоретичне значення** дисертації полягає у можливості використання її матеріалів у подальших наукових дослідженнях, пов'язаних з розробкою проблематики міжнаціональних взаємовпливів у



системі фортепіанної виразовості, у поглибленні вивчення українсько-польських музичних контактів, передусім в хронотопі ХХ ст.

**Практичне значення** дисертації полягає в тому, що одержані результати можуть бути застосовані в працях мистецтвознавчого, культурологічного, естетичного спрямування, в подальшому вивченні польської та української фортепіанної музики. Матеріали дисертації можуть бути використані у викладанні історії фортепіанного мистецтва.

**Особистий внесок здобувача.** Вперше до наукового обігу вводяться:

- поняття *«концепт індивідуального композиторського стилю»*, який ґрунтується на філософській категорії «концепту» та його використання в художній творчості, відтак проектується на фортепіанну творчість ХХ ст. і конкретизується на доробку Кароля Шимановського та наступних генерацій польських і українських композиторів;
- окреслені аналітичні студії польської та української фортепіанної музики ХХ ст. в ракурсі інтерпретації в них концепту індивідуального стилю К. Шимановського.

**Апробація** результатів дослідження здійснювалась на Міжнародних та Всеукраїнських конференціях: «Музикознавчий універсум молодих» (1–2.03.2017, Львів), «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (16–17.11.2017, Рівне), «Музикознавчий універсум молодих» (27.02–02.03.2018, Львів), «Україна-Польща: діалог культур» (19–21.04.2018, Київ), «Музична Україніка» (15.02.2018, Дрогобич), «Музикознавчий універсум молодих. Україна і світ: вектори музичної комунікації» (22–23.01.2021, Львів).

**Структура дисертації.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації – 313 сторінок, з них основного тексту – 220 сторінок. Список використаних джерел включає 192 найменування, з них 48 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### Категорія концепту композиторського стилю і його вияв у фортепіанній творчості Кароля Шимановського

#### *1.1. Концепт індивідуального композиторського стилю в сучасному гуманітарному та музикознавчому дискурсі*

Перш ніж перейти до аналізу впливу концепту індивідуального композиторського стилю Кароля Шимановського на обраних польських та українських митців у царині фортепіанної творчості, слід з'ясувати кілька проблем загального методологічного підходу. Перше: наскільки сам термін «концепт» варто вживати відносно до сутнісних характеристик індивідуального композиторського стилю, чи оптимально відповідає він виявленню тих ознак музичного письма того чи іншого творця, які мають найбільший продуктивний потенціал для реінтерпретації в іншій авторській системі художнього виразу? Друге: якщо так, то на які теоретичні джерела і апробовані в науковому обігу дослідження варто спиратись у власному формулюванні концепту індивідуального композиторського стилю? Третє: які складові входять до згаданого концепту, і яку структуру – лінійну, вертикальну чи ієрархічну – вони утворюють? Щодо останнього питання, ключового в контексті поданої праці, належить з'ясувати: йдеться про образно-естетичні преференції, сформовані у світогляді композитора, задекларовані ним у вербальній та інтонаційно-смісловій формі; про вибір жанрових моделей та тематичного кола, фольклорних та історичних інспірацій чи конкретного авторського прототипу?

Відштовхуючись від творчості представника віддаленої епохи, можна вибудувати ланцюжок спадкоємності від однієї видатної творчої особистості, яка своїми досягненнями визначила переміни музичної історії, до іншого митця, що переосмислює отриманий імпульс у відповідності до *Zeitgeist*, духу епохи, інтегрує у власне художнє

світобачення, збагачує новими звукосмислами і вже цей оновлений концепт актуалізує в сучасному духовному просторі та передає наступним генераціям. Наведений ланцюг художніх подій відображає відому спадкоємність культурних традицій в її індивідуалізованій іпостасі, а водночас повертає до вихідного питання: що являє собою концепт індивідуального композиторського стилю?

В пошуку відповідей на поставлені питання, почнемо *ab ovo*, тобто звернемося до самої сутності даного явища. Серед перших дослідників, які вивчали концепт у мовно-культурній діяльності, був польсько-російський лінгвіст Ян Ігнаци Бодуен де Куртене. Він наголошував, що в мові «або мовленні людському виявлювані різні світогляди і настрої як окремих індивідуумів, так і цілих груп людських. Тому цілком правомірно вважати мову особливим знанням, тобто цілком правомірно визнати третє значення, значення мовне, поряд з двома іншими – зі знанням інтуїтивним, спостережувальним, безпосереднім, і знанням науковим, теоретичним» [13, с. 79], тобто будь-який мовний зворот може мати для представників різних національно-культурних (етнічних, релігійних тощо) спільнот інше смислове, емоційне, обумовлене традицією навантаження, тобто набувають різного концептуального тлумачення.

Звертаючись до існуючих на сьогодні досліджень концепту, передусім наголосимо ті праці, в яких він розглядається як значеннєвий смисловий фундамент тексту, як наприклад, в праці А.Загнітка: «Для з'ясування специфіки концепту особливо важливим постає розкриття специфіки значення і смислу мовних одиниць. Значення і смисл – змістові характеристики мовної одиниці, де значення постає усталено стійким мінімумом, у якому виявлювані найважливіші для мовного колективу ознаки предмета або явища; смисл – змістовий варіативний максимум, у якому виявлено суттєві для індивідуума / індивідуумів ознаки» [36, с. 13]. До них відносяться чуттєвий образ, інформаційний зміст та

інтерпретативне поле. Тут «концепт» тлумачиться близько до «стереотипу» за Є. Бартмінським: «Термін „концепт” стає все більш популярним... і вживається як заміна терміну „стереотип” [...]. „Концепт” або „стереотип” утворюється ширшим спектром характеристик, аніж „поняття”, оскільки включає в себе не лише пізнавальний, але й емоційний та прагматичний зміст, що спирається на індивідуальний та суспільний досвід людей» [145, с. 70 – 71].

Проте ці, здавалось би цілком вичерпні, дефініції сприймаються далеко неоднозначно в науковому дискурсі. Категорія концепту в останні десятиліття знаходить вельми інтенсивне застосування у дослідженні художніх текстів – передусім літературних, що цілком логічно. Але так само плідно вона використовується у аналітичній інструментарії інших видів мистецтва, в тому числі дуже доречно спрямовується на з'ясування змістовних доміант музичних творів. Незважаючи на те, що впровадження і осмислення цієї категорії сягає ще праць середньовічного французького філософа Абельяра і не раз вона з'являлась у пізніших гуманістичних дослідженнях, останні десятиліття зробили концепт одним із центральних теоретичних понять, що прикладається до пізнання надто численних явищ з різних сфер. Очевидно, активне використання методологічного потенціалу «концепту» пов'язане з надмірно щільним інформаційним полем сучасності, котре до того ж постійно розширюється. Гіперінформативний простір вимагає суттєвої редукції і структуризації смислів, згортання широких описів і численних фактів до стислої структури концепту, який американський мовознавець Едвард Сепір запропонував назвати «капсулою думки», що в кондесованому виді містить ряд споріднених ідей, уявлень і дефініцій [114].

Невипадково у XX – XXI ст. термін «концепт» отримав настільки різноманітні тлумачення, що виникла необхідність класифікації, здійсненої за тематично-предметними сферами, в яких ця категорія застосовується. Цих класифікацій виникло доволі багато і вони

стосуються розмаїтих характеристик даного явища, намагаючись виокремити найважливішу наскрізну смислову послідовність. Тож у поданому підрозділі розглянемо кілька таких класифікацій, здійснених як за змістовним наповненням терміну «концепту», так і за тими когнітивними сферами, в яких він знаходить своє коректне використання. Кожне з таких визначень вважаємо за необхідне коментувати і виокремлювати в них ті характеристики, які будуть видаватись істотними для запропонованої у підрозділі власної дефініції концепту індивідуального композиторського стилю.

Розпочати варто з однієї з класифікацій, спрямованих на з'ясування сфер поширення терміну «концепт»: «у сучасній літературі можна виділити сім аспектів інтерпретації концепту: логіко-філософський (Дж. Кемені, Ч. Пірс, Г. Фреге), власне філософський (Ж. Дельоз, Ф. Гватарі), лінгвістичний (В. Гак, В. Звєгінцев, Л. Резников, О. Тараненко, П. Чесноков), лінгвокультурологічний (А. Вежбицька, Д. Гудков, І. Захарченко, Л. Іванова, В. Іващенко, В. Красних, В. Маслова), когнітивний (В. Дем'янков, О. Кубрякова, З. Попова, І. Стернін), психолінгвістичний (О. Залевська, О. Селіванова, В. Старко, О. Цапок, І. Штерн, Л. Лисиченко) та літературно-культурологічний (Л. Грузберг, Л. Іванова, О. Кагановська), які відображають складну і суперечливу природу самого концепту і наукового знання про нього» [58, с. 67].

У поданій класифікації до проблематики дисертації найбільш дотичні лінгвокультурологічний та літературно-культурологічний аспекти, оскільки вони передбачають наявність саме текстового концепту, тобто власне того, який може бути перенесений з літературного тексту на будь-який інший, в тому числі і музичний. Крім того, як показують інтерпретації концепту у вищезазначених аспектах, в них дуже багато спільного з музичною системою презентації авторського задуму.

Дуже важливим для формулювання наступної дефініції концепту індивідуального стилю композитора, що пропонується в дисертації, стає

теоретичне обґрунтування різних його функційних характеристик і способів реалізації. Вельми об'ємну панораму змістовних дефініцій концепту здійснив А.Загнітко, виділяючи на основі компендіуму наявних теоретичних досліджень об'єкту аж десять версій «розкодування» його змісту та різних інтерпретацій образу світу в ньому [36, с. 15 – 16]. Доцільно прокоментувати кожен з цих версій, проектуючи її одразу на предмет можливого застосування щодо індивідуально-стильового композиторського концепту, тим більше, що А.Загнітко послідовно відділяє інструментарій концепту від споріднених категорій «поняття», «смислу» і «значення».

«Суттєвим у розумінні концепту, його диференційних і кваліфікаційних ознак є розмежування концепту і поняття, концепту і значення, концепту і смислу. У сучасних студіюваннях концепту усталилося кілька підходів до його дефінування: 1) поняття – це думка / уявлення про предмети і явища, що узагальнює їхні спільні і характерологічні ознаки, концепти – це насамперед ідеї, що охоплюють і абстрактні, і конкретно-асоціативні, й емоційно-оцінні, й емоційно-узагальнювальні ознаки, тому «концепти не тільки мисляться, вони переживаються» [36, с. 15].

В першому наведеному визначенні концепту найбільше відповідає засадам втілення і рецепції музичного змісту, по-перше, багаторівневість і багатоелементність, виділена у самій структурі концепту. В ній задіяні різні види реакцій індивіда - *ratio*, *assotiatio*, *emotio*, *recognitio*, *mentis memoria*, по-друге, рівновага між мисленим і чуттєвим в індивідуальній обробці інформації, яку містить концепт, внаслідок чого виникає ще одна надто важлива опозиція концепту: опозиція загальнозрозумілого (мисленого, понятійного, спрямованого на однакове сприйняття принаймні членами однієї спільноти) – та індивідуально пережитого, тобто неповторного в кожному окремому випадку.

Друга змістовна версія концепту, наведена А.Загнітком, ставить основний концепт на культурній традиції, що проектується на конкретну особистість: «2) концепт – це точка перетину між культурним світом та світом індивідуальних смислів, це «згусток культури у свідомості людини і те, яким шляхом людина входить у культуру» [36, с. 15], як вона її сприймає і переживає, входить у неї, історія поняття, його зміст».

Цей варіант дефініції концепту перекидає ще більше містків у сферу музичної творчості, в тому числі і до індивідуального композиторського концепту. Адже йдеться про процес передачі загальнозначимих культурних ідей, їх трансформації і утворення нових змістів у свідомості кожного реципієнта в залежності від її досвіду і потреб.

У третій версії, яку розглядає А. Загнітко, наголошується здатність концепту «переструктурувати» значення слова в залежності від індивідуальних властивостей реципієнта, від багатовимірного контексту, в якому може трактуватися дане слово чи поняття: «3) концепт – це заступлення слова в індивідуальному баченні і у відповідному контексті... особисте осмислення, інтерпретація об'єктивного значення і поняття як змістового мінімуму значення, власне насичення та інтерпретація» [36, с. 15].

Зауважена дослідником вельми гнучка і мобільна здатність вербального концепту ідеально переноситься на ритмоінтонаційний концепт музики, оскільки в кожному випадку – чи то творця, чи виконавця – посередника між композитором і слухачем – чи самого слухача піддається вказаному «власному насиченню», на основі сукупності індивідуального досвіду.

Четвертий варіант концепту розглядається як динамічна змінна форма психоемоційного сприйняття і засвоєння індивідом певних смислів. Притому, як і в попередніх дефініціях, наголошується його багатоелементність і різнорівневість, що включає в себе зазначені вище

типи реакцій: інтелектуальне, ментальне, емоційне. До того ж у цьому визначенні послідовно відокремлюються від концепту суто мисленнєві реакції, які окреслені категоріями «поняття» і «значення» «4) концепт – це реально наявне в людській свідомості динамічне перцептивно-ментально-афективне утворення, чим суттєво відрізняється від поняття і значення як елементів наукового опису» [36, с. 15]. У цьому трактуванні підкреслюються психоемоційні перцептивні характеристики концепту, що для концепції дисертації вельми важливі, оскільки мають виразну проекцію на музичну сферу реінтерпретації та сприйняття: «**спонтанно** (виділення моє – О.С.) функціонуюче в **пізнавальній і комунікативній** (виділення моє – О.С.) діяльності індивіда перцептивно-афективне утворення динамічного характеру, що підпорядковується закономірностям психічного життя людини і внаслідок того рядом параметрів відрізняється від понять і значень як продуктів наукового опису з позицій лінгвістичної теорії» [36, с. 15].

Зрозуміло, що ця версія інтерпретації концепту, як і три попередні, цілком відповідає суті музичного сприйняття і осмислення музичної інформації, поєднанню у ньому як логічно-аналітичного підходу, так і спонтанного переживання, а також закладених у підсвідомості ментально-архетипових образів. Доповнена версія вищенаведеного визначення концепту для музики є остільки важливою, що в ній присутня категорія «спонтанності» в конструюванні концепту. Відомо, що в музичній творчості і всіх інших видах музичної діяльності відіграє надто істотну роль, хоча б з огляду на колосальний простір імпровізації, пануючої протягом багатьох сторіч у європейській культурі. З іншого боку, не менш суттєвим є уточнення щодо функціонування концепту не лише в пізнавальній діяльності індивіда – на цьому якраз наголошують всі дослідники, але й у міжособистісній комунікації, тобто концепт мислиться як конструкт, за допомогою якого передаються мислеобрази



автора, і який потім транслюється в ланцюжку множини наступних авторських інтерпретацій.

Натомість два наступних визначення, які наводить А. Загнітко, концентруються на суто логічних, раціональних характеристиках концепту і відтак залишають за межею його потенційних можливостей емоційні, образно-асоціативні, а навіть культурно-традиційні характеристики: «5) концепт – це напрацьоване на ґрунті життєвого поняття абстрактне наукове поняття» [36, с.16]; з його поглядом практично збігається наступна дефініція про те, що «6) поняття – це те, про що люди домовляються, їх люди конструюють для витворення «спільної мови» в обговоренні проблем; концепти існують як даності, їх люди реконструюють з певним рівнем впевненості / невпевненості» [36, с. 16]. На нашу думку, обидва наведені твердження хибують на деяку обмеженість тлумачення концепту, оскільки з нього вихолощується динамічна складова. Такі характеристики концепту не дозволяють застосувати його до такого позначеного суб'єктивними рисами феномену як індивідуальний композиторський стиль.

Натомість наступне визначення, наведене А. Загнітком, дозволяє відповісти на питання: яке ж змістовне ядро містить в собі концепт? Відповідь на це питання звучить таким чином: «7) концепт – сутність поняття, виявлювана у своїх змістових формах – образі, понятті, символі; поняття виступає наближенням до концепту, це вияв концепту в одній з його змістових форм; концепт – і ментальний генотип, і атом генної пам'яті, і архетип, і першообраз тощо» [36, с. 16]. По суті, це визначення трактує концепт як згорнуту концентровану форму змісту висловлювання, причому, очевидно, йдеться не про будь-яке висловлювання (побутове, поверхово-інформативне, констатуюче тощо), а саме про такий тип мовленого чи писаного формулювання думки, яке містить глибшу ідею, розгорнутий задум і потребує для свого адекватного розуміння відповідного контексту, передбаченого автором, і знайомого

реципієнту настільки, що він здатний адаптувати цей концепт відповідно до власних уявлень і досвіду. Для музичного сприйняття і побудови та інтерпретації специфічних для звукового мистецтва концептів дане представлення даної категорії видається зовсім прийнятним і таким, за допомогою якого можна відобразити музичний зміст.

Наступною версією пояснення концепту А.Загнітко вміщує те, яке з історичної точки зору слід було би подати першим – визначення Абельяра, середньовічного філософа, який і вводить категорію концепту в науковий обіг: «8) поняття (intellectus) пов'язано з раціональним знанням (розумінням), концепт (conceptus) – довільне вивищення духу, розуму, спроможного творчо відтворювати смисли» [36, с. 16]. В цьому інваріантному визначенні вловлена найважливіша сутність концепту – його первинна творча природа, яка включає в себе раціональне знання, але ним не обмежується, переростає його і доповнює тими відкриттями творчого духу, без яких раніше відкриті і зафіксовані смисли перетворюються у замкнуту систему без еволюційного потенціалу, втрачають цінність для суспільства, яке знаходиться у безперервному розвитку. Адже кожен вагомий смисл, виражений в науковому чи мистецькому тексті, безнастанно обростає новими підтекстами і контекстами.

Два останні варіанти категорії концепту мають підсумовуючий, узагальнюючий характер: «9) концепти – це смислові кванти людського світобуття, що залежно від умов і потреб перетворюються у відповідні спеціалізовані формоутворення, «гени культури» як складник культурного генотипу, і більш розгорнута і специфікована версія: «10) концепти – це узагальнений вияв структурування світу і вияв останнього в ментальному просторі індивідуума, соціуму тощо; атом пам'яті з поступовим нашаруванням у ньому відповідних образних узагальнень, функцій них специфікацій, культурних традицій та аксіологічних настанов. Концепти постають як самоорганізувальні інтегративно-

кумулятивні функційно-системні багатовимірні (три-, чотири- і більше вимірні) ідеалізовані формоутворення, що мають опертям поняттєвий (власне-поняттєвий, передпоняттєвий, псевдопоняттєвий) ґрунт, усталені в значенні певного знака: наукового терміна чи загальноживаного слова, фразеологізму, ускладненої лексико-семантичної структури, невербального (квазіпредметного) образу, або опредметненої (квазіопредметненої) дії тощо» [36, с. 16].

В цьому останньому детальному розшифруванні категорії концепту ряд його характерних особливостей природно «лягають» на структуру музичного тексту і його маркери – концепти як у продуктивному, тобто у композиторському, так і репродуктивному, виконавському, а також перцептивному, слухацькому вимірі.

Дотичні до музичної специфіки і визначення концепту як важливого елемента структурування тексту, передусім літературного, але відповідного й іншим текстам, гуманітарно-науковим. Серед значної кількості аналогічних реляцій наведемо визначення текстового концепту Олени Кагановської: «Текстовий концепт являє собою мисленнєво-мовленнєве утворення змістового плану, яке характеризується багатосмисловою напруженістю і надкатегоріальністю та на текстовому рівні імплікує сукупність певних ознак метаобразів художнього твору з метою подальшої експлікації метаобразів» [42, с. 24].

Окрім загально методологічних підходів до проблематики концепту, в зв'язку з обраною темою слід звернутись також до корпусу літератури, в якій висвітлюються особливості культурних, художніх і суто музичних концептів. В цій групі також маємо доволі численну дослідницьку базу, що набуває виняткової актуальності саме в сучасному гіперінформативному просторі, і гострих дискусій довкола культурно-освітніх пріоритетів прагматично зорієнтованого постіндустріального суспільства кінця XX – XXI століть на тлі засилля споживацького продукту шоу-бізнесу.

Дуже імпонує підхід А. Копери і М. Рудіної, які аксіологічну і емоційно забарвлену природу багатьох концептів: «Словники різних типів висвітлюють розмаїття змісту концепту, але часто вагома для розуміння змісту концепту інформація емоційного й оцінного характеру залишається за межами словникової статті. Додаткові можливості для опису змісту концептів надають: метод вільного асоціативного експерименту, коли до слів-стимулів добирається словесна форма, що першою спадає на думку, як наслідок – можна виявити найбільшу кількість різних ознак концепту, а частотність реакцій засвідчує актуальність/неактуальність у свідомості мовців; метод рецептивного експерименту, мета якого полягає в дослідженні знання, сприяє виявленню розуміння значення мовної одиниці носіями мови... Оскільки концепти базових емоцій як багатоконпонентні утворення поєднують риси художнього, культурного і топонімічного концептів, то для вивчення їх репрезентації застосовується комплекс методів дослідження, що вибудовуються як послідовний алгоритм виявлення вербального вираження й концептуального змісту концепту-емоції» [55, с. 113.]

Багатоманітність культурологічних підходів до категорії концепту узагальнена в наступному визначенні: «Інтегральний підхід до розгляду базових концептів у художній площині із залученням етнографії, етнології, історії, культурології, міфології, психології вможливує не тільки їх об'єктивне виокремлення, а й комплексне вивчення зв'язків між складниками з погляду української культури, окреслює систему парадигм, в які втілено художню картину світу письменника, оскільки у висвітленні змісту базових концептів ментальності присутню роль відіграє їхня вербальна демонстрація в текстах митців слова» [16]. У цій дефініції приваблює діалектична єдність соціологічних, етнохарактерних та культурологічних складових, що узгоджується з визначенням індивідуального художнього стилю як виразу духовних цінностей народу.

Вельми вичерпну і цілісну характеристику концепту дає І. Юдкін-Ріпун, зазначаючи єдність взаємодоповнюваних понять у категорії концепту. «Вихідним... стає поняття концепту, що сполучає в собі ознаки поняття та образу. Основну ознаку концепту становить перемінність його сенсу, в якій відображено відому ще стоїкам двоїстість семантичного навантаження мовного знаку, де розрізняються дослівне, словникове, нормативне значення (грец. *logos*, англ. *meaning*, нім. *Bedeutung*) та оказіональний, зумовлений контекстними обставинами сенс (грец. *lekton*, англ. *sense*, нім. *Sinn*)» [142, с. 47]. І далі вчений уточнює, що мається на увазі під «єдністю значення і сенсу»: «Концепт як узагальнення сенсу тлумачиться як контекстно зумовлена зміна позначення, і саме динаміка семантичних переходів, а не усталене значення, окреслює його зміст. В такому разі він постає як узагальнення поняття ідіому – стійкого словосполучення з перенесеним сенсом» [142, с. 47].

Дефініція текстового концепту дозволяє «перекинути місток» до ще однієї важливої групи: мистецької інтерпретації, в якій застосування теоретичного потенціалу концепту видається не лише доречним, але й доволі послідовним та переконливим. Адже вищенаведена дефініція текстового концепту О. Кагановської, яку вона проектує насамперед на літературний артефакт, цілком підходить і для інших видів мистецтв, особливо ж природно стосується осягнення смислу музичного твору як розгорнутої в часі послідовності інтонаційних подій. Та ж дослідниця в іншій розвідці з аналогічної проблематики ще докладніше розшифровує інтерпретацію концепту в художньому тексті, в її наступних розважаннях ще більше паралелей до музичного концепту: «концептуальний підхід до дослідження художнього тексту як до багаторівневого процесу встановлення смислу, «закодованого» автором, обумовлює відповідне його «розкодування» і вимагає входження до певних ментальних структур, розгорнутих у часі» [41].

Ще одне цікаве для нас визначення художнього концепту і ширше – концептуальної сфери дає Віра Ніконова. В її спостереженнях і висновках для нас особливо важливою є докладна диференціація концептів і концептосфер, які можна узагальнити відповідно до змісту окремих артефактів. «Концептуальні сфери як закодована соціокультурна інформація постають у вигляді інваріантних категорій, котрі розуміються як основний семантичний “інвентар” культури, загальне тло або фільтри, які зумовлюють характер набуття й організації нового знання та досвіду. Зміст кожної концептосфери виявляється через наявні в ній семантичні поля, які містять основні категоріальні інваріанти, характерні для того чи іншого культурно-історичного типу. Концептосфери класифікують за різними критеріями: за обсягом знання про світ виділяються національна концептосфера як сукупність концептів народу й індивідуальна концептосфера окремої особистості; за віковим, професійним, гендерним критеріями визначається групова концептосфера; за тематичною ознакою – етична, релігійна, гендерна та ін. концептосфери». [81, с. 121].

Ці визначення художнього концепту, що розкривають не лише його сутність *per se* в цілісній системі поетичного чи іншого літературного тексту, але й подальший процес його розшифрування, тлумачення згаданої сутності, можуть бути цілком природно застосовані для музичного мистецтва: і утворення певної змістовної конструкції на основі мовних одиниць, і реінтерпретація метаобразів<sup>1</sup> художнього твору (спочатку як «імплікація», тобто засвоєння з уже існуючої образної системи, потім як «експлікація», тобто у передаванні в наступні артефакти); і процесуальність побудови смислів, які прагнуть передати автор своїм художнім повідомленням; і осягнення «ментальних структур», а властиво – культурно-національної традиції, що необхідно

---

<sup>1</sup> Метаобраз – категорія, що трактується у декількох площинах: як життєвий метаобраз, котрий описаний у психологічній теорії А.Маслоу; як метаобраз певного явища, що відображається узагальненими характеристиками в тексті; як художня структура, що наскрізно проходить в творчості певної епохи, національного середовища чи окремого митця.

для адекватного розуміння меседжу митця і ширшим середовищем, і конкретним реципієнтом.

Подібно до того, як А. Загнітко представив різні підходи до концепту в загальнофілософському сенсі, Л. Губа пропонує класифікацію художніх концептів на основі співвідношення оригінальності (індивідуальності змісту). До них вона відносить: 1) загально-художні концепти (архетипи та прототипи) – ментальні конструкти, зміст та експліканти яких повністю або частково співпадають в багатьох художніх текстах різних авторів із номінаціями та змістом концептів-універсалій; 2) авторські концепти (ідіотипи), номінації яких можуть співпадати з номінаціями концептів-універсалій, проте, змістове наповнення індивідуально-авторських концептів не співпадає зі змістом відповідних концептів-універсалій. Зміст та вербалізація даних концептів характерні для творчості лише одного автора; 3) індивідуально-авторські концепти (кенотипи) – абсолютно оригінальні, естетичні конструкти, яких не існує у мовній картині світу середнього носія мови, а номінації та зміст не мають аналогів серед концептів-універсалій. Ці концепти є авторськими неологізмами» [26, с. 618].

І у філософських, і у культурологічних, і у мистецтвознавчих версіях концепту можна виокремити тісно взаємопов'язану послідовність рівнів, які структуровані в концепті:

а) індивідуально-авторський рівень, рівень *homo sapiens*, *homo ludens*, *homo creativus*, *homo operabilis* у нерозривній єдності цих гуманістичних складових;

б) рівень національно-етнічної спільноти з її архетиповими ментальними первнями, культурною традицією, звичаями, обрядами, які відображають специфічний для даної спільноти образ універсуму;

в) сам цей універсум, що водночас і об'єднує індивідуальні, етнічно сформовані, історично обумовлені концепти, і створює імпульси до їх подальшої трансляції, трансформації та продукування нових концептів,

які можуть вбирати елементи колишніх, а можуть утворюватись на цілком автономній основі.

Взаємодія між цими трьома елементами не має ані лінійного, ані ієрархічного характеру, вона мобільна, багатоканальна і відзначається складністю утворюваних між трьома рівнями «нейросіток». У відносно новій і вельми актуальній дисципліні когнітивної лінгвістики концепт трактується дуже широко. Як вказує М. Приходько, «формування концепту спирається, очевидно, на психокогнітивну схему „відчуття – асоціація – уявлення – образ”. Сприйняті об’єкти реального світу (перцепти) утворюють у свідомості людини ментальний образ відповідного референта» [86, с. 23]. Ця дефініція підтверджує запропоновану нами вище систему рівнів, які входять в концепти і складають їх дієвий функційний механізм. Матеріальною субстанцією, за допомогою якої реалізується концепт, когнітивна лінгвістика (як і інші споріднені дисципліни, наприклад, психолінгвістика, порівняльна лінгвістика, лінгвокультурологія тощо) слушно вважають мову.

Але з таким самим успіхом всі названі характеристики утворення і трансляції концепту можуть здійснюватись за допомогою іншого типу мови – музичної! Вона так само, але не вербально, а інтонаційно, здатна передавати культурні меседжі, зберігати і трансформувати архетипові традиційні образи, зберігати в пам’яті – індивідуальній і колективній – «інформаційні згустки» важливих подій, переконання і систему цінностей. В цьому ключі надзвичайно важливою видається думка М. Гоголя про українську пісню, яке дозволяє сприймати фольклорну музичну спадщину як важливе джерело утворення і збереження сутнісних національно-етнічних концептів, які утворюють цілісну національну концептосферу: «(Народні пісні). Це народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини, розкриває все життя народу. Якщо його життя було діяльним, різноманітним, незалежним, сповненим поетичності і він... весь запал, все сильне, юне буття виливає в народних піснях. Вони



– надгробний пам'ятник минулого, більш ніж надгробний пам'ятник: камінь з промовистим рельєфом, з історичним написом – ніщо супроти цього живого звучного літопису минулого. В цьому відношенні пісні для Малоросії – все: і поезія, й історія, і батьківська могила. Хто не проникнув в них глибоко, той нічого не знає про минулий побут цієї квітучої частини Росії. Історик не повинен шукати в них показу дня і числа битви чи точного пояснення місця, достовірної реляції; в цьому відношенні небагато пісень зможуть йому допомогти. Але коли він захоче взнати істинний побут, стихію характеру, всі звивини і відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображуваного народу, коли захоче пізнати дух минулих часів, загальний характер цілого і кожного окремого, тоді він буде задоволений вповні: історія народу з'явиться перед ним в ясній величі» [23].

Система концептів у художньому вимірі переконує у слушності спостереження в реляції «людина-світ», за яким головним чинником у сприйнятті людиною оточуючої дійсності є її інтерпретація тих явищ і об'єктів, які вона споглядає. Це спостереження слушне для креативної особистості, може слугувати аргументом на користь формулювання індивідуального композиторського стильового концепту та його проекції на ширше коло реципієнтів. Ареал його поширення визначатиметься в залежності від міри оригінальності, талановитості втіленого в цьому концепті образу світу.

Переконливу соціокультурну інтерпретацію концепту пропонує філософ Анатолій Свідзинський: «Концепти виступають не лише як найважливіші витвори культури, мови, а й як двигуни культури, засіб ефективного впливу на індивіда та формування його як повноцінного члена соціуму. Це стає можливим тому, що концепти віддзеркалюють не просто дуже загальні поняття, вони містять в собі оцінку дійсності, викликають певні емоції, впливають на формування цінностей» [113]. Вчений акцентує важливі в цивілізаційному процесі національно-

культурні концепти, через них представники певної спільноти виявляють свою ідентичність, і знаходять порозуміння через подібне ставлення до ієрархії духовних цінностей, звичаї, обряди, уявлення про світобудову і місце людини в ній, що якраз і закодовані у концептах такого типу.

У визначенні А. Свідзинського міститься цінне спостереження для подальшого формулювання концепту індивідуального композиторського стилю. Дане поняття розглядається у впливах і «радіусі дії» як на сучасників, так і на наступників в достатньо широкому культурному ареалі: те, що вчений називає «двигуном культури» у природі концепту, стає імпульсом до своєїрідної «ланцюгової реакції» в мистецьких процесах, обумовлюючи творення художнього *Zeitgeist* – духу часу, зафіксованого в знакових артефактах.

Категорія концепту в музиці розглядається, хоча і не так об'ємно, як в літературі. Варто згадати дослідження одеської музикознавиці Валерії Марік, яка формулює визначення і музичного концепту, і концептосфери. У дефініції останньої вона об'єднує об'єктивну (історико-стильову) і суб'єктивну (індивідуальну) складову: «Музична концептосфера, з одного боку, – система, що сполучає в єдине ціле концептуальні властивості музики в певних історико-стильових межах., з іншого боку – індивідуальна композиторська поетика» [71]. Відтак у поданій праці також постулюється індивідуальний стиль композитора як носій відносно цілісного і самостійного художнього концепту.

Музичний концепт у парадигмі «суб'єктивно одиничного – універсального» розглядає і київська дослідниця Олена Морщакова. Вона відштовхується від креативно-діяльній позиції музиканта – творця, вважаючи, що «людина, що усвідомлює або відчуває внутрішній імпульс культури, контекстуально мислить, створюючи нові сюжети, образи, які переростають межі суб'єктивного змісту автора, об'єктивуючись у смислах інтерпретуючих концепцій. Творча активність людини у культурологічному контексті є здатністю адаптивно реагувати на потребу

у здійсненні процесів світобудови, світовідношення, це конструктивна діяльність людини по створенню нових об'єктів ідеального і реального характерів, нових якостей, образів тощо» [78].

Що ще приваблює у висновках цієї дослідниці – проекція змістовно-образних суб'єктивних позицій автора на формальні і мовно-стилістичні характеристики музичного тексту. Діалектичний взаємозв'язок внутрішньої і зовнішньої форми виявляється у процесі творення авторських концептів. «Особистісні фактори в музичному мистецтві не вичерпуються його змістом. Вони безпосередньо відображуються і на його формі. Форма представляється своєрідною організацією нового символіко-семантичного порядку, який виражає творчу волю митця. Це обумовлюється як тим, що зміст і форма діалектично взаємопов'язані, так і тим, що форма в мистецтві несе на собі риси індивідуального мистецького мислення композитора. Зміст музичного твору втілює ідейно-естетичний сенс світовідношення і світовідчуття композитора, його мистецького світобачення, його ціннісних орієнтацій і установок... Завдяки цій здатності піднесення конкретно-чуттєвого образу до рівня музичного смислу, моменти внутрішнього життя автора об'єктивуються, набуваючи у художньо-образній формі цілісності, завершеності, досконалості у часі, просторі, бутті» [78].

Поруч з тим ряд досліджень присвячено індивідуальному концепту стилю митця, вивчення якого бачиться як дієвий механізм пізнання глибинної суті тієї картини світу, яку автор прагнув переказати як в одиничній версії – конкретному творі, так і в сукупності артефактів, створених ним. Ряд досліджень диференціює типи авторських текстів: «...уважаємо за необхідне розмежовувати індивідуально-авторські концепти, створені у межах одного художнього твору та індивідуально-авторські концепти, характерні для творчості письменника в цілому. Критерієм виділення індивідуально-авторських концептів є описані в

сучасних теоретичних працях положення, що стосуються функціонування культурних концептів, зумовлених наявністю *специфічних особливостей індивідуальної картини світу письменника і їхньою вербальною репрезентацією* (виділення наше – О.С.)» [89].

Отже, концепти в триєдності універсального – етнічного – індивідуального згортаються в своїй художній іпостасі в творчості конкретного митця і в ній отримують оригінальне вираження, утворюючи, в свою чергу, індивідуальну концептосферу митця.

Індивідуально-авторська концептосфера, таким чином, стає в загальній панорамі культури багатоскладовою структурою. Вона неодмінно містить компендіум тих концептів, які були цілеспрямовано вибрані творцем з множинності існуючих раніше і паралельно з його хронотопом, відповідно до світоглядних преференцій. Але ще важливішим елементом індивідуально-авторської концептосфери є реінтерпретовані концепти, які несуть відбиток неповторної особистості, відображають його особливий образ світу з притаманною тільки їй ієрархією цінностей. В цьому ключі надзвичайно важливим є співвіднесення «індивідуального – етнічно характерного» (що включає в себе також доречну інтерпретацію етнічно характерних елементів на даному історичному етапі розвитку національної культури). І вже комплекс різних чинників обумовить або значний резонанс авторської концептосфери «по горизонталі», тобто в різних культурно-національних середовищах свого часу, і «по вертикалі», в наступних генераціях, або її відторгнення, остаточне чи неостаточне.

До резонансних чинників індивідуально-авторської концептосфери належать передусім внутрішньо текстові, до яких входить відповідність художнім потребам і очікуванням, переконливість інноваційних відкриттів, яскравість і оригінальність авторської візії світу. Але так само суттєвими є і зовнішні чинники, до яких відноситься готовість даного середовища до сприйняття авторської візії з її концептами, існування

наперед заданих преференцій (типовий приклад: видатний автор, що має вже значний авторитет в певних колах, гарантовано отримає більшу увагу до своїх одкровень, аніж початківець) чи інші об'єктивні обставини в реляції «автор – суспільство». Отже, концептуалізація світу в тексті, з одного боку, відображає універсальні закони світовлаштування, а з іншої – індивідуальні, навіть унікальні ідеї.

На ці суперечливі обставини функціонування концептів у творчості звертає увагу і Олена Морщакова, зазначаючи, що творчість як цивілізаційний феномен «включає принаймні два визначальних концепти – культуру та особистість, їх діалектичну поєднаність. Разом з тим зберігається (і виникає знову) трактування творчості як особистісного (глибинного чи містичного) процесу, що не зводиться ні до яких схем діяльності, що не підлягає стандартизації та масовізації. Переосмислення ролі і значення особистості як суб'єкта творчості задає нові психологічні, онтологічні та гносеологічні координати розгляду проблеми творчості» [77, с. 70].

Дослідження концептів у художніх текстах свідчать про те, що це поняття все ще знаходиться у процесі становлення, а відтак потребує обережного і виваженого застосування, чіткого методологічного окреслення. В цьому плані найближче до кола заявленої проблематики знаходиться дослідження Катерини Івахової «Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: (художньо-дидактичний концепт)», в якому вона дає цілісне визначення концепту індивідуального композиторського стилю, згорнутого на конкретний жанр творчості – фортепіанний, і на окреслену соціокультурну сферу – педагогічну. «Художньо-дидактичний концепт в музиці – це зреалізований в артефакті змістовно-образний задум композитора, що містить в собі знаки історичної, національної традиції та актуального соціокультурного контексту, спрямований у єдності і стислій взаємодії естетичного, етичного, особистісно коригуючого та професійно

формуючого компонентів на досягнення відповідного впливу на реципієнта» [38].

Різноманітні соціокультурні дискурси художнього (в тому числі і музичного) концепту створюють переконливий методологічний фундамент для формулювання однієї із складових більш загального явища: концепту індивідуального композиторського стилю. Вважаємо його дослідження на конкретних прикладах видатних митців минулого і сучасності перспективним напрямком музичної науки. Адже з його допомогою більш ясно окреслюватиметься згадана вище М. Полюжиним «специфіка індивідуальної картини світу» митця і її «вербальна», а у випадку музичного артефакту – звукова репрезентація. Але не менш важливим видається з'ясування типів художньої комунікації між індивідуальним композиторським концептом як інваріантом – і творчістю інших митців. Саме так здійснюється зауважена А. Свідзинським дія концепту як «двигуна культури, засіб ефективного впливу на індивіда», тільки не просто на індивіда як на *homo socialis*, а більш прицільно на *homo creativus*, іншого композитора, що знаходиться у ареалі його впливу. Аналіз цих процесів дозволяє з'ясувати механізми переосмислення духовних відкриттів і художніх цінностей, які засвоюються не лише від більш загальних рівнів – духовної спадщини інших народів і цивілізацій, але й передусім від знакових харизматичних лідерів свого «композиторського цеху» на певному історичному відтинку.

**Відтак концепт індивідуального композиторського стилю розглядаємо як базові смисли, впізнавані й ідентифіковані з творчістю даного митця, втілені в його неповторній системі музично-виразових засобів.**

## *1.2. Формування та структура концепту індивідуального стилю Кароля Шимановського*

У поданому підрозділі буде окреслено концепт індивідуального стилю Кароля Шимановського, з тим, щоби виразніше усвідомити «ареал» його впливу як у польській, так і в українській музиці. При конструюванні названого концепту спиратимемося на теоретичну модель окреслену в попередньому підрозділі. Для цього передусім належить з'ясувати, які генетичні та особистісні передумови враховуються у становленні світогляду композитора, в якому соціокультурному середовищі формувались його базові смисли, котрі з них зберігались протягом усього творчого шляху, а які коригувались, зазнавали доповнень, а навіть змінювались протягом тієї надто інтенсивної у плані мистецького радикалізму першої третини ХХ ст., на яку припадає життєдіяльність видатного польського митця.

Творчість К.Шимановського докладно і багатогранно розглянута передусім у польському музикознавстві, починаючи від прижиттєвих досліджень про нього З. Яхімецького, З. Лобачевської, Ю. Хомінського, А. Хибінського та ін., попри післявоєнні праці К. Беганського, З. Джевецького, С. Голяховського, А. Добровольського, А. Кендри, З. Мицельського, С. Олендзького та багатьох інших. В останні десятиріччя спадщина найвидатнішого польського композитора першої половини ХХ ст. досліджується із застосуванням новітніх музикознавчих засад, які поєднують філософські, соціоісторичні, психологічні, культурологічні та стисло теоретичні складові. Саме такою багатоаспектністю підходів відзначаються фундаментальні праці Т. Хилінської, Дж. Сімсона, І. Нікольської, а в українському музикознавстві – А. Калениченка. В цьому ряду слід згадати останню працю І. Савчука, в якій вказані проєкції впливу К. Шимановського на українську музику, зокрема на творчість Б. Лятошинського. Тому в

поданому розділі, спираючись на об'ємний компендіум аналітичних студій стилю композитора, в тому числі й фортепіанних, виокремимо «базові смисли», втілені у його індивідуальній системі виразовості.

Відповідно до запропонованого у першому підрозділі визначення концепту, стисло розглянемо основні передумови особистісного становлення К. Шимановського як митця, сягнемо до характеристики т. зв. епігенетичного рівня, тобто «період становлення творчої особистості, в якому ключові значення отримують впливи, характер і зміст професійної освіти, ті «первинні прототипи», на яких композитор передусім спирається у формуванні власного стилю. В більшості досліджень... цей процес вважається завершеним до закінчення навчання, після чого настає етап «повної стильової самостійності» [11].

Щодо подальшого формування стилю композитора звернемося до категорії онтогенезу, тобто «Розвиток індивіда позначається в психології терміном «онтогенез»... уведений німецьким біологом Е. Геккелем. Онтогенез психіки означає її безперервний розвиток від народження до кінця життя людини. Поштовхом до розвитку психіки людини є наявність культурних, громадських, діяльних факторів, які оточують людину в повсякденному житті і є невід'ємною частиною навколишнього світу» [1, с. 135].

Життєтворчість Кароля Шимановського може служити досконалим підтвердженням надто активного онтогенетичного розвитку його як митця, що чутливо сприймав зовнішні художньо-естетичні імпульси, зміни суспільно-історичних реалій. Як особистість вельми вразлива, з тонкою душевною організацією, він не міг залишатись байдужим до того, що його оточувало і в матеріальному, і у ідеально-духовному вимірі, втілюючи колосальний потік вражень і рефлексій у своєму звуковому космосі.

Очевидно, фундаментом його художнього світогляду стали на самому початку життєвого і творчого шляху ті основоположні враження,



які композитор отримав у родинному колі. Незважаючи на позірну «провінційність» місця народження – село Тимошівку неподалік Єлисаветграду в Україні – середовище, в якому зростав Шимановський, було творче, інтелектуальне, представлене такими в майбутньому видатними іменами як Фелікс Блюменфельд, Генріх Нейгауз, Ярослав Івашкевич. Ці талановиті митці були пов'язані з композитором ще й генетично, що дозволяє припустити сприятливу генетичну спадковість в творчо-художній царині, яку майбутній автор «Харнасі» і «Метоп» отримав при народженні. Найкращим підтвердженням цього є подальша доля усієї генерації Шимановських, так чи інакше пов'язаних з мистецтвом. Передусім варто тут згадати його сестру Станіславу Корвін-Шимановську, прекрасну співачку, що згодом жила і працювала у Львові і була блискучою виконавицею пісень свого геніального брата. Відомо, що й ранній дитячий досвід Шимановського теж був якнайбільш сприятливим для його подальшого становлення як музиканта, оскільки музика оточувала його, сестер і брата, від початку життя.

Якщо окреслити засади його професійного формування в юнацькі роки, то тут виняткову увагу слід звернути на вплив двох яскравих особистостей, у яких видатний митець отримав фундамент своєї музичної освіти: Густава Нейгауза (1847 – 1938), в єлисаветградській школі якого Шимановський отримав базу фортепіанного виконавства, та Зигмунта Носковського (1846 – 1909), педагога з композиції у Варшавській консерваторії, прихильника строгої академічної школи у навчанні своїх вихованців (у нього отримали композиторський вишкіл понад шістьдесят композиторів, зокрема майбутні учасники «Молодої Польщі»).

І від одного, і від іншого педагога він отримав переважаючий романтичний вектор у сфері художніх інтересів. Природно, вже в ранні роки центральною фігурою у його духовних ідеалах став Фридерик Шопен, його творчість як втілення національного архетипу в загальноєвропейській системі музичної виразовості. До кінця життя

композитор не змінив свого ставлення до шопенівської традиції, про що свідчить зокрема його визнання, зроблене у зрілому віці: „Я можу називати мої твори *Метонами*, *Масками* чи *Міфами*, це може бути погана чи добра музика – одне лиш не підлягає сумніву: вони написані поляком. Саме ці риси виразно і рішуче... підкреслила французька критика. Деякі її представники... з винятковою проникливістю відчули, що кожною написаною мною нотою я складаю покірну і палку данину Тому (так в оригіналі – О.С.), кого все більше шаную і все глибше розумію: Фридеріку Шопену. Я ж своєю працею намагаюсь продовжити цю єдину важливу для мене польську музичну традицію» [183].

Разом з тим його юність припадає на період рішучого подолання впливу романтизму в мистецтві і появи численних пост- і антиромантичних тенденцій, їх засади не могли не приваблювати незалежно мислячого Шимановського. Тому слід наголосити два взаємодоповнювані полюси його художнього світогляду – з одного боку, послідовну національну позицію, яка спиралась на фольклорні архетипи та на модель творчості Шопена, з іншого ж, присвоєння Зasad різних модерністичних тенденцій, передусім імпресіонізму, символізму, неокласицизму, неофольклоризму. Проте в його вірності шопенівській традиції і водночас у послідовному подоланні обмеженості традиціоналістського підходу до національних джерел, передусім до польського фольклору, немає ніякої суперечності, цей непростий шлях становлення і утвердження індивідуального стилю польського композитора маємо трактувати як еволюційний процес. Відтак виокремлюватимемо різні конститутивні елементи і базові смисли його концепту, орієнтуючись власне на ті видозміни і суттєві оновлення, які відбуваються на кожному наступному витку його творчого шляху, який дослідники розподіляють на три основні періоди, кожен з яких ідентифікується з перевагою певного стилю. Притому Малгожата Яніцка-Слиш схильна навіть більш диференційовано поділити його творчі

пошуки: вона пропонує наступні хронологічні етапи творчості Шимановського:

«1. Пошуки: а) вписаність в польську традицію: двір у Тимошівці = оазис рідної культури і великої музичної класики; постромантична фаза, в бік експресіонізму  $\approx$  1904; б) Вибір шляху. Створення *métier* в колі німецької музики: Вагнер, Р. Штраус, Рeger, модерністична фаза, в бік колоризму  $\approx$  1914.

2. Перший перелом – «поворот», подорожі – вивільнення особистості – творча ілюмінація в колі французької музики: Дебюссі, Равель + fascinaція «екзотизмом», фаза імпресіоністично-експресіоністична  $\approx$  1918.

3. Другий перелом – «поворот», у вільній Польщі – місія: по-новому прочитана музика Шопена; «расові» джерела: фольклор Підгаля і Курпйова, національна фаза  $\approx$  1930.

4. Пізній стиль: «в Європі» - у себе; неокласична фаза  $\approx$  1937» [161].

Перший період (1899-1913) пов'язується головню з романтичною домінантою, переосмисленою молодим композитором у відповідному до духу часу модерністичному ключі, з певними експресіоністичними відтінками (останні найбільше помітні у музиці зі словом, зокрема у вокальному циклі «Саломе» ор. 6 до слів Яна Каспровича). Творчість цього часу характеризується музикознавцями наступним чином: «це початок композиторської дороги Шимановського, який в той час перебував у пізньоромантичному колі, а взірцями для молодого Кароля була творчість Фридерика Шопена, Олександра Скрябіна, Ріхарда Вагнера і Ріхарда Штрауса. Проте Шимановський не наслідував їх творів, а на основі їх композиторських відкриттів намагався випрацювати власний музичний стиль» [157]. До фортепіанних творів першого періоду належать найчисленніші зразки для цього інструменту в усій спадщині митця: Дев'ять прелюдій ор. 1 (1899-1900), Чотири етюди ор. 4 (1900-02), Варіації на польську народну тему сі-мінор, ор. 10 (1900-04), Варіації сі-

бемоль мінор ор. 3 (1901-03), Соната No 1 до-мінор оп. 8 (1903-04), Фантазія до мажор ор. 14 (1905), Прелюдія і fuga до-мінор (1905-09), Соната № 2 ля-мажор, ор. 21 (1910-11). Варто звернути увагу на те, що з чотирнадцяти опусів для фортепіано вісім було написано у перший період; три у другий період, хоча це найбільш відомі твори, визнані в ряду тих, які становлять квінтесенцію його стилю; і в пізній період з'являються лише «Романтичний вальс» і два цикли мазурок. Символічно проте, що перший і останній опус (ор. 62, дві мазурки) написані для фортепіано, інструменту, з якого він починав свою кар'єру музиканта, який містив для нього глибинні смисли зв'язку з матір'ю, з близьким оточенням Нейгаузів і Блюменфельдів.

В другому періоді (1914 – 1919) композитор поступово долає впливи (пост)романтизму, зокрема пізньоромантичних моделей вагнерівсько-штраусівського кшталту, під впливом французької школи зосереджуючись на пошуку нових тембрально-колористичних можливостей виразу, що неминуче приводить його до дещо запізнілої рефлексії імпресіонізму. Проте окрім французької школи величезний вплив справила на нього в цей час орієнтальна, головню арабська, музика, з якою Шимановський мав змогу познайомитись ближче в часі своїх подорожей 1914 р. в Північну Африку до Алжиру і Тунісу<sup>2</sup>. В ці ж роки його захоплюють античні витоки культури, передусім грецька міфологія, яку митець був схильний тлумачити глибоко особистісно, наголошуючи найбільше її «діонісійську» складову, як надто плідну для сучасних мистецьких інспірацій. Це вибагливе поєднання різних образно-стильових імпульсів витворило особливу естетську, винятково чутливу до орнаментики і деталей музичного декору, позицію композитора, яка яскраво проявляється у його знаменитих фортепіанних циклах як «Метопи» і «Маски».

---

<sup>2</sup> Хоча певні «орієнтальні» мотиви з'являються в його творчості і раніше – в «Зулейці» ор 13, в пісні «З мавританських співочих залів» з ор. 20. Формально на межі першого і другого періоду були написані «Любовні пісні Гафіза» ор. 24.

Третій, найтриваліший період (1920 – 1937) позначається у спадщині композитора як «ляський» (в оригіналі „lechicki” [161, с. 92]), тобто пов’язаний з переосмисленням глибинних пластів польського гуральського фольклору. М. Яніцка-Слиш розподіляє його – подібно до першого періоду – на два «підперіоди»: національний і неокласичний. Однак варто зауважити, що вони доволі тісно пов’язані між собою, оскільки архетипові моделі давнього польського фольклору, сформовані в національному підперіоді, своєрідним чином переосмислюються і в останніх творах, зокрема у фортепіанних мазурках оп. 62. Хоча найяскравішими репрезентантами цього періоду слушно вважаються доволі численні вокально-хорові опуси та балет «Харнасі», все ж варто звернути увагу на те, що у фортепіанній царині Шимановський послідовно звертається до жанрового ідіому мазурки – надто прикметного жанру у творчості Ф.Шопена, що червоною ниткою проходить крізь усю польську музичну культуру XIX і XX сторіччя.

Проте було би неслухно ставити жорсткі стильові рамки поміж опусами, віднесеними до різних періодів. Швидше варто би стверджувати, що на кожному новому етапі свого творчого зростання композитор по-новому осмислює своє цілісне світоглядно-духовне еґо. Дуже влучно характеризує цей процес Мечислав Томашевський, коли вказує: «в кожній з фаз відбувається при тому [у Шимановського] якась гра, зустріч чи боротьба, чи найпростіше: якийсь діалог розмаїтих тенденцій. Часом вони протиставляються одна одній, є виразно несумірними між собою, як в «Королі Рогері», в інших творах взаємодоповнюються, чи переплітаються одна з одною, ще в інших випадках взаємозаміняються у первинних функціях» [185]. Коментуючи цей вираз, М. Яницька-Слиш зауважує: «Томашевський вмістив музику творця «Стабат Матер» на перехресті чотирьох географічно-культурних стихій – Півночі і Півдня, Сходу і Заходу, між двома для нього ідіоматичними значущими категоріями: „choreico barbaro” і „semplice e

divoto”. Тим самим він схопив істотну для творчої постави композитора рису: взаємопроникнення в його мисленні різних культур і плюралізм» [161, с. 94].

Та центральні поняття в системі базових смислів художнього світогляду Шимановського залишались стабільними і лише доповнювались, але не змінювались кардинально впродовж усього його творчого шляху. Як писав він сам, «музичний твір (...) в принципі являє собою абсолютну єдність в своєму найглибшому виразі, в практиці є складним комплексом багатьох окремих елементів, тільки їх відповідне узгодження, обумовлене підпорядкуванням якоїсь індивідуальної організуючої волі (...) уможлиблює виявлення глибинної єдності» [183]. Кшиштоф Майєр, незважаючи на те, що зауважував виразні стилістичні несумірності у творах видатного майстра, визначив наскрізну лінію його індивідуального стилю: «Експресивна аура і тип настроєвості... це чи не найбільш особливі риси (його стилю)» [171].

Майєр дає загальне і радше метафоричне окреслення глибинної сутності стилю Шимановського, яке потребувало би додаткового розшифрування, передусім із залученням власних висловлювань, в яких він дуже охоче ділився своїми переконаннями. «Експресивну ауру і настроєвість» творів композитора – причому незалежно від періоду їх написання – прекрасно передають наступні поетичні рядки, що вийшли з-під його пера. В зв'язку з власними вербальними текстами композитора, які він писав майже настільки ж переконано і творчо, як і тексти музичні, більше того – в подібному ж стилі, відповідно до творчого періоду, «базові смисли» його світогляду формулюються доволі переконливо. Це один з не дуже частих прикладів, коли філософію і концептуальні напрями митця можна послідовно відчитати з його власних висловлювань. В зв'язку з цим дозволимо собі навести доволі об'ємну цитату з текстів Шимановського, яка, на нашу думку, досконало передає як його спосіб художнього мислення, так і опосередковано відкриває

принципи його музичної мови – будову фрази, багатство орнаментики, «ланцюговий» принцип розгортання ідеї тощо.

«[...] музика серед інших мистецтв є власне тією силою, призначенням якої є пробуджувати і формувати дрімаючі в кожній, навіть найпримітивнішій людській душі поривання і прагнення до життя на вищому рівні свідомості. Цей її демократичний характер... дозволяє їй легко проникати в найбільші суспільні глибини, туди, куди не сягне вже жодний промінчик найбільш ідеалістичної і піднесеної поезії, ані найпрекраснішої візії світу, закладеній в живописному чи скульптурному творі. Вона не вносить ззовні візіонерського образу світу, народженого в багатій і розмаїтій уяві митця і застиглого назавжди в нерухомому, незмінному вигляді; швидше здавалось би, що своєю плинною стихією, чарівною могутністю у створенні щоразу нових і нових форм вона визволяє існуючу вже *in potentia* здатність таємничих поривань, кожного слухача перетворює у співтворця і своїм нестримним рухом, постійно новим «народженням» кличе за собою і об'єднує аудиторію у спільному переживанні немовби неземних, а водночас таких реальних і осяжних подій»[183, с. 281].

Цей фрагмент рефлексій Шимановського про сутність музичного мистецтва надзвичайно яскраво виявляє його наскрізь романтичні переконання, його ідеалістичне сприйняття художнього звукового універсуму як колосальної таємниці світобудови і людської душі водночас. Але разом з вселюдським характером творчості він не менш послідовно – особливо в зрілому віці – наголошує вагомість національних архетипів як фундаменту сучасної музичної культури. Хоча стисло «ляський» період, на думку дослідників, припадає на останні півтора десятиліття життєтворчості композитора, польська домінанта в той чи інший спосіб завжди була присутня в його творчих пошуках, принаймні для того, щоби активніше інтегрувати національну музичну культуру в європейський духовний простір. Це надзавдання він сам чітко окреслює в

1927 р. в інтерв'ю часопису «Празька преса» (Prager Presse): «Польська музика до сьогоднішнього дня намагається наблизитись до світової музики, при тому прагне зберегти свої власні характерні риси. Вона повинна не відставати від модерної зарубіжної, від її найновіших тенденцій. Я особисто належу до тих, які люблять класичну музику. Та ані хвилини не сумніваюсь, що музика сьогодні лише в тому випадку може витворити нові автентичні цінності, коли крокуватиме новими шляхами. Таким є натуральне право життя [...]. Нова музика, на відміну від минулого сторіччя, спирається на певних національних елементах» [183, с. 377].

У пошуках характерних національних елементів Шимановський закономірно і вельми послідовно приходив в зрілому періоді творчості до татранських фольклорних мотивів – найбільш оригінальних і впізнаваних як архетип польської народної музики. Їх первинна стихійна сила трактується композитором як колосальний імпульс до радикального оновлення музичної мови сучасних польських творців, завдяки чому можна подолати застарілий академізм і етнографізм, яким нерідко грішили митці старшого покоління. В його власних висловлюваннях не раз акцентується «життєдайність», «стихійність», а навіть «варварство», що одразу викликає паралелі з неофольклоризмом Бели Бартока та Ігоря Стравинського, тільки переосмисленого в цілком індивідуальному польському «людовому» (в оригіналі „*ludowy*”, що є відповідником українського «народний, фольклорний») ключі: «Отже життєдайність пісні чи більш загально, народної музики є явищем безсумнівно додатнім; це наче з глибини серця раси вічно б'є джерело живого натхнення, наче виламані з лона гір брили мармуру, котрі очікують лише на зусилля творчої руки, здатної надати їм непорушні обриси справжнього витвору мистецтва» [183, с. 269].

Композитор трактував автентичний гуральський фольклор як прояв надзвичайної сили національного духу, один з імпульсів, який допоможе



відродити у новоствореній польській державі повноцінну ідентичність. В період написання свого культового балету «Харнасі» (друга половина 1920-х – початок 1930-х років) писав у статті «Про гуральську музику»: «Я прагнув би, щоби молода генерація польських музикантів зрозуміла, яке багатство, відроджуючи нашу автентичну музику, криється в тому польському „варварстві”, яке я врешті остаточно „відкрив” і зрозумів – для себе» [183, с. 107]. Композитор розумів значення «автентичного занурення» у світ гуралів з його важким змаганням з випробуваннями природи, що вони провадили кожного дня, з їх барвистим і своєрідним побутом.

Невипадково вже як зрілий митець він обрав своє місце сили – Закопане, невелике містечко, в якому б'ється серце татранських гір, де вибудував віллу «Атма», і де були написані його знакові «ляські» твори. Перебувати в цій атмосфері – значило для композитора черпати сили із землі Антея, за його власними словами «...цю музику треба чути, п'ючи разом з гуралями, щоби зрозуміти, про що йдеться» [149, с. 21].

Отже, підсумовуючи, можна узагальнити ряд «базових смислів» художнього світогляду Кароля Шимановського, що спільно укладаються як взаємопов'язані сегменти в концепт індивідуального композиторського стилю видатного Майстра втіленого в різних сферах його творчості, в тому числі й у фортепіанній спадщині. Ці ж сегменти обумовлюють ряд характерних ознак індивідуальної виразової системи, в тому числі трактування певних жанрових моделей, ладотональних закономірностей, ритмоінтонаційних формул, фактурного розташування тощо.

**Першим з базових смислів композитора, що сформувався у його творчості ще в ранній період, закономірно можна вважати постромантичний, причому в даному сегменті концепту пов'язаний з реінтерпретацією і трансформацією засад стилю Ф. Шопена. Про це свідчить не лише вищенаведена цитата про роль національного генія у світогляді найвидатнішого польського модерніста («кожною написаною**

*мною нотою я складаю покірну і палку данину Тому, кого все більше шаную і все глибше розумію: Фридеріку Шопену»*). На наше глибоке переконання, вся неоромантична чуттєва позиція Шимановського, яка проступає у його творах, незалежно від періоду і від змін стильових уподобань, також своїм джерелом має сукупність романтичних образів Шопена. Навіть деякі з тих впливів, які в юності зазнавав Шимановський, в тому числі вплив Скребіна чи згодом французького імпресіонізму, все одно глибинно сягав до фасцинації Шопеном, до його вишуканої чуттєвості, делікатної експресії, тонких відтінків колористики, оригінального суб'єктивного трактування питома національних, передусім фольклорних джерел.

В цьому ключі особливе місце займає в творчості Шимановського індивідуальне переосмислення типово «шопенівських» жанрів. Заслуговує на увагу факт, що в ранньому періоді (до 1914 року), за винятком Прелюдії і фуги, всі інші жанри були апробовані в творчості Шопена, а деякі – питома польський танець мазурка, прелюдії-миттєвості чи художні етюди – сприймалися як своєрідний «знак-символ» шопенівського стилю. В творах раннього періоду перегуки прелюдій, етюдів чи мазурок Шимановського з артефактами його геніального попередника видаються доволі ясними. На це вказують і дослідники творчості митця, зокрема дуже детально зупиняється З. Гельман [156].

Натомість в пізній період творчості Шимановського шопенівські індивідуальні концепти зазнають суттєвих змін і модифікуються у відповідності до «базових смислів» представника культури ХХ ст. На це переконливо вказує Анна Новак:

«Спроби відновлення звукової постаті фортепіанної мазурки відбулись аж у ХХ ст. Центральною особою виявився тут Кароль Шимановський – польський композитор, народжений в Україні, який мазурковою творчістю зацікавився в 20-х роках минулого сторіччя, а отже, вже після того, як покинув родинний дім в Тимошівці (*авторка має*

на увазі не звернення до мазурки взагалі, а саме її оновлення – О.С.). В той час його захопив фольклор підгалянських гуралів, чиї тональні, фактурні моделі, сувору звукову експресію він використав як важливі чинники своєї музичної мови. Шимановський черпав творчі імпульси також з мазурок Шопена, які, метафорично висловлюючись, прочитав по-новому. Ці два джерела його творчості у поєднанні з техніками формування музичної субстанції у двадцятому сторіччі дозволили композиторові надати нових звукових обрисів [мазурці] формі з дев'ятнадцятого сторіччя. В двадцяти мазурках, які складають його опус 50, [Шимановський] створив нову, відповідно до ХХ ст., звукову парадигму цього жанру» [82, с. 37].

Отже, «шопенівський» романтичний базовий смисл виявляється зовсім не консервативним елементом індивідуального концепту К. Шимановського, а навпаки, стає вельми дієвим імпульсом до новаторських пошуків композитора у прагненні поєднати національну традицію з вимогами змін у композиторській техніці ХХ ст.

**Другим базовим смислом**, вписаним в концепт індивідуального стилю Шимановського вважаємо переосмислення історичних і міфологічних постатей і сюжетів у суб'єктивно-рефлексивному імпресіоністичному та експресіоністичному ключах. Цей базовий смисл трактуємо як послідовний діалог композитора з культурою минулого у найрозмаїтших її проявах, хронологічних і територіальних, пов'язаних з різними епохами і національними культурами. Таким чином, на нашу думку, митець декларує свою спадкоємність з усіма попередніми духовними надбаннями. Найяскравіше у фортепіанній музиці він розкривається у циклі «Метопи» і «Маски».

Цикл «Метопи» ор. 29 написаний в 1915 р. і складається з трьох фортепіанних поем. Імпульсом для композитора стали відомі античні барельєфи, які він кілька років перед тим мав нагоду бачити в Національному музеї на Сицилії. Антична образність розкривається

завдяки наскрізній постаті міфічного героя – Одісея, а також через втілення жіночого начала, що в цьому циклі отримує для композитора ще й особистісне забарвлення. Кожна з поем циклу має назви, пов'язані з жінками на шляху Одісея, – «Острів сирен», «Каліпсо» і «Навзікая», кожна присвячена жінці, з якою Шимановського поєднували родинні або дружні зв'язки: поема «Острів сирен» – кузинці Лолі Росцішевській, «Каліпсо» – сестрі Анні Шимановській, «Навзікая» – сусідці і добрій приятельці Маріанні Давидовій з Кам'янки, сусіднього села з рідною Тимошівкою [158].

Власне в цих творах розкривається індивідуальне трактування композитором міфологічного архетипу, яке поєднує в собі ряд «обертонів змісту». На перше місце варто поставити звукову інтерпретацію його власного суб'єктивного відчуття краси і довершеності античних артефактів. Тут – як і в інших творах – особистісне переживання, експресивне забарвлення будь-яких інноваційних виразових прийомів чи технічних відкриттів виступає на перший план. Наступний важливий смисловий елемент в трактуванні міфологічних образів – це втілення їх новими засобами, передусім у сфері гармонічної колористики, просторових конфігурацій фактури, орнаментики мелодичних ліній, які в сукупності мали би передати досконалі форми античної скульптури а водночас «оживити» їх у сучасному сприйнятті, передати і сам об'єкт, і рефлексію на нього. Очевидно, імпресіоністичні відкриття дали композиторові багатий інструментарій для втілення цього завдання. Що ж стосується паралелей з неокласицизмом у трансформації античних праобразів, то варто навести вельми слушну цитату Зигмунта Мицельського, який вважав, що «у випадку неокласицизму [Шимановський] лише вказав напрям пошуку, ставлячи у приклад французьку музику» [175].

Дещо інакше цей діалог з минулим розкривається в циклі «Маски» ор. 34, написаному у 1915–16 рр., що теж складається з трьох музичних

епізодів. Кожен з них відсилає до іншого образу світової культури, що отримав вже попередньо численні інтерпретації і чие герменевтичне поле на початок ХХ ст. було вже достатньо широким і барвистим. Перша п'єса «Шехерезада» вписується в орієнтальне коло творів Майстра і пов'язана зі славетною пам'яткою давньої літератури «Тисяча і одна ніч». Друга – «Тантріс» - становить анаграму імені «Трістан» і написана за драмою сучасного Шимановському німецького драматурга Ернста Гардта «Тантріс блазень», в якій герой-коханець переодягається на блазня, щоби потрапити до коханої, врешті остання п'єса – «Дон Жуан», в якій виступає знаменитий спокусник [159]. Тематично ці три п'єси належать до різних національних традицій і різних епох. Проте їх об'єднує дещо глибше: психологічна здатність людини, незалежно від традицій її виховання, одягати «маски», за якими приховуються дуже різні обличчя. Відтак, хоча прикмети музичного модерну та й деякі постромантичні елементи притаманні виразовій системі цього циклу, однак, на зміну рефлексивній споглядальності «Метопів» в «Масках» набагато яскравіше зазначаються риси експресіоністичної заостреності – в «шарпанях» уривчастих мелодичних фразах, в більшому нагромадженні дисонансів, інтенсивнішому драматургічному розгортанні тощо.

**Третій базовий смисл**, який розглядаємо в зв'язку з концептом індивідуального стилю Шимановського у фортепіанній спадщині, природно пов'язаний з неофольклоризмом і його відкриттям «гуральського» архетипу національної музичної традиції. Цей смисл формувався у світогляді композитора доволі тривалий час: лише поступово, внаслідок глибоких розважань над природою національного архетипу він переконався, що фольклорні жанрові моделі і ритмоінтонаційні формули містять значний потенціал для їх модерної авторської інтерпретації – не менш успішної, ніж трансформації романтичних прототипів.

На еволюцію поглядів Шимановського щодо фольклору, передусім в його гуральському і курпйовському регіональних варіантах, звертають увагу дослідники, вказуючи непростий шлях митця до визнання художньої вартості фольклорного архетипу в професійній творчості: «Ставлення Шимановського до фольклору еволюціонувало протягом його життя. Попередньо сформоване упередження до використання народної музики у професійній творчості (можливо, викликане використанням народнопісенних цитат іншими композиторами в «академічній» манері) Майстер з Атми змінив в останній, т. зв. національний період творчості [172, с. 163].

Звісно, що найяскравіше цей базовий смисл розкривається в сценічних (балет «Харнасі») та вокальних творах (цикл «Слопєвне», «Шість курпйовських пісень» та ін.). В них композитор перевтілює вихідний фольклорний інтонаційний матеріал, не вагається і перед використанням автентичних фрагментів, незважаючи на упередження щодо цитат з народної музики, яке він мав у юності. Він вбачає в архаїчних фольклорних моделях потужний стимул до оновлення і навіть радикальної модернізації музичної мови, передусім гармонії. Адже ладотональна організація гуральських пісень і танців природно дозволяє долати канони класико-романтичної гармонічної системи. До яскравих індивідуальних знахідок митця відноситься винахідливе використання у «лехіцьких» творах підгалянського ладу:  $c - d - e - fis - g - a - b - c$ , тобто мажору з підвищеним четвертим та пониженим сьомим щаблем (поєднання лідійського і міксолідійського ладів).

Іншим вельми важливим прийомом, яким Шимановський охоче користується у творах цього періоду, є остинатність і водночас, як контрастно-доповнюючий принцип ритмічної організації, химерна імпровізаційність ритмічного малюнку. У принципах розвитку переважає винахідливе «розцвічування» коротких мелодичних мотивів, що створює вражаючий ефект «динаміки в статиці».

У фортепіанній музиці трансформація давніх фольклорних моделей опосередковано проявляється у мазурках ор. 50 і ор. 62. Якщо застосувати класифікацію К. Новацького щодо типів обробки фольклору Шимановським у балеті «Харнасі», згідно якої він опрацьовував фольклорний матеріал трояким способом: – цитуючи *in crudo* гуральські мелодії і базуючи на них частини або й цілі сцени балету; – розвиваючи чи перевтілюючи цитату; – черпаючи інспірації з фольклору для творення власних, індивідуальних за мовою фрагментів» [176], то в мазурках помічаємо саме третій тип перевтілення. Інспірації гуральського фольклору синтезуються в них з «шопенівським» базовим смислом і утворюють в результаті подібного синтезу оригінальну версію як самого жанру фортепіанної мазурки, так і виявляють питомі оригінальні риси авторського стилю.

В індивідуальній трансформації автентичних фольклорних архетипів Шимановський органічно вписується у напрямок неофольклоризму, який репрезентує Бела Барток, Ігор Стравинський (творчістю якого дуже захоплювався Майстер з Атми) та українські композитори Галичини. Як і згадані митці, Шимановський знаходить в давніх пластах рідної йому польської народної музики потужний стимул до прояву своїх сміливих художніх задумів. На цьому наголошує і К. Новацький: «Ці імпровізаційні перевтілення, як в царині мелодики, так і ритміки – з одного боку близькі гуральській виконавській практиці, з іншого ж стали вдалим методом вираження власної композиторської індивідуальності» [176, с. 219].

Врешті слід розглянути останній **четвертий базовий смисл**, який не можемо поминути в сукупності елементів концепту індивідуального стилю, хоча саме у фортепіанній музиці він практично не проявляється. Йдеться про сакральність в широкому сенсі цього слова, яка у творчості композитора виявляється і у виборі відповідних жанрів, особливо в останні роки творчості – 20-і – 30-і роки ХХ ст., і у опорі на характерні

звороти польської релігійної музики в творах різних жанрів (зокрема у вокальному циклі «Дитячі рими» на слова Казимири Іллакевичувни ор. 49). Фортепіанні жанри у втіленні цього базового смислу виявились не зовсім відповідними.

Дозволю собі висловити особисту гіпотезу, що композитор концентрується у втіленні релігійної образності на творах зі словом, оскільки в зрілому віці для нього важливо було засигналізувати свої особисті причини, з яких він обирав сакральні жанри і образи: «На моє рішення написати релігійний твір вплинув цілий ряд стимулів, починаючи від внутрішніх особистих переживань аж до зовнішніх життєвих обставин, які обумовили те, що останньої зими, тимчасово відклавши в сторону інші, розпочаті вже «світські твори», я присвятився виключно *Stabat Mater*» [139].

Коротко розглянувши основні базові смисли концепту індивідуального композиторського стилю Шимановського, звернемося до деяких елементів в його неповторній системі музично-виразових засобів, за допомогою яких він втілює названі смисли. В стислих рамках дисертації не маємо змоги розглянути всі виразові інновації музичної мови фортепіанних творів Шимановського, що були породжені базовими смислами його художнього світогляду. Тому зупинимось тільки на одній особливості його авторської музичної мови, котра може трактуватись як один з її прикметних «знаків», а відтак репрезентувати *pars in toto*, тобто часткове як прояв цілісного. Натомість деякі інші елементи виразовості, як і трансформацію жанрових моделей в опорі на концепт стилю Шимановського розглядатимемо в аналітичних компаративних студіях творчості послідовників Майстра з Атми.

Йдеться про орнаментальність у символічно-образному сенсі цього поняття. Вона не тільки природно проявлялась у розкритті всіх вищенаведених базових смислів концепту індивідуального стилю митця, але й інтенсивно розроблялася за його прикладом іншими



композиторами, поєднувалась і з постромантичними рефлексіями раннього Шимановського, з чуттєвістю орієнталістики, з імпресіоністською колористикою звукових образів античності і експресивних сплесків у музичних відчитаннях літературних образів, і в авторському переосмисленні фольклорних архетипів.

Її першоджерела теж сягають до стилю Шопена, як про це пише Анджей Туховський, характеризує фортепіанні твори раннього Шимановського: «мелодичні лінії найчастіше розгортаються широкими хвилями в асиметричних фразах, а переплетення декоративних контрапунктів фантазійно звиваються, подібно до сецесійних орнаментів» [187, с. 130]. Але сецесійне відчуття краси орнаментики, яке збережеться у всій творчості композитора, отримує щоразу нові образно-асоціативні відтінки. Згадка про орієнталістику зовсім не випадкова: адже саме знайомство з арабською музикою в часі подорожей 1914 р. в Північну Африку, дозволило йому розкрити нові виразові можливості звукових декорацій з їх прихованими орнаментальними сенсами, символічні підтексти, які може містити такий фактурно-виразовий прийом як орнаментация мелодичних ліній.

Звісно, найяскравіше виразовість східної орнаментики розкрилась у камерно-вокальній музиці, насамперед у вокальних циклах «Любовні пісні Гафіза» чи «Пісні шаленого муедзина». Однак і у багатьох фортепіанних композиціях майстра орнаментальне начало відіграє не лише технічно-прикладну роль, ускладнюючи, насичуючи віртуозними елементами фактуру, але й набуває символічного сенсу. Власне гнучкість, змістовно-асоціативна багатозначність орнаменту як елемента виразовості, що водночас належить і до чистої декоративності, і здатна впливати на експресію художнього сприйняття, в звуковому вимірі фортепіанних творів Шимановського набуває вельми диференційованого трактування. Це в першу чергу згадана «орієнтальність», помітна як у

вокальних, так й інструментальних партіях названих вокальних «східних» циклів.

Але не меншій ролі орнаментика набуває і в творах, які пов'язувались із зверненням до античних праобразів грецької міфології та західноєвропейських літературних образів-символів з орієнтиром на їх тлумачення, головню запозичене з французької музичної культури, з єдністю неокласичних та імпресіоністичних елементів; наступне переосмислення виразових можливостей орнаментики відбувається в пізніх творах з опорою на гуральський фольклорний архетип.

Цікаво, що в цих останніх опусах орнаментальні елементи трактуються подібно до української «гуцульської сецесії». Характеристика, яку Наталя Посікіра дає фортепіанній фактурі представників української школи «гуцульської сецесії» – «орнаментованість, яка відіграла роль основного чинника художньої виразовості, коли специфіка експресивного ритму переплетінь ліній взаємодіє з емоційно-символічним змістом тематизму» [92] – цілком можна застосувати і до останніх фортепіанних опусів Шимановського, витриманих в «людовому», тобто фольклорному стилі.

Як самі вищерозглянуті базові смисли концепту індивідуального стилю Шимановського, так і система виразових засобів, яку він використовує для втілення згаданого концепту у всій його повноті, мали дуже великий вплив на інших польських композиторів молодшого покоління, як також на представників інших національних шкіл, в тому числі знайшли вельми значний відгук в українських митців. Проекція творчості і навіть самої особистості композитора на широкий ареал музичного життя обумовлені рядом взаємодоповнюваних чинників.

Приятель і дослідник творчості Шимановського Зигмунт Мицельський приходить до дуже цікавого висновку, що «музична і артистична атмосфера, яку розповсюджував довкола себе автор «Міфів», втягнула кілька творчих поколінь в орбіту впливу, який не стільки

полягав на переказі технічних здобутків, чи якогось окресленого „канону композиторської поведінки” – скільки втягала це покоління в певну сферу відчуття мистецтва, в світ, який Шимановський вважав світом мистецтва [...]. Маю враження, що це було продовження „молодопольської аури”, з якої вийшов Шимановський, яка полягала у великій інтенсивності, вазі і відповідальності, які митець надавав своїй творчості» [175].

### *Висновки до першого розділу*

Категорія «концепту», яка у своїх основних засадах формулюється у філософській сфері гуманістичних наук, виявляє свій значний потенціал у дослідженні культурно-мистецьких явищ, в тому числі може бути цілком природно застосована до феномену індивідуального композиторського стилю. У цьому випадку мається на увазі комплексна структура, що включає: базові смисли художнього світогляду митця, серед яких виокремлюються тематичні напрямки, жанрові та образно-стильові пріоритети, філософсько-естетичні засади; індивідуальну систему музично-виразових засобів, через яку композитор виражає свої базові смисли, для чого відповідним чином комбінує апробовані елементи виразовості і винаходить нові.

Вказані загальні постулати щодо концепту індивідуального стилю проєктуються на конкретний приклад творчості Кароля Шимановського. Спираючись на значний компендіум досліджень, присвячених провідному польському митцеві першої половини ХХ ст., в дисертації виводяться чотири базові смисли, що утворюють концепт його індивідуального стилю: постромантичний, пов'язаний з реінтерпретацією і трансформацією засад стилю Ф. Шопена; переосмислення історичних і міфологічних постатей і сюжетів у суб'єктивно-рефлексивному імпресіоністичному ключі; пов'язаний з неофольклоризмом і його відкриттям «гуральського» архетипу національної музичної традиції; і

останній, пов'язаний з ідеєю сакральності в широкому сенсі цього слова. З елементів системи музично-виразових засобів, за допомогою яких Шимановський втілює названі смисли, розглядається один, вельми показовий: орнаментальність фактури, що набуває у композитора змістовно-символічного значення і може трактуватись як один із знаків його індивідуального стилю.

## РОЗДІЛ 2

### Проекція творчих засад К. Шимановського на фортепіанне мистецтво Польщі наступних генерацій

#### *2.1. Малий фортепіанний цикл в доробку польських композиторів 1920–1950-х років (стильовий аспект)*

Серед циклічних фортепіанних композицій малі цикли мініатюр для фортепіано займають особливе місце. Цей жанр достатньо часто приваблював Кароля Шимановського, в доробку якого такий різновид фортепіанної творчості представлено циклами «Чотири етюди» (1900-1902), «Метопи» (1915), «Три маски» (1915-1916), «Чотири польські танці» (1926). Їм притаманна особлива афористичність, вираженість драматургічної логіки і побудови, оскільки художнє ціле передається у двох-п'яти частинах. Достатньо виразним є представництво подібних циклів у польській фортепіанній творчості 1920–1950-х років, яка віддзеркалює мистецьку діяльність наступної генерації після Кароля Шимановського і представників «Молодої Польщі». Формат малого циклу є достатньо гнучким і універсальним для різних стильових орієнтирів, що й зумовлює численність і багатогранність звертань до нього польських композиторів.

У доробку Г. Бацевич малі цикли представлено не малим переліком опублікованих і рукописних композицій: «Чотири прелюдії» (1924), «Прелюдія і fuga» (1927), «Adagio e Fugue», «Дві мініатюри», «Andante e Allegro», «Три характеристичні п'єси», «Три бурлески», «Етюди на подвійні звуки» (усі – в 1930-х роках), «Три гротески» (1935), «Три прелюдії» (1941), «Малий триптих» (1965) тощо. Крім очевидних образно-стильових орієнтирів, заданих програмністю заголовку, у «Трьох характеристичних п'єсах», написаних в роки навчання в Парижі, наявні конструктивістські жорсткі графічні мелодико-гармонічні побудови у

поєднанні зі специфічною лірикою інструментального типу (суголосно до подібних тенденцій в доробку П. Гіндеміта, Б. Бартока, С. Прокоф'єва).

**«Три характеристичні п'єси»** («Trois pieces caractéristiques pour piano») – один з циклів, які постали в роки навчання композиторки в Парижі в класі Наді Буланже після закінчення Варшавської консерваторії. Визначення жанру п'єс – типове для творів другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Характеристична п'єса – це інструментальна (переважно фортепіанна) мініатюра, довільного жанру чи форми, яка підлягає певному емоційно-образному визначенню. Таким чином композиції цього жанру є на межі між чисто інструментальною і програмною музикою.

Цикл складається з трьох п'єс без програмних назв: 1. *Allegretto*, 2. *Moderato*, 3. *Vivace*. Перша п'єса *Allegretto*, 3/4, *mf*, *legato* (приклад 2.1.1 у додатку А) – легка, пастельна та зображальна. Цей твір раннього періоду знаходиться під сильним впливом мазурок К. Шимановського, насамперед в сфері гармонії. Фактурно композиція має пасажну будову з особливою увагою до сонорних ефектів забарвлення верхніх регістрів. Пасажі відрізняються химерною нерегулярною ритмікою (основний поділ тридцятьдругими, тріолі, септолі, новемолі), що створює відчуття природності, безпосередності висловлювання. Друга п'єса *Moderato*, 6/8, *p* (приклад 2.1.2 у додатку А) привносить жанрово-темповий контраст: вона наближена до колискової в її салонно-романтичному сенсі. Проте по стилю вона є близькою до імпресіоністичного трактування музичного матеріалу. Їй притаманна споглядальність, уникнення кульмінаційної точки, розосереджена у фактурі мелодика, що дубльована інтервальними й акордовими смугами. Гармонічна складова постає тут у вигляді розкладених кластерів та співзвуч кварто-квінтової, кварто-секундової структури. Бравурна і стрімка заключна п'єса *Vivace*, 4/4, *f* (приклад 2.1.3 у додатку А) сповнена суперечностей: зіткнення фраз у далеких регістрах, штрихах, фактурних типах, з постійним подоланням метрики

(міжтактовим синкопуванням, паузуванням сильних доль, примхливою акцентуацією).

Названий цикл, незважаючи на ранній період створення, несе в собі риси спадкоємності з національною традицією і, водночас, наділений комплексом ознак, притаманних індивідуальному композиторському стилю авторки.

В повній мірі індивідуальність стилю Гражини Бацевич розквітає у «Малому триптиху» (1965). Його стилістику та музичну мову характеризують сміливі кластерні комплекси, остинатні формули, сонористичні та колористичні засоби звукоутворення. Цикл присвячений Регіні Смендзянці, яка була його першовиконавицею у Гельсінки того ж року (у її ж першопрочитанні прозвучали цикл «10 етюдів» та Друга соната композиторки).

Це мініатюрний цикл п'єс (лишень близько трьох хвилин загального звучання), багатий на часті зміни образності і емоційного тла. Тут і фантастика, і скерцозність, і імпресіоністична споглядальність. В ньому відчувається бартоківський підхід до тембральності і виразових засобів: поєднання суто ударної природи інструменту і колористики.

П'єси мають чітку структуру, урельєфнену яскравим багаторівневим контрастом (фактурним, метричним, агогічним, динамічним, регістровим) як самих частин так і їх розділів. Подібно до бартоківського «Мікрокосмосу», темпові ремарки на початку частин відсутні, їх замінено на метрономічні показники і оптимальний сумарний час тривання п'єси.

Перша п'єса (приклад 2.2.1 у додатку А) циклу має тричастинну динамізовану репризну будову (12+8+7 тактів). Її початковий розділ 2/4, *f* характеризується контрастом співставлення жорсткого каскаду акордових комплексів додекафонної організації і витриманими трелями на останньому звуку 12-тонового комплексу з його подальшим проведенням в інверсії у високому регістрі.

Середній розділ *rosso più mosso*, *tr*, 6/8 має поліпластовий, політональний принцип організації фактури. Диференціації матеріалу правої і лівої рук сприяє також геміола (шістнадцятковий рух верхнього шару має дводольну метроритмічну організацію), напрям мелодичного руху та штрихи (низхідне *legato* шістнадцяток і висхідне *staccato* вісімок).

На зміну напористому токатному рухові приходять повернення початкового темпу і точне відтворення першого розділу, але зі скороченням (без інверсії).

Друга п'єса циклу 6/8, *ff* (приклад 2.2.2 у додатку А) базується на поєднанні засобів остинатності і гармонічно-фактурної колористичної організації. Вихідним інтонаційним комплексом п'єси є 12-тоновий розкладений ламаний вісімковий комплекс, в основі якого лежать низхідні терцові ходи. Останні чотири звуки серії слугують основою висхідного тетракордового остинато *pp* з геміолою на тлі безперервної відкритої педалі. Звуковий шлейф відкритих демпферів зберігається після завершення побудови ще півтори такти. Наступний виклад ламаного 12-тонового комплексу (17 такт) базується на низхідних квартах з подальшою серією його секвенційних переміщень і ритмічних ущільнень до додекафонно організованих інтервально-акордових вертикалей, де основною структурою постає квінта. Заключна побудова – остинатна фігурація дещо видозміненої структури на відкритій педалі з поступовим вигасанням 2/4, *perdendosi* при збереженні темпу.

Той же принцип поєднання 12 тонових акордових фігурацій чи комплексів з остинатним рухом дотримано й в третій п'єсі циклу (приклад 2.2.3 у додатку А). Частина енергійна, активна за рухом, має три фактурно контрастних розділи. В першому з них акордика здебільшого кластерного типу, викладена 4-5 звучними комплексами або пуантилістичним чергуванням секунд і септим, розділених паузами і регістрами. Другий розділ урбаністичного характеру, викладено висхідними пасажами з секвенційним переміщенням чотиризвучних



шістнадцяткових мотивів з прихованою поліфонією. Заключна побудова повертає до трихордової кластерної педалі, переміщеної квінтою вище із розкладеним пуантилістичним кластером.

Єдність частин триптиху забезпечується наскрізним принципом організації інтонаційного матеріалу (в різний спосіб осмислених 12-тонових акордових комплексів і остинатних розвиткових формул), співставленням ударного трактування інструменту та сонорно-кolorистичних засобів.

В обох циклах спостерігаємо спільність авторського письма: афористичність висловлювання, концентрація змісту, активне контрастування, іноді парадоксальне співставлення виразових засобів та способів звукоутворення, інтонаційно окреслена чіткість структури при подоланні пропорційності розділів і метричної пульсації, конструктивне начало композиційної техніки: варіативність і остинатність в роботі над музичним матеріалом. Разом з тим, хоча Г. Бацевич і не дає конкретних програмних заголовків своїм п'єсам, помічаємо спорідненість з типом циклізації «Масок» К. Шимановського, як також і з його принципами опрацювання музичного матеріалу: елементи гротесковості, умисного зіткнення контрастних, позірно несумірних між собою образно-асоціативних «інтонаційних знаків» з дещо перебільшеними алюзіями на відомі романтичні чи класичні мотиви.

Малий цикл цікаво і самобутньо представлено в доробку Романа Мацеєвського, чия фортепіанна творчість несе на собі віддзеркалення важливої сфери його творчої співпраці з осередками авангардної хореографії: приватної школи танцю Валентини Шапошнікової-Вековіч в Познані, Школі ритміки і пластики Яніни Мечинської в Варшаві, спільної роботи з Куртом Джуссом (Kurt Joos) в Дартінгтон Холлі. Стилїстика композицій, традиційно відтворюваних засобами ритмопластичного та вільного танцю, присутня і у деяких з фортепіанних циклів мистця.

Саме тому циклізація в фортепіанному доробку композитора

здебільшого відбувається за танцювальними жанровими ознаками («Два мазури», «Чотири мазурки» для фортепіано, 1928; «Сім шведських танців» для двох фортепіано, 1940). Достатньо чіткий і послідовний у своїх музичних уподобаннях Роман Мацеєвський поєднує танцювальність та модерністично потрактоване етнічне начало («Чотири мініатюри» для фортепіано, «Мазурка. Тарантела. Колискова» для двох фортепіано). Виняток складають небароковий «Триптих» (1932), написаний в класі композиції Казімежа Сікорського, зі структурою: Preludium (Allegro), Intermezzo (Adagio) і Fuga (Allegro ma non troppo) та зумовлені опорою на африканський фольклор та джазовий первінь «Негритянські спірчуелси» для двох фортепіано, створені у Швеції в 1940-х рр.

Звернемося до одного із перших циклів мистця – написаного у студентські роки «Триптиху» (1932), створеного під час навчання у Вищій музичній школі у Варшаві (хоча окремі дослідники, наприклад, Марлена Вечорек, роблять припущення, що Fuga могла бути написаною раніше, у познанський період [152, с. 99]).

Прелюдія *Allegro*, розмір *C*, *mf* (приклад 2.3.1 у додатку А) розпочинається із ознайомлення з лейттематизмом твору, зерном якого є терцієві ходи. Прелюдія має відповідний до жанру імпровізаційний характер викладу, представлений декількома фактурними різновидами, кожен з яких оснований на тому чи іншому типі гармонічної фігурації (розкладених акордах, ламаних інтервалах, гамоподібних пасажах та ін.), характерної для клавірних творів барокової музики. Мислення твору тональне – при загальному тяжінні до *A-dur*, яке декларується у першому такті та остаточно встановлюється наприкінці твору, весь розвиток являє собою послідовність гармонічних схем, що виходять за межі мажору у сферу дванадцятиступеневої тональності. Так, вже на початку теми першої частини (тричастинної форми АВА) чергуються гармонії, що тяжіють до розширеної тоніки *A-a –As*, а саме: I (A) – V (Es) – VII (G) – III (B) – V (E) – I (As) (такти 1–2), чим дається «виклик» для подальшого

розвитку у другій, розробкового плану частині, при підході до кульмінації у точці золотого січення (такий розвиток розпочинається при переході у розмір  $5/4$  у такті 13 та триває до початку репризи (а tempo, від затактового септоля у такті 27)). Сучасний погляд на жанр створюється як вказаними вище гармонічними засобами, так і частою метричною змінністю – періодично встановлюється по 4, 3, 5, 4, 6, 5, 4 долі у такті.

Інтермеццо *Adagio*, розмір *C*, *e-moll*, *p*, *legato* (приклад 2.3.2 у додатку А) використовується у циклі відповідно до його безпосереднього жанрового значення («inter») та має тричастинну форму. П'єса побудована на імітаційних перегуках двох одноголосних ліній (а в подальшому – ліній і послідовностей акордів), в яких чергуються витримані звуки та пунктирні ритмічні фігури, основані на терцієвому лейттематизмі твору. Останні, як відомо, є характерними для польської національної музики, перш за все – для «знакових» формул мазурки, полонезу та ін., при цьому використання подвійного пунктиру надає звучанню модерного забарвлення. У цілому, в Інтермеццо Р. Мацеєвський найбільш близько підходить до стилістичного зразка К. Шимановського, створюючи музичну тканину сецесійного типу із охопленням широкого фортепіанного діапазону.

Остання частина Триптиху – Фуга *Allegro ma non troppo*,  $3/4$ , *A-dur*, *ppp* (приклад 2.3.3 у додатку А) – є найбільш вагомою та масштабною у циклі. Фуга починає звучати аттаса на фоні останнього звуку Інтермеццо – взятого із верхнім форшлагом витриманого «Е<sub>1</sub>», що переходить у фінал і триває там майже 9 тактів, поки у верхньому голосі проводиться тема. Тема виростає з терцієвого лейттематизму твору, вперше задекларованого у перших двох тактах Прелюдії, містить його перегуки (на основі тонічної, субмедіантової та інших гармоній) і, в цілому, має октавний діапазон – наприкінці поступенний рух вісімками приводить до «а<sup>2</sup>». Зауважимо, що тема містить характерні для польської музики терцієво-секундові ходи, що в умовах «танцювальної» тричастинності створює

алюзію етнохарактерного тематизму.

У цілому, fuga має типову структуру, встановлену у барокову добу, містить чотири проведення теми в експозиції почергово від вищих до нижчих голосів (сопрано – від такту 1, альт – від такту 10, тенор – від 22-го, бас – від 37-го) у тоніко-домінантових співвідношеннях. У другому розділі фуґи розвиток набуває і мінорного колориту – тема переходить у *fis-moll*, *cis-moll*, *H-dur*, *gis-moll*, *D-dur*, *c-moll*, *Es-dur*, *B-dur*. При цьому контрапунктуючі голоси набувають різноманітного фактурного оформлення – звучать паралельними секстами, октавами та ін. Після активного «бігу» вказаними вище тональностями, який відображає структурно-семантичний інваріант жанру, завершальне дворазове проведення теми (від тактів 151 та 158, *meno mosso*, *ff*) та заключні додаткові тематичні фрази в основній тональності *A-dur* набувають урочистого характеру. Перше із вказаних проведеннь звучить на домінантовому органному пункті, друге – на тонічному, у повнозвучному акордовому вигляді, з проведеними октавно елементами теми в контрапунктуючій ролі та на високому рівні гучності.

Таким чином, «Триптих» для фортепіано, що є одним із необарокових творів польської музики, в цілому орієнтований на поєднання давніх форм та сучасної для мистця виразової стилістики, в деяких аспектах якої Р. Мацеєвський, як молодий композитор, долучається до наслідування стилю вже зрілого на той час майстра К. Шимановського.

Прикладом другого типу формування малого циклу може послужити твір «Чотири мініатюри» (1940), до якого входять п'єси з програмними заголовками: 1. «Прелюдія»; 2. «Мана»; 3. «Мрії»; 4. «Відлуння». Виникнення циклу, як припускають біографи, інспіроване Еллен Лундстрьом (Ellen Lundström, дружина Інгмара Бергмана), яка запросила композитора до співпраці на своїх курсах хореографії за методою Мері Вігман у Швеції. Проте достеменно не відомо чи вони

трактувалися як чотири незалежних сюжети, цикл контрастних композицій чи, можливо, мали наскрізну ідею. Музична мова циклу модерна, ладове мислення підпорядковується здебільшого дванадцятитоновій тональності чи униканню тонального центру, який можуть заміщати змінні тяжіння чи інтервал.

Вступна композиція «Прелюдія» *Maestoso, non troppo presto* (приклад 2.4.1 у додатку А) несе в собі необарокові стильові алюзії завдяки окресленому темпохарактеру, масивній акордовій фактурі та панівному пунктирному ритму у крайніх розділах тричастинної репризної форми.

Друга частина циклу «Мана» *Lento, secco, tr* (приклад 2.4.2 у додатку А) («*Srętanu*», у інших виданнях зустрічається формулювання назви як «*Opętanie*» – нав'язлива думка) побудована на контрасті регістрів, динамічних відтінків, фактурних типів коротких фраз-поспівок, які нанизуються на остинатну репетиційну формулу басу з домінуючим секундовим комплексом f-ges.

У п'єсі «Мрії» (приклад 2.4.3 у додатку А) контрастно-складова форма підпорядкована ідеї калейдоскопу образів, в яких панує зміна емоції крізь призму танцювального начала. Звідси – чергування різнохарактерних розділів-образів зі змінами метру і ремарками темпохарактеру, яке мають конкретні хореографічні алюзії: *Lento (pp, leggiero, 4/4)* – *Tempo di valse (mp, 3/4)* – *Allegro (f, 2/4)* – *Tempo di fox (mp, 2/4)* – *Tempo primo (4/4)*. Матеріал початкового розділу в образній трансформації об'єднує весь твір, набуваючи наскрізного значення і стаючи уособленням певної персоніфікації

Заклучна п'єса «Відлуння» *Andante, p* (приклад 2.4.4 у додатку А) має в основі конструктивну ідею розвитку музичного матеріалу у концентричній формі. Її наскрізним інтонаційним зерном є поєднання різноспрямованих мелодично інтонацій вигуку – заклику і відповіді, в ломбардському ритмі. З них виростають контрастні розвиткові епізоди з

тріольним пасажним рухом, в яких стійко зберігається каркас висхідної закличної інтонації (з варіантним трактуванням інтервалу – від кварта до октави).

Цикл Романа Мацеєвського **«Негритянські спірічуелси для двох фортепіано»**, написаний під час перебування композитора у Швеції у 1939–1951 роках, також має певні перегуки з творчістю К. Шимановського, насамперед у захопленні «екзотичними» культурами та привнесенням їх образності, жанровості та стилістики у фортепіанну творчість. Нагадаємо, що К. Шимановський, натхненний подорожами до Алжиру, Тунісу (1914) та активним вивченням східної культури, привносить до концепту власного стилю тонке, осмислене застосування стилістичних елементів, що відтворюють атмосферу Сходу – у циклах пісень на тексти перського поета Хафіза (за Г. Бетге) – «Любовні пісні Хафіза» (ор. 24, 1911; ор. 26, 1914), опері «Хагіт» (1912–1913), п'єсі «Шехеразада» з фортепіанного циклу «Маски» (ор. 34, 1915–1916), Третій симфонії «Пісня ночі» (1914–1916) та ін.

Р. Мацеєвський у даному циклі звертається до афроамериканського фольклору, що протягом тривалого часу був на хвилі популярності в композиторів академічної сфери, які таким чином розширювали жанрово-стильові горизонти своєї творчості (згадаймо перші спроби у цьому напрямку у К. Дебюссі, М. Равеля, І. Стравинського та ін.), працюючи у загальному річищі неофольклоризму. В деяких творах композитор також виявляє цікавість до шведської, китайської та інших культур.

За стилістичними особливостями *Negro spirituals* дослідники зараховують до неокласичного напрямку [152, с. 12] трактуючи цикл як типову сюїту неокласичного типу, або ж до неоромантичного [180, с. 352]. Особливістю даного циклу як такого, що виконується на двох інструментах, є повнота використання діапазону фортепіано, що зумовлює й особливі можливості у творенні фактури.

Перший спірічуелс – «Listen to the Lambs», (*приклад 2.5.1 у додатку*

А) що виконує функцію преамбули у циклі, нагадує фортепіанні регтайми, розповсюджені в 1930–1950 роках в американській та західноєвропейській музиці. Тема твору, звуки якої «граються» в квінтовому діапазоні, «ховається» за акордовою фактурою. П'єса містить різноманітні синкоповані (у тому числі характерні блюзові прийоми – акорди на «і» після паузи, створення синкопи гострими акцентами та ін.), тріольні та інші ритмічні формули, тональну (у загальному тяжіння сформовані у системі in d – in F) та гармонічну (півтонові послідовності з акордового руху полігармонічними співзвуччями) специфічну колористику тощо. Ця атмосфера періодично змінюється ліричними епізодами (такти 37–45, 56–62), після яких вступає основна тема.

Другий спірічуелс – «Deer River» (*приклад 2.5.2 у додатку А*) – проникнутий спокоєм і величчю глибокої ріки, викладений в акордовій фактурі з поодинокую появою розспівності, у тональному вираженні з ознаками паралельно-перемінних Des-dur – b-moll та колоритними тоніко-медіантовими та іншими (T–sIV<sub>7</sub>–tsVI–T) співставленнями. Тема проводиться частіше у партії другого фортепіано. Вона розпочинається з меланхолійного низхідного ходу, містить проникливий висхідний октавний стрибок та ритмічно оформлена м'якими синкопами. Розвиток у творі характеризується варіаційністю з ознаками рондальності (періодична поява теми у початковому вигляді), а у тональному сенсі вирізняється проведення теми в далекому E-dur, що створює ефект виразної світлової гри тональними барвами.

Контрастним є третій спірічуелс – «I Want to be Ready» (*приклад 2.5.3 у додатку А*) – п'єса у веселому настрої та жвавому темпі. Витримана в тональності C-dur, музична мова твору привертає увагу яскравим тематизмом га основі синкопованого ритмоінтонаційного зерна «с–с–е». Тематизм цей оформлений у вигляді двох споріднених джазових тем: перша тема – вступна (від такту 1), друга – основна (від такту 15). Їх викладення доповнюється фрагментами то витриманих у такому ж

характері тріольних інтервальних комплексів (такти 3, 6, 9 та ін.), то м'яко-ліричних, кантиленних мелодичних ліній у високому регістрі на фоні витриманих арпеджійованих акордів (такти 23–24, 27–28 та ін.). Завдяки втіленню принципів варіаційності та рондальності, на яких базується розвиток, образність твору набуває особливої цілісності. При цьому тонально-гармонічна виразність є достатньо простою, ненапруженою, окремі акценти ставляться шляхом використання медіант розширеної тональності, тимчасовим перенесень фрагментів теми в інші тональності (наприклад, початок теми в D-dur), а також зупинкою на окремих колоритних співзвуччях – наприклад I ступінь гармонізується акордами «c–b–gis<sup>1</sup>–c<sup>2</sup>–e<sup>2</sup>» (такт 74) «b–as–d<sup>1</sup>–fis<sup>1</sup>–c<sup>2</sup>» (такт 81) та ін.

Четвертий спірічуелс – «Sometimes I Feel Like a Motherless Child» (приклад 2.5.4 у додатку А). Це п'єса у жанрі колискової з варіаційним розвитком однієї теми. Ілюстративного характеру хроматизований мотив («f–ges–g–ges») та імітація руху колиски («des–h–es–h») у вступі, а також терцієві «коливання» і квінтовий діапазон споріднюють цю тему з багатьма прикладами жанру, у тому числі – з написаною у тій же джазовій стилістиці Колисковою Клари з опери «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна. Спокій, що виражається повторювальними фігурами у мелодичній лінії теми та її легким, м'яким гармонічним і фактурним оформленням, доповнюється спорідненістю саме з джазовими зразками внаслідок її синкоповано-тріольного ритмічного оздоблення. Тональний розвиток у творі b-moll – a-moll – fis-moll – b-moll із просвітленням у точці золотого січення створює передумови для визначення репризи у тричастинній формі розвиваючого типу.

У цілому, композитор, глибоко відчуваючи фольклорні першоджерела, творить на їх основі розмаїту фактуру, часто чергуючи тонку підголосковість та насичену акордовість, близькі до фактури та гармонічної мови багатьох творів К.Шимановського, а також використовуючи притаманні джазовій стилістиці цікаві ритмоінтонаційні



та гармонічні схеми.

Фортепіанний доробок Артура Малявського не є його головною сферою творчості, скрипаля за освітою. Проте, серед композицій, відзначених конкурсними нагородами, – низка творів для фортепіано з оркестром. Серед прикладів малих фортепіанних циклів в доробку мистця – «П'ять мініатюр» (1947) та «Гуральський триптих» («Tryptyk Góralski»), який здобув відзнаку на композиторському конкурсі ім. Ф. Шопена у 1949 році. Наступного року мистець реалізував їх оркестрову версію.

У своїй творчості композитор великою мірою розвинув здобутки своїх кумирів юності – Клода Дебюссі і Кароля Шимановського, першого – в плані сонорно-кolorистичних підходів до організації музичного матеріалу, другого – у модерному осмисленні національно-етнічного начала. Поряд з цим його індивідуальному композиторському письму властиві неокласичні стильові орієнтири.

Народно-інтонаційна природа «Триптиху гуральського», підкреслена програмним заголовком вказує на те, що композитор бере за основу неофольклорні стильові засади. Як і К. Шимановського, його приваюють риси музичного мистецтва Татр, Підгалля. Цикл утворюють три п'єси без програмних підзаголовків. Перша *Andante* ділиться на три контрастних розділи. Перший (*Andante*) – сонорно-кolorистичний, зі статичними педальними співзвуччями нетерцової будови та мелодичними утвореннями, які викладаються акордовими паралелізмами, створюючи просторові ефекти. Вже в них акцентуються ладові особливості фольклорного плану (алюзії на лідійський та дорійський лади в межах розширеної тональності). Другий і третій розділи, розділені невеликою ліричною зв'язкою – це низка стилізованих у фольклорному дусі запальних танцювальних різномемних поспівок-награвань, з неухильним наростанням темпу (*Allegro con brio–Vivo*). Фактурна організація виявляє прагнення відтворити тембральність народних інструментів, розгортання музичного матеріалу базується на коротких, чітко ритмізованих

поспівках, які розвиваються варіантно і творять контрастно-складову форму.

Друга частина триптиху *Andante* витримана в жанрі колискової. П'єса має тричастинну форму, що базується на двох образно і темпово споріднених темах. Перша тема служить основою для крайніх розділів, пронизаних єдністю ритмічної структури чотиритактового мотиву. Середній розділ розгортається на підставі остинатно-варіантного проведення другої теми, яке накладається на постійно оновлювану гармонізацію.

Заключна частина циклу *Vivo* доводить вихреву танцювальну стихію до гранично можливої динамічної і темпової кульмінації, в ній чергування контрастних тем у етноінструментальних звуконаслідуваннях відбувається з калейдоскопічною різнобарвністю. Завершує композицію кода, яка починається величною імітацією трембітання і поступовим вигасанням, яке перекидає інтонаційно-образну арку до вступного розділу твору.

Малі цикли представлено і в творчості уродженця України (Овечачого на Вінничині) Пьотра Перковського. У деяких творах мистець дотримується етнохореографічної жанрової орієнтації (Чотири краков'яки ор. 12 (1927) та Краков'як (1929)), неостилістики та алюзій до програмної творчості його викладачів К. Шимановського і А. Руссея («Les Masques» (1926–1929), «Зимові казки («*Wajki zimowe*»)). Шість прелюдій» (1926), «Чотири легкі твори»). Польські дослідники зауважують, що фортепіанні твори, написані у ранній період (Прелюдія ор.1, Етюд ор. 4, Перша і Друга сонати та ін.), особливо яскраво виявляють захоплення автора романтичними та постромантичними взірцями, а найперше – творчістю К. Шимановського та О. Скрябіна (Прелюдія, що перегукується із скрябінським циклом ор. 1) [168]. У цілому, композитор найбільш активно звертається до фортепіанної музики у 1920-х роках, коли були написані, на жаль, втрачені Концерт для фортепіано з оркестром,

Фантазія для фортепіано з оркестром, а також сонати, різноманітні мініатюри, краков'яки та ін.

Тадеуш Кобежицкий справедливо стверджує: «Зв'язки між Перковським і Шимановським не руйнують творчої індивідуальності в подальшому перебігу художнього розвитку. Не можливо віднести музику П. Перковського на узбіччя видатної постаті. Прагнення вийти за межі цього порівняння змушує Пьотра Перковского до відмінності, до креативності, розвитку власної творчої особистості. Про це свідчить навчання в Альбера Русселя, вибір французького *esprit*, духу легкості, яскравості та імпресіоністичної атмосфери» [164, с. 161].

Звернемося до **циклу «Les Masques» – «Маски»**, в якому повторено назву відомої фортепіанної п'єси Клода Дебюссі, створеної у 1904 році, разом із «Островом радості», під впливом картин Антуана Ватто, та фортепіанного циклу К. Шимановського, створеного у 1915–1916 роках. Нагадаємо, що музична мова «Масок» К. Шимановського вражає особливою поетичністю та колоритом, що розкриває потенційні оркестрові барви фортепіано (як відомо, композитор наприкінці життя планував здійснити обробку п'єс-поем даного циклу для фортепіано з оркестром). Що ж до «Масок» П. Перковського, то ці твори в образному та стилістичному планах не мають безпосередніх аналогій із вказаними циклами К. Дебюссі та К. Шимановського. Натомість вони мають дуже особистий підтекст, мова більшості п'єс вказує на індивідуальний почерк мистця з оригінальною, багатою мелодикою та гармонічною мовою, в якому подекуди чути шопенівські ідіоми (прелюдій, ноктюрнів) або ж відгуки впливу саме *прелюдій* К. Шимановського [168, с. 48–49].

До циклу увійшли чотирнадцять окремих п'єс, написаних у 1926–1929-х роках, у період навчання в Альбера Русселя у Парижі (нагадаємо, попередньо П. Перковський навчався у Варшавській консерваторії та приватно, у 1923–1925 роках – у К. Шимановського). Марцін Тадеуш Лукашевський наводить твердження Малгожати Перковської-Вашек, що

цикл був укладений вже після смерті композитора його дружиною Евою Перковською, яка й надала вказану назву. Водночас, дослідник робить припущення, що мистець міг мати наміри наприкінці життя створити цикл із ранніх мініатюр [168, с. 50], що, власне, і втілила його дружина.

Отож, вирізнімо ті головні риси циклу, що цікавлять у контексті нашого дослідження, на прикладу аналізу декількох перших мініатюр.

Перша п'єса *Andante cantabile, cis-moll* з підзаголовком «*Sacre coeur*» – «Святе серце» (приклад 2.6.1 у додатку А) змальовує тонкий, лірико-інтимний образ. Мелодична лінія, що проглядається у декількох шарах фактури, виростає із низхідного секундово-терцієвого ходу «с<sup>2</sup>–h<sup>1</sup>–gis<sup>1</sup>» – нагадаємо, секундово-терцієва інтонаційність є найбільш характерною для музичної мови К. Шимановського. У середніх шарах – фігурації подвійними нотами, що нагадують аналогічний прийом у П'ятнадцятій прелюдії *Des-dur* op. 11 О. Скребіна. У найнижчій лінії періодично з'являється «глибока», «педальна» квінта, що розростається у мелодизоване двоголосся. Важливу роль у творі відіграє семантика «модерністської» септими – з неї починаються фігурації та мелодична лінія у басу, а накладання обрисів D<sub>7</sub> на квінту «с–gis» на початку твору створює ефект полігармонічного утворення. У процесі розвитку в мелодичні утворення проникають м'які синкопи, а початкова інтонаційна формула, що складалася із низхідних секунди і терції, перетворюється на секунду з висхідними інтервалами: септимою, секстою, октавою, що викликає ефект емоційного підйому на кульмінації.

У другій мініатюрі *Lento, sostenuto e cantabile, e-moll* «*Fascination*» – «Захоплення» (приклад 2.6.2 у додатку А) продовжується створена настроєва атмосфера попередньої прелюдії. Особливістю цього твору є ритмічна організація в розмірі 5/4. Прикметно, що висхідна мелодична лінія п'єси нагадує тему одного з найвідоміших творів у такому метричному вирішенні – Вальс *Allegro con grazia* D-dur з Шостої симфонії h-moll Петра Чайковського. У викладі теми прелюдії застосовується

дорійська ладова основа, примхлива ритміка на початку (пунктир, синкопа, тріоль), поєднання окремих випадків підголосковості та імітаційності з прозорим гармонічним доповненням.

Натомість контрастну образну-настроєву сферу змальовано у Третій, жвавій і короткій (14 тактів) п'єсі *Allegretto, h-moll «Le coq»* – «Півень» (приклад 2.6.3 у додатку А), що нагадує живописну жанрову картинку. Протягом першого шеститактового періоду «грайливе» звучання викладеної акордами теми з почерговими *staccato* та *legato*, імітаційними перегукам в ритмічних умовах змінного метру (потактове чергування 4/4 (с) і 3/4) та ін., продовжується перегуками яскравої ритмоінтонаційної синкопованої фігури.

У наступному *Meno mosso* (2 такти), що розпочинається широкого розмаху квінтольним ходом у басовій лінії, здійснюється короткочасний розвиток акордового звучання теми, що розпочинається від зм. VII<sup>6</sup><sub>4</sub>/VII нат, містить VI<sub>7</sub>, що у мінорі є DD<sub>7</sub> із специфічним колоритом, – на фоні виразних ліній у низькому регістрі. Останній шеститакт *a tempo* відіграє роль репризи, де встановлюється єдиний розмір 4/4 (с), а після перегуків з основної ритмоінтонаційної фігури звучить завершальна «грайлива» тоніка з доданими секундовим і підвищеним секстовим тонами.

Четверта мініатюра *Allegro non troppo, e-moll* (приклад 2.6.4 у додатку А), як і попередня, уникає квадратності і рівномірної повторюваності. Структури п'єси укладаються у такі масштаби: 5 тактів + 6 тактів + 7 тактів + 6 тактів, при цьому знову ж композитор користується зміною тридольного і чотиридольного розмірів. У цих умовах плавний виклад теми, що рухається четвертними тривалостями у високому регістрі від IV до II ступеня, уникаючи тональних опор, на фоні розкладених акордів супроводу, викликає враження імпровізаційності. Тема чітко ілюструє мислення дванадцятиступеневою тональністю: «a–h–a / a–gis–b–as / as–g–fis / g–fis–fis», що підтримується активним, різнобарвним гармонічним розвитком, де вже у першому такті

співставляються  $D_7$  із домінантою на пониженому V ступені і т. д.

У процесі розвитку, що здійснюється, головним чином, за рахунок перетворень початкового тематизму та його гармонічної основи, подекуди з'являються октавні подвоєння, тріольні фігурації, «примхливі» синкопи, що сховалися у витких лініях сецесійної, орнаментального плану фактури. Особливою гармонічно-колористичною знахідкою є просвітлене завершення твору у сфері підвищеної верхньої мінорної медіанти (*gis-moll*), збагаченої секстовим тоном.

П'ята п'єса *Allegro, Fis-dur «Chopin and George Sand»* – «Шопен і Жорж Санд» (приклад 2.6.5 у додатку А) у надзвичайно мініатюрній композиції (16 тактів) представляє дві різні образні сфери, що дало підстави для вказаної назви. У першому такті у розмірі 4/4, в секстольному русі шістнадцятими, що розспівують секундово-квартову інтерваліку, створюється яскрава аналогія до стилю Ф. Шопена (наприклад, до Прелюдії ор. 28 № 10 *cis-moll*, як вказують окремі джерела [155, с. 53 -54]. У 2-5 тактах у зміненому розмірі 3/4, темпі *Meno vivo*, характері *espressivo* звучить контрастний матеріал – кантиленні мелодичні лінії, що розпочинаються з активного пунктирного ходу, розвиваються імітаційно та підтримуються акордово-гармонічно.

Увесь твір складається із чотириразового чергування першого та другого контрастних тематичних утворень, що завершується традиційним автентичним зворотом, проте викладеним у «мереживній» фактурі із м'якими затриманнями та квазіарфовим викладом акордів.

Прикметно, що усі темпові показники – *Allegro*, *Tempo I* та *Meno vivo* – вказуються композитором послідовно у кожному епізоді твору, що, очевидно, є підтвердженням свідомого вибору П. Перковським такої образної перемінності. При цьому «кількість та чергування згаданих епізодів відповідають кількості подібних місць у Прелюдії *cis-moll* ор. 28 nr 10 Шопена» [168, с. 54].

У наступних мініатюрах П. Перковський продовжує створювати

різноманітні образні варіанти «Масок», користуючись, у цілому, описаними типами тематизму та стилістикою, що апелює до концепту індивідуального стилю К. Шимановського, крізь призму якого трансформуються традиції О. Скрябіна, Ф. Шопена та ін.

Так, «маска» у п'єсі № 6 *fis-moll* (приклад 2.6.6 у додатку А) має мрійливий характер, виражений злетами і спусками легкої, широкого дихання мелодичної лінії із шістнадцятих, що рухаються до наступної чвертки, на фоні одноголосної септимо-тритонової (зі звуків D<sub>7</sub>) фігури.

У п'єсах № 7 *Lento non troppo e tranquillo* «Złoty most» – «Золотий міст» та № 8 *Andantino* (приклад 2.6.7 та 2.6.8 у додатку А) головною «упізнаваною» рисою є тріольність, яка викликає асоціації з жанром ноктюрну. У першому випадку вона звучить у високому регістрі, створюючи політональний фон для викладу виразної, співучої теми. У наступній мініатюрі рівномірний поділ на 3 закладається в метричну основу твору й виражається у розмірі 12/8. Рух трійками вісімок заповнює усю фактуру, проникаючи і в мелодичну лінію. У цій п'єсі вбачають подібність до Ноктюрну *Des-dur* op.27 № 2 Ф. Шопена [168].

Образні та музично-мовні характеристики, притаманні наступним двом «маскам» – Дев'ятій та Десятій, контрастують у попередніми, у них створено яскраві сецесійні «мереживні» музичні тканини, пронизані імпровізаційністю. У № 9 *Andante, cis-moll* (приклад 2.6.9 у додатку А) витончено-мрійлива настроєва атмосфера створюється висхідним секундово-квартовим ходом та наступними елегійними квінтовими низпаданнями, в № 10 *Con espressione, h-moll* (приклад 2.6.10 у додатку А) чуємо натхненні поривання в акордових перегуках, між якими з'являються квазіарфові переливи на основі тонічного нонакорду, в якому вирізняються квінтові ходи.

Одинадцята *Allegretto* та Дванадцята *Affettuoso* п'єси (приклад 2.6.11 та 2.6.12 у додатку А) вирізняються атональним мисленням та проростанням тематизму з малосекундового зерна – «b-a-b» в № 11 та

«с–des–d» в № 12, при цьому у першій із названих мініатюр зерно розвивається в акордовому викладі, у другій – у поліритмічному викладі двох ліній. У цілому, цим п'єсам притаманні лаконізм форми та афористичність вислову.

Нарешті, останні дві мініатюри не можемо об'єднати за інтонаційною, тематичною чи фактурною спільністю. У Тринадцятій *Lento, b-moll* (приклад 2.6.13 у додатку А) розвиток розпочинається з активного висхідного ундецимового ходу, підтриманого секстовим подвоєнням вершини, який заповнюється поступовим мелодичним спадом. Цей тематичний елемент розвивається у типовій ноктюрновій фактурі, де у лінію розкладених акордів супроводу, кожна хвиля якої розпочинається із широких (дуодецимових, квінтдецимових та ін.) ходів, періодично проникають секундові та інші співзвуччя, що підтримують модерністську стилістику п'єси.

Натомість Чотирнадцятий номер *Allegretto, e-moll* (приклад 2.6.14 у додатку А) відіграє роль фіналу всього циклу та, на протигагу попереднім короткотривалий, переважно викладеним у періоді, мініатюрам, має тричастинну форму з серединою *Meno mosso* (2/4 (6/8)). У цій п'єсі знову представлено сецесійне «мереживо», у даному випадку етюдного плану, що складається з декількох типів фактур, які, як різнобарвні клаптики, гармонійно поєднуються між собою: то початкова схвильована політна тема шістнадцятими звучить на фоні хроматичної нисхідної лінії (такти 1–2, 5–6), то квінтово-секундове тематичне утворення розробляється у всіх шарах фактури (такти 3–4, 16–19), то звучать квазіарфові переливи у високому регістрі тридцятьдругими тривалостями, організованими нетрадиційним поділом – по 9, 10, 11 (такти 7–9, 25–27), то примхлива мелодична лінія звучить на фоні фігурацій, поруч з якими з'являються глибокі витримані басы (такти 10–15) та ін.

Аналіз циклу «Маски» П. Перковського підтвердив, що для



художнього стилю мистця, втіленого у даних мініатюрах, притаманні риси, які перегукуються зі стилістикою творів К. Шимановського та А. Русселя. Цикл ілюструє трансформовану перцепцію польської фортепіанної музики крізь призму концепту індивідуального стилю К. Шимановського, що, у свою чергу, увібрав національну традицію Ф. Шопена та європейську традицію О. Скрябіна. Цими рисами є витончений пан-ліризм і мрійливість в образній сфері, домінування висхідної секундово-квартової та низхідної квінтової інтонаційності, сецесійний («мереживний», поліфонізований) та ноктюрновий типи фактури, розширена, дванадцятиступенева тональність із рухом до атональності тощо. При цьому музичне мислення характеризується мініатюризмом, імпровізаційністю і тонким інтровертованим висловлюванням, своєрідною недосказаністю (прикметно, що п'єси, як правило, завершуються нестійким співзвуччям, що викликає відчуття незавершеності, відкритості та очікування звучання нового твору), притаманними саме індивідуальному стилю П. Перковського.

Розглянемо і твори, в яких, як було вказано вище, мистець дотримується етнохореографічної жанрової орієнтації. Це, насамперед, Чотири краков'яки ор. 12 (1927), опубліковані у Лондоні у видавництві «Chester» та п'ятий Краков'як (1929), який був доданий до вказаних творів за ідеєю Малгожати Перковської-Вашек. Відтак, цикл **«П'ять краков'яків»** виданий 2012-го року у Гдині, видавництві «Eufonium» у редакції видатного польського піаніста американського походження Адама Водніцького. (Принадно зауважимо, що перу композитора належить також Краков'як для скрипки і фортепіано, створений у цей самий період (1926)).

Розглянемо загальні риси творів циклу «П'ять краков'яків для фортепіано», що у жанровому сенсі продовжують традицію Ф. Шопена – пригадаємо «блискуче» Концертне рондо для фортепіано з оркестром, «Краков'як» ор.14 (1828), а також перегукуються із Краков'яком F-dur із

циклу «Чотири польські танці» (М. 60) К. Шимановського, Фейєричним краков'яком І. Падеревського та ін.

Нагадаємо, що для жанрового інваріанту краков'яку, початково виключного чоловічого танцю, притаманні жвавість, легкість, стрибки, підскоки у розмірі 2/4 та головна ознака – характерна синкопована ритмічна фігура, яка стає ритмоінтонаційним осердям кожного твору такого жанру та сповнює його відповідною семантикою.

Перший краков'як *Allegro moderato, gis-moll* (приклад 2.7.1 у додатку А) написаний у формі, що має риси тричастинності, варіаційності та наскрізності. У творі експонується тематичний комплекс, що складається із показового модерністського секундово-квартового ходу «e<sup>2</sup>-dis<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>» (у низхідному русі, такт 1) та характерної для жанру краков'яка синкопованої ритмоінтонаційної фігури, що розпочинається двома шістнадцятими: «cis<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>-fis<sup>2</sup>» (такт 2). При цьому використовується колоритна гармонічна основа – тоніка із доданими секундовим і секстовим тонами, що наближається до кластерності, тонічний секундакорд (такт 1), далі VI<sub>7</sub> – IV<sup>6</sup><sub>5</sub> та ін., які супроводжують мелодичний рух по звуках натурального VII<sub>6</sub>, створюючи, таким чином, полігармонічний ефект тощо. У цілому, виникає музична тканина, основана на трансформованому матеріалі польської національної хореографічної культури, забарвлена кольорами модерністських звучань.

Описаний тематичний комплекс розвивається протягом всього твору, набуваючи нових інтонаційних та фактурних варіантів, відтіняючись мажоро-мінорними ладовими та колоритними гармонічними утвореннями із доданими тонами (секунда, секста, септіма). Прикметно, що Перший краков'як, як і проаналізовані вище мініатюри з циклу «Маски», завершується нестійко (домінанта після тоніки), що створює ефект аттаса до наступного твору.

У Другому краков'яку *Allegro, g-moll* (приклад 2.7.2 у додатку А) на перший план виходить лінеарне мислення, що утворює фактуру з

елементами імітаційності та акордовості. У результаті поєднання різних ліній виникають колоритні ладогармонічні утворення, як, наприклад, вже перший акорд твору – низький  $\text{II}_7$ , що є початком такої полідовності:  $\text{I}^{\text{b1}} - \text{III}_7^{\text{b1}} - \text{IV}_7 - \text{VII}_7^{\text{b3}}$  і т. д. із колоритним рядом «порожніх» паралельних квінт у басовій лінії тощо.

З огляду на форму твір має ознаки баладності, репризності та складається з чотирьох розділів. У першому розділі *Allegro, g-moll* мелодичний розвиток, переважно, є секвентним, у наступному *Poco meno, cis-moll* до кульмінації приводять розвинені імітаційні лінії та фігурації із використанням тріольності зі скритою мелодією на фоні синкопованого супроводу, у *Meno mosso, a-moll* застосовується імітаційність на фоні витриманих звуків та синкопованого домінантового органного пункту, у репризі-коді *Tempo I, g-moll*, що розпочинається синкопованим домінантовим органним пунктом в основній тональності, тема подається у трансформованому вигляді, збагаченому нисхідним квінтовым ходом шістнадцятками. Останній штрих твору – заключна тоніка у вигляді I ступеня в басу та тричі повтореної, збагаченої форшлагами, великої септими із III–II ступенів у високому регістрі, остаточно утверджує «примхливу», «тонку» модерністську стилістику фортепіанної творчості П. Перковського.

Подібними шляхами йде композитор і в наступних творах циклу, які з цієї причини згадаємо побіжно, – у мініатюрному, сповненому меланхолійності та основаному на висхідній синкопованій квартовій фігурі (що упродовж твору виростає у секстову, септімову та ін.) Третьому краков'яку *Con allegrezza, es-moll* (приклад 2.7.3 у додатку А); у такому, що поєднує кантиленну мелодику шопенівського плану, збагачену характерним мордентом та синкопованістю, із фактурними здобутками «блискучого» піанізму Четвертому краков'яку *e-moll* (приклад 2.7.4 у додатку А); та в гостро-ритмічному, з оберненими пунктирами в темі, із поєднанням польської етнічної та джазової

ритмоінонаційної виразовості та дорійської ладовості П'ятого краков'яка *Ad libitum, d-moll* (приклад 2.7.5 у додатку А).

У цілому, для втілення художньої образності П'яти краков'яків П. Перковського притаманне поєднання хореографічного фольклорного та пізньоромантично-модерного піаністичного первнів. У музичній мові спостерігається апелювання до традиції Ф. Шопена у мелодичній та, подекуди, фактурній площинах, та до сучасної фортепіанної стилістики, вираженої у сецесійному переплетенні ліній, секундово-квартовій лейтінтерваліці, розширеній тональності, барвистих гармонічних співзвуччях із доданими секундовим, секстовим і септімовим тонами, колоритних послідовностях у розширеній тональності тощо.

Таким чином, поворот до стильового плюралізму між модерном і авангардом зумовив цікаве багатство мистецьких вирішень в доробку Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського та ряду інших польських музикантів. Цих композиторів об'єднує схожість творчих установок, яка йде від здобутків Кароля Шимановського (кола його жанрових переваг, образів, поєднання фольклорного начала з модерним музичним словником і композиторсько-технічними засобами). Однак попри спільність низки ознак і вихідних принципів, кожен з митців вирізняється яскраво індивідуальною композиторською мовою, технічними засобами (розширена тональність, 12-ступенева тональність, додекафонія, співзвуччя нетерцієвої структури, кластери, поліакордика та поліметрія, остинатність тощо) і стильовими пріоритетами, серед яких неофольклоризм, імпресіонізм, неокласицизм, необароко, урбанізм та ін. Застосування подібного підходу в різних жанрових моделях може послужити розширенню уявлень щодо ліній спадкоємності національної традиції та більш широких і достовірних узагальнень генеральних тенденцій та рис окремих авторських індивідуальностей.

## *2.2. Трансформація жанрових версій індивідуального концепту стилю Шимановського (на прикладі мазурки та середніх концертних форм)*

Жанр мазурки отримав виняткове значення у польській музичній культурі завдяки доробку Ф. Шопена. Дослідники творчості Ф. Шопена підкреслюють тяжіння композитора до узагальненого музично-романтичного словника, відсутність безпосередніх фольклорних цитат, при збереженні пізнаваних рис ритмічних танцювальних формул, а в мазурках-картинках – ще й ладово-гармонічних, фактурних і формотворчих рис. Народну танцювальність він збагатив хроматикою, ускладненням тональних планів, бурдонними квінтами та фіоритурами, властивими піаністичному стилю *brillante*. Однак, у творчості послідовників (Юліуш Зарембський, Зигмунт Носковський, Ян Падеревський – для фортепіано, Станіслав Монюшко – в опері, Генрик Венявський – в скрипковій літературі), сягнути мистецького рівня, визначеного ним, вдається лиш в одиничних випадках. Дослідники зазначають: “Композитори пост-Шопенівського періоду не знали, як дати раду з новим іміджем цього танцю, створеного Шопеном” [153, с. 336], відзначаючи “в національних композиторів наслідувальні тенденції, нерідко графоманської природи” [186, с. 359].

Своєрідним поворотним пунктом у романтичній стилізації мазурки стала творчість митців генерації “Молодої Польщі”, і, насамперед, Кароля Шимановського, який надав жанру переконливих неофольклорних ознак, опираючись на зібрані взірці танців Підгалля і Татр. А. Хибінський, усвідомлюючи, що шопенівські мазурки набули своєрідної регламентації форм та виразових засобів на національному і загальноєвропейському музичному мистецтві, відзначив як особливість індивідуального стилю композитора поєднання характерних ознак мазурки Мазовії і Куяви з рисами фольклору Підгалля. Він зазначав: “Шимановський оживив цей

закостенілий шаблон форми, приречений на вимирання в художній музиці. Одного разу він висловився (у Львові), що «схрещення рас»<sup>3</sup> може її оживити» [149].

В цьому випадку він продемонстрував парадоксальний синтез салонного танцю, який набув значення загальнонаціонального символу, з фольклорним колоритом гірських регіонів, який має окреслені етнохарактерні ознаки. Водночас він розширив і збагатив їх ладо-гармонічну сферу, розширив та осучаснив композиторські технічні засоби, зберігаючи народно-танцювальну основу і відтворюючи етно-інструментальні звуконаслідування. Звертання до досліджуваного жанру має відмінні особливості в різні періоди творчості.

До жанру мазурки митець звертався тричі «20 mazurkow» op. 50 (1924-1925), «Чотири польських танці»: «Мазурка», «Краков'як», «Оберек», «Полонез» (1926) та «2 Mazurki» op. 62 (№ 1 – 1933, № 2 – 1934).

Цикл «**20 mazurkow**» op. 50 (1924–1926) став своєрідним щоденником і творчою лабораторією композитора його неофольклорного періоду. Цей етап доробку митця засвідчує глибоке творче переосмислення курпєвського і підгалянського народно-музичного мистецтва, зразків інструментальних награвів Мазовії і Куявії, які нотував композитор, а також новий погляд на шопенівську традицію, як своєрідний національний ідеал академічної музичної творчості. Поряд з циклом були написані такі знакові композиції як «Słowieńie» op. 46 bis, (1921), балет-пантоміма «Harnasie» op. 55, (1923-1931), Другий струнний квартет op. 56, (1927), «12 pieśni kurpiowskich» op. 58, (1930-1932).

Датування твору є умовним, оскільки перші згадки про цикл містяться в епістолярії композитора від березня 1924 року, а остаточно цикл було завершено лише у 1930 році. Групи мазурок початково поставали як мікроцикли, які лише згодом утворили масштабне ціле.

<sup>3</sup> Маються на увазі особливості музичного фольклору вкрай далеких за ознаками, однак яскраво пізнаваних етнічних груп Польщі.

Зокрема, там він зазначав: “... посилено працюю над декількома легкими і практичними фортепіанними творами (мазурками), які Панові найближчим часом вишлю” [149].

Твори поставали паралельно та ескізно. Матеріал циклу послужив підставою для яскраво неофольклористичного балету-пантоміми “

«Harnasie», робота над яким велася в той же період. Останній зошит мазурок, опублікованих у віденському видавництві, стильово вже відрізняється від більш ранніх композицій. В подальшому композитор включав окремі з композицій циклу у власні концертні програми: “... коли К. Шимановський гастролював Європою як виконавець сольної фортепіанної партії IV симфонії, він часто охоче виконував по декілька разів твори із фортепіанного збірника «Мазурки» опус 50” [22, с. 15]. Мікроцикли мають посвяти численним діячам польської культури, серед яких: Артур Рубінштейн, брат композитора – Фелікс Шимановський, Збігнєв Джевецький, Джон Сметерлін, Анна і Ярослав Івашкевичі, Генрі Тьопліц, професор Адольф Хибінський.

Зацікавлення фольклором для К. Шимановського було природним і актуальним, адже він часто бував на лікуванні в Татрах, бачив організації, ініційовані місцевими ентузіастами, зокрема Юрієм Зборовським, який вів запис народно-музичного матеріалу на фонограф. Посвяти є показовими, адже, наприклад, його близький друг З. Джевецький<sup>4</sup> послідовно популяризував найсучасніших польських композиторів (Ф. Бжезінського, М. Кондрацького, Р. Палестра, Б. Шаблевського, А. Шаловського, Я. Екера, А. Тансмана, Р. Мацеєвського, Я. Маклякевича і К. Шимановського, став першовиконавцем його фортепіанного циклу “Маски” та Сонати № 3).

Неофольклоризм в цьому циклі близький музично-мистецьким засобам І. Стравінського і Б. Бартока. В структурах мазурок композитор

---

<sup>4</sup> Від 1930 року до другої світової війни (тобто до 1939 року включно) З. Джевецькі провадить майстеркурс у Львівській Консерваторії ім. К. Шимановського, доїжджаючи на заняття раз на декілька тижнів.

дотримується переважно тричастинної репризної динамізованої форми з варіантними переосмисленнями повторів. Зокрема композитор нерідко послуговується остинатними акордовими комплексами, на тлі яких розгортається мелодичний розвиток. Тріо здебільшого містить кілька мелодичних новотворів, і становить до крайніх розділів багаторівневий контраст. Варіантність яскраво виявляється також в середніх побудовах і коді. Проте на противагу шопенівським мазуркам, індивідуальному стилю композитора притаманна багатотемність, широке застосування модальності, діатонічних народних ладів, в т.ч. пентатоніки і “гуральської гами” (мінор з 4 високим ступенем і 7 низьким ступенем), бітональних поєднань двох рук, атональності.

Своєрідне перехідне положення займає «Mazurek» з циклу «4 tańce polskie». В ньому композитор обирає за основу поєднання хроматизованих діатонічних ладів, завдяки використанню розщеплених III, IV, VI і VII ступенів, розширену тональність з завуальованими ознаками функційності, неповні акорди тощо.

**«2 Mazurki» op. 62** (Мазурка № 1 *Allegretto grazioso*, № 2 *Moderato*) – новий етап у трактуванні жанру, останні завершені твори митця. Перша з них написана у 1933 році, № 2 створена наступного, 1934 року, на замовлення лондонського меломана (Sir Victor Cazalet, твір має також відповідну посвяту), у чиєму салоні композитор мав нагоду концертувати в листопаді цього року. Саме там цикл вперше був виконаний самим К. Шимановським. Неофольклоризм у ньому поєднується з імпресіоністичною гармонією, більш вишуканою і нюансовою фактурою, стилізацією, на відміну від цитування.

Попереднього року Першу мазурку з цього циклу було записано в студії “Columbia”, який згодом увійшов до більшого CD під назвою “Karol Szymanowski. Dokumenty” (“Polskie Radio”). Другий номер був записаний у 1959 році Вітольдом Малцужинським для фірм “Polskie Nagrania” і “Muses”. У наш час обидві мазурки з циклу є в репертуарі Яна



Екєра, Єжи Годзішевського, Мартіна Роско. У листі до Зоф'ї Коханської від 22 лютого 1933 року Шимановський писав: “Я написав дуже приємну і веселу Мазурку, яку я дуже люблю грати. Найцікавіше, що я пишу справді все більш приязну музику на старість” [183]. І справді композитор в них відступає до послідовного відтворення фольклорних ознак, надаючи перевагу узагальненій стилізації типу танцювального руху при лірико-романтичній мелодиці і дещо колористичній гармонії. Його в більшій мірі цікавлять звукові ефекти, декоративні пасажні фігурації, деяка лапідарність, умовна спрощеність викладу, при збереженні ритмічних ознак.

Мазурки Кароля Шимановського зумовили зростання інтересу до цього жанру, яке відобразилось в доробку Тадеуша Кассєрна, Болєслава Войтовіча, Альфреда Градштейна, Єжи Фітельберга, Романа Падлєвського, Яна Екієра, Мар'яна Сави, і кількісно наймасштабніші напрацювання Олєксандра Тансмана (36) і Романа Мацєєвського (біля 50). Мазурки останнього з авторів обрані для порівняння з огляду на його місце в національному музичному мистецтві, на що вказує Міхал Завадський: “Останніми роками кількість публікацій про особу та творчість композитора значно зросла, і сам Мацєєвський став світилом, яке розташовують в одному ряду з Шопєном і Шимановським” [189, с. 176]. Доля творчого доробку Романа Мацєєвського в Польщі великою мірою нагадує ситуацію з творчістю Сергія Борткевича в Україні: проживаючи тривалий час за межами батьківщини (США, Швеція, Великобританія, Канари), він виявився осторонь активного національного виконавського процесу і значно більш знаним був поза рідним краєм, відверто не турбувався ні долею своїх творінь, ні їх виданням чи популяризацією. Окрім яскравого піаністичного і композиторського обдарування, він отримав блискучу фахову підготовку у Богдана Залєського, Станіслава Вековича і Казімежа Сікорського в Познані і

Варшаві, Юліуса Штерна і Олександра Гольденвейзера в Берліні, Наді Буланже в Парижі.

Жанр мазурки присутній в низці композицій митця: збірка «Mazurki» (1928-1990), «Mazurek» (1951) і балетна сцена «Oberek» для двох фортепіано (1943), «Tańce góralskie» (1931). Твори для двох фортепіано постали для власного репертуару, як учасника дуету (Roman Maciejewski – Martin Penny). Його зацікавлення танцювальною природою жанру було підсилене співпрацею з балетною школою Валентини Вєкович в Познані, сприйняттям категорії “театру танцю”, осмисленим через близьке спілкування з представницями авангардної гілки хореографії у нерозривній єдності інтонації, ритму і руху.

Мазурки не є монолітним циклом, а творять збірку мікроциклів та одиночних композицій. Здійснити спостереження над еволюцією жанру досить складно, оскільки композитор писав імпульсивно, залишав багато варіантів ескізів, часто повертався до раніше написаних опусів, редагуючи їх. Цікаво, що в досліджуваному жанрі музикант виявив себе одразу непересічною індивідуальністю. Зокрема його перші чотири композиції, присвячені вчителю Казімежу Сікорському, опубліковані у 1933 році і наступні твори (№№ 5 і 6, написані в Голівуді), які поетапно видавалися у Кракові та Варшаві, успішно виконував Артур Рубінштейн. Серед інтерпретаторів мазурок слід назвати також Збігнева Джевецкого, Станіслава Шпінальського, Галину Черні-Стефанську, Міхала Весоловського (автора редакції і виконавських коментарів до видання мазурок) та самого композитора. В подальшому постали 12 мазурок (бл. 1948-1951 рр. у Гетеборгу в Швеції, з них перші 4 – мислились композитором як цикл у фіксованій послідовності), цикл з 2-х мазурок і Мазур I, присвячений А. Рубінштейну (1951, Голівуд, США), Мазур II (бл. 1977, Гетеборг), близько 20-ти мазурок (1977-1990, Гетеборг).

У кожному з мистецьких рішень він зберігає оригінальність і пізнаваність індивідуального почерку, залишаючись обабіч мейнстріму.

Вираження філософії творчості митця не менш оригінальне, ніж його творіння: “Я не знаю, що хочу, але це очікується сьогодні від композитора, тому я зроблю це... Для мене композиція не полягає у виборі технічних засобів. Я не маю на увазі вираження моєї особистості через відповідні засоби, тому що я знаю, що й так ніхто не написав би тієї композиції, так як я... Я ніколи не відходив, і не відійду від природних законів акустики, від звуку з усією його структурою... для мене немає нічого прикрішого в музиці ніж згущення звуків в басу, яке досягає повної неможливості розрізнити опорні тони”<sup>5</sup>. У своїх творчих позиціях Р. Мацеєвський менш послідовно тяжіє до неофольклоризму на підставі народномузичного матеріалу, ніж зрілий Кароль Шимановський. Його підхід до національного начала насамперед близький “новій фольклорній хвилі” – відтворення етноорганологічних наслідувань, жанрових, ладових, гармонічних, фактурних особливостей на підставі модернового композиторського словника. З іншого боку, композитор тяжіє до неокласицизму різного плану: тут і Шопенівські лірично-салонні алюзії, і жорсткі ударні бартоківські звучання, і естетика вслуховування в обертонові випромінювання, “дисципліна витонченого інтелекту” (за виразом К. Дебюссі), які виводять на естетичні цінності імпресіонізму. Такою, наприклад, є Мазурка з програмною назвою “Ехо з Татр” (№ 9 в загальній нумерації) чи Мазурка № 28, де автор докладно і точно прописав педалізацію, темпо-характери і агогіку. Всі його мазурки – мініатюри з раціональною формою та прозорою, чітко структурованою фактурою.

Вагомим свідченням глибокого розуміння простоти вищого порядку, властивої мазуркам Р. Мацеєвського є позиції Вітольда Лютославського: “[Мацеєвський] є прикладом того, яким слабким промоутором власної творчості може бути композитор... Таким неймовірно ефектним твором, який завжди справляв враження, був

---

<sup>5</sup> Wypowiedź z filmu “Outsider”, reż. S. Szlachtycz, 1992.

згадуваний цикл мазурок. Не можна стверджувати, що ці мазурки написані під враженням мазурок Шимановського. Це була дуже індивідуальна музика, дуже витончена, вразлива. Прекрасне звучання завжди було рисою його музики” [164].

При усьому художньому розмаїтті мазурок Р. Мацеєвського «спільним знаменником» творів у даному жанрі є мазуркова ритмічна формула, що складається із восьмої з крапкою, шістнадцятої та двох четвертних тривалостей у розмірі 3/4. Так, наприклад, у *Мазурці cis-moll Allegretto, тр, 3/4* (приклад 2.8.1 у додатку А) темою є мелодія широкого дихання у високому регістрі децимового діапазону, що містить згадану характерну мазуркову фігуру, яка злітає вгору й, кружляючи, спускається, оспівуючи стійкі ступені. Натомість у другій частині складної тричастинної форми в As-dur, що вводиться мелодичною енгармонічною модуляцією із заміною «gis» на «as», мазуркова ритмічна формула періодично з’являється у вигляді *ostinato* у середньому прошарку фактури.

У *Мазурці C-dur Andante mosso, р, 3/4* (приклад 2.8.2 у додатку А) характерна ритмічна формула представлена у чотирьох різних варіантах: із восьмими паузами наприкінці другої і третьої долей (як у такті 5), із витриманою половинною на другій та третій долях (як у такті 6–7), у ритмічному збільшенні (*in canto marcato*, такти 20–21), із рівними вісімками, без пунктиру, на першій долі (*Poco meno mosso, tranquillo*, такт 37) тощо.

Прикметною ознакою творів цього жанру є басова квінта або ж дві квінти у різних регістрах, які мають закличну функцію (як у завершенні *Мазурки C-dur*, останні 7 тактів). Композитор використовує їх у багатьох мазурках або у вказаному гармонічному варіанті, або у завуальованому, мелодичному у басу (як, наприклад, на початку *Мазурки cis-moll*). Більше того, квінта як інтервальний «знак» мазурки може й скласти основу

тематизму п'єси, як у *Мазурці E-dur Allegro grazioso, mp* (приклад 2.8.3 у додатку А).

В інших творах одним із головних виразових засобів стає орнаментика сецесійної фактури, як у *Мазурці c-moll Allegro ma non troppo, 3/4, mf* (приклад 2.8.4 у додатку А) та ін.

Емоційна палітра мазурок Р. Мацеєвського простягається від схвильованої декламаційності – *Мазурка B-dur Vivace, non rubato, 3/4, f* до проникливого, витонченого ліризму (більшість творів) та від драматизму до «блискучої» скерцозності – *Мазурка E-dur Vivace, 3/4, mp* та ін.

У цілому, ранні мазурки, окрім втілення шопенівської традиції, значною мірою наслідують стиль К. Шимановського, із різницею у тому, що вони не мають настільки яскравої неофольклорної основи, як у попередника-модерніста, який користувався у молодого композитора беззаперечним авторитетом. Нагадаємо, що Р. Мацеєвський, який став «неформальним студентом» К. Шимановського, у листі до Марчелі Гілдебрандр, датованому 1931-м роком, писав: «Був у Шимановського. Справив на мене надзвичайне враження. Є колосально гарним і зачаровуючим. Зацікавився мною, обіцяв познайомити мене з Рубінштейном. Маю до Шимановського прийти, якщо тільки щось нове напишу» [170, с. 20].

Для прикладу розглянемо *Мазурку B-dur Allegro ma non troppo, 3/4*, уміщену під № 1 у виданні під редакцією Міхала Весоловського (приклад 2.8.4 у додатку А).

Перша частина і реприза (від такту 105) основані на світлій, ліричній темі. Її мелодична лінія розвивається від V ступеня донизу, до III ступеня однойменного мінору, при цьому в інтервально-акордовому супроводі одночасно звучить III діатонічний ступінь. Також у мелодії чергуються IV та IV високий ступені – останній асоціюється із лідійським ладом, характерним для жанру мазурки, а в супроводі з'являються елементи хроматизації – високі V і VI ступені. Початкова фраза

повторюється тричі незмінно, і лише у четвертому проведенні «виринається» та творить нову, висхідну версію. Остання стає основою тематичного розвитку на наступних етапах, де все більше ускладнюється гармонічна мова, починаючи від співзвучь низького II ступеня (від такту 9) та ін.

Найбільш проникливим епізодом першої частини всієї форми є кульмінаційний, що розпочинається від репризи в межах її першої частини (що, у свою чергу, викладена у простій тричастинній формі 8+10+8). Тут після зростаючого напруження (від такту 19, *marcato il tema, f*), створеного деяким розширенням діапазону та насиченням мелодико-гармонічного-розвитку, раптово, на *subito pp*, з'являється повторюваний вичленований із теми мотив, обриси якого на фоні тонічної гармонії в супроводі м'яко чіпають високі V, IV та I ступені.

Чітка ритмічна основа, близька до гострих мазуркових ритмів, з'являється в другій частині всієї форми, що розпочинається з епізоду *Meno mosso* (від такту 36). Тема початково викладається у низькому регістрі та має похмурий характер, звучить у тональному забарвленні e-moll (без встановлення ключових знаків). У подальшому тематизм надається до тонально-гармонічного розвитку в A-dur (такти 47–48), c-moll (такти 49–50), згодом в d-moll–D-dur, e-moll, es-moll, після чого звучить витримана DD (такти 61–64) до Es-dur, що встановлюється у наступному епізоді *Allegro ma non troppo marcato* (від такту 65, *ff*). Останній оснований на тій самій темі, що розвивалася у *Meno mosso*, але якщо попередньо вона мала розробковий виклад і похмурий характер звучання, то тепер вона викладається радісно-урочисто, із переважанням акордової фактури, що наближує цю мазуркову тему до подібної виразовості як у «блискучих» полонезах Ф. Шопена і послідовників.

Реприза (від такту 105), що настає після невеликого перехідного епізоду (такти 94–104), повертає початковий образ Мазурки та пов'язані з ним тематичну, ладогармонічну, фактурну та інші характеристики.

У цілому, тонке проникнення в етнохарактерну сферу, лінеарність та м'яка хроматизація у звучанні першої частини Мазурки В-dur споріднює його зі стилістикою індивідуального стилю К. Шимановського. Хореографічний первінь, що став однією із «візитівок» польської музики, втілений у творі у двох типах: перший представлений витонченими лініями основного тематичного матеріалу, другий – ритмічною чіткістю та трансформованою ритмоформулою мазурки. На нашу думку, головним чином у цьому як проаналізована п'єса Р. Мацеєвського, так і фортепіанна творчість композитора у цілому входять у загальне поле польської фортепіанної музики, створивши продовження лінії Ф. Шопен – К. Шимановський – Р. Мацеєвський.

Подальший аналіз показав, що у пізніших творах все рельєфніше проступають риси власне індивідуального стилю Р. Мацеєвського.

Серед п'єс, що характеризуються найбільш авангардним мисленням, опертим на фольклорні ритмоінтонаційні первні, є атональна *Мазурка Allegro mesto* № 30 з видання під редакцією Міхала Весоловського (*приклад 2.8.5 у додатку А*).

В основі твору лежить тема *in F*. Вона втілює трансформовану народну танцювальність та початково викладена одноголосно. Мелодична лінія вирізняється особливою квазіхореографічною пластикою і заокругленістю та прикрашена «грайливим» форшлагом. Вона виростає із тритонового зерна «f<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>» та складається з його різноманітного обіграння у десятитактовому періоді (6+4), в якому переважає секундово-терцієва інтерваліка, характерна для архаїчних шарів польського фольклору.

Увесь подальший розвиток твору оснований на варіантних трансформаціях теми, до якої додаються нові лінії, переплітаються з її мотивами та фразами тощо, що акцентують тритонові та секундово-терцієві ходи. На початку таких трансформацій головна виразова роль надається «модерністському» інтервалу септіми та окресленому нею

септакорду, витриманим октавам, між якими рухається тематичний матеріал, контрапунктуючі лінії тощо.

У подальшому окремі елементи теми переносяться октавно та звучать в орієнтації на інші устої. Вони надаються до вертикальних та ракохідних обернень тощо. Все це демонструє зацікавлення автора новітніми техніками композиторського письма, що оперує архаїчним фольклорним матеріалом. У процесі розвитку пануючий рух чвертками змінюється на вісімковий та тріольність (при підході до кульмінацій), при цьому фактура лишається лінійною, «прозорою», де прослуховується кожен хід у кожній лінії.

Періодично «знаковий» для твору тритон у вигляді зм. 5 «f–h» з'являється у вигляді витриманого інтервалу в басу як жанровий знак – «бурдонна» квінта, чергуючись із витриманими септімами та ін. Проте, у коді тритон «виростає» у чисту квінту, що, поряд із наступною витриманою септімою, супроводжує завершальне проведення теми (*Poco meno mosso – a tempo – meno mosso*). Остання репліка Мазурки – одноголосно проспіваний тритон «f–h» із проміжним квінтовым «с» («f–с–h») із чотиритактовим витримуванням заключного звуку.

У такій високохудожній формі Р. Мацеєвський втілює приклад жанру мазурки. Мистець продовжив традицію К. Шимановського у зверненні до національної архаїки та витворив індивідуальний стиль, у даному випадку презентований сучасними підходами до композиції.

Підсумовуючи розгляд, варто відзначити, що жанр мазурки для польської фортепіанної музичної культури – наскрізний і символічний впродовж всього шляху її еволюції. Він охоплює і віддзеркалює естетичні запити різних соціальних прошарків національного слухацького середовища, тому користується сталою і неперехідною увагою композиторів, серед яких чільне місце належить Ф. Шопену, К. Шимановському та Р. Мацеєвському. Для кожного з них жанр став уособленням образу батьківщини, дзеркалом народної душі.



Приналежність до різних епох, харизма індивідуальності та соціокультурні запити зумовили відмінні підходи до трактування жанру. Ф. Шопен підсумував його аматорський період і надав ужитковому жанру мистецьке викінчення і глибокий психологічний сенс, які дозволили винести його на концертні подіуми аристократичних салонів і концертних естрад Європи. Саме він задав високу планку універсальності комплексу виразових засобів зі збереженням національного духу. Він досягнув цього поза надміром етнографізму чотирьох національних танцювальних жанрів, сформувавши базові різновиди мазурок в найчисленнішій групі мініатюр зі свого доробку.

Кароль Шимановський привніс у жанр стилістику неофольклоризму, з одного боку опираючись на власні польові дослідження, з іншого – сміливо міксуєчи пізнавані теми чи стилізовані риси народної танцювальності різних етносів. Цим він досягнув пан-національного рівня у трактуванні танцю-символу, а володіння найактуальнішим композиторським словником свого часу надав композиціям суголосності з нервом і відчуттям доби.

Роман Мацеєвський у прочитанні жанру відходить від позицій високої простоти, висловлюючи власну творчу концепцію умовно, лаконічно, поза прямим цитуванням. Він уміло моделює та стилізує жанрові ознаки, експериментує зі звуконаслідуваннями, просторовістю, ритмікою, акордовими структурами, ладовими різновидами та міксами. Не прагнучи бути технічно оригінальним і актуальним, науково-докладним в етнічній достовірності, він осягає потенціал виразу національного через універсальне, балансує на межі етнічного і академічного, ужиткового і інтелектуального, структурованого і сенсуального. Таким чином, кожен з представників польського музичного мистецтва зумів відшукати оптимум індивідуального самовиразу через найуніверсальніший з національних танцювальних жанрів.

Творчий доробок К. Шимановського як композитора та піаніста

містить також ряд творів, які прийнято зараховувати до «середніх концертних форм». Це, зокрема, написані у ранній період Варіації b-moll op.3 та Варіації на польську народну тему h-moll op. 10, присвячені професорові Зигмунту Носковському, Фантазія для фортепіано C-dur op. 14, Романтичний вальс для фортепіано. У даному контексті варто згадати і два фортепіанні цикли, п'єси яких відносимо до концертних – «Метопи» op. 29 та «Маски» op. 34, написані у 1915–1916 рр., що стали особливо «знаковими» для індивідуального стилю композитора та здійснили вплив на розвиток жанру фортепіанного циклу у наступників мистця.

У даному контексті звернемося до творів Романа Мацеєвського, що яскраво продовжують лінію польської середньої концертної форми, сформованої у баладах, скерцо, полонезах та інших творах Ф. Шопена та відображеної крізь модерністську призму у К. Шимановського.

Аналізуючи творчу постать Романа Мацеєвського, Маріуш Цьолко наголошує, що, здавалось би, проживання у Парижі та знайомство з такими визначними особистостями, як Ігор Стравинський, Альфред Казелла, Даріуш Мійо, Артур Онеггер, Моріс Равель чи Франціс Пуленк не могло не справити вплив на формування поглядів молодого польського мистця. При тому Р. Мацеєвський йшов власною дорогою, яка пролягала «поза головними напрямками музики» [152, с. 13]. Сам автор, вже у пізніші роки, негативно відгукувався про тенденції розвитку музики ХХ століття, коли погоня за новаторством «заступила критерій краси... Хаос, неспокій... таким є сьогоднішній світ і такою є сучасна культура» ([147], цит. за: [152, с. 13]).

У творчому спадку композитора, в цілому, вирізняють три стилістичні групи – фольклористичну, неокласичну і релігійну (М. Цьолко [152, с.12]). Фортепіанні твори належать до перших двох вказаних груп, при цьому стилістика неокласичних творів трактується іншим дослідникам і як неоромантична [180, с. 352].

Композиції, що належать до фольклористичного напрямку:

Мазурки, два Мазури, Кржесани, балет для двох фортепіано «Казка», балетна сцена «Оберек» та ін.;

Композиції, що належать до неокласичного напрямку: Колисанка, Триптих, чотири Мініатюри, Фанданго, *Pianoduo concertante*, а також для фортепіано з оркестром (двох фортепіано) – Колисанка та *Allegro concertante*, Тарантела, *Negro spirituals*, Шведські танці, транскрипції.

Однією із найбільш популярних серед концертних п'єс Р. Мацеєвського є Фанданго (1953), написане у США, що належить до групи «іспанських» творів композитора (із використанням гітари – «Іспанська сюїта» для двох гітар, Ноктюрн для флейти, гітари і челести, а також Дві іспанські пісні для сопрано з камерним оркестром). Серед творів даного жанру у світовій музиці дослідники називають Фанданго з Гітарного квінтету D-dur Луїджі Боччеріні, Фанданго з фортепіанної сюїти «*Goyeskas*» оп. 11 Енріке Гранадоса. Із творів польських композиторів, з якими перегукується представлене Фанданго – Болеро Фридерика Шопена, Іспанські танці оп. 12 або Нові іспанські танці для фортепіанного дуету оп. 65 Мауриція Мошковського [152, с. 94] та ін.

У контексті нашого дослідження найбільш цікавою є згадка про Дві баскійські пісні для голосу і фортепіано оп. 44 К. Шимановського [152, с. 94], написаних, зауважимо, під час перебування з Павлом Коханьським у французьких Піренеях, в країні Басків у 1925 році, виконаних у 1926 році. Проте, рукопис твору вважається втраченим.

Р. Мацеєвський звертається до багатой, колоритної андалузійської культури *cante flamenco*, що стала «візитівкою» Іспанії у світі та витворила особливий вид синкретичного пісенно-танцювального мистецтва. Нагадаємо, що в андалузійській традиції фанданго є жвавим тридольним танцем, найчастіше у фрігійському ладу, у розмірах 3/4, 3/8 чи 6/8 із яскравою ритмічною фігурою, характерною для фламенко (наприклад, у розмірі 6/8 вона часто складається із акцентованої вісімки, чотирьох тридцятьдругих, акцентованої вісімки (перша група) та

чотирьох тридцятьдругих, двох вісімок, перша з яких акцентована (друга група)). Танцюється парами під супровід кастаньєт та гітари.

Р. Мацеєвський використовує окремі риси фанданго, поєднані з рисами інших жанрів андалузійського фольклору. Концертна п'єса написана в тональності A-dur, розмірі 3/4. Форма твору має риси наскрізного розвитку, який пронизує ряд епізодів, що калейдоскопічно змінюють один одного. На початку і наприкінці твору звучать характерні гітарні «переливи» по тонічному тризвуку та секундакорду другого низького ступеня (цей зворот є лейтгармонією твору), а між епізодами, в яких викладаються мелодичні побудови – імітується акордовий гітарний бій, поєднаний з ритмічним супроводом кастаньєт.

Виразна, натхненна перша тема (від такту 14, *espressivo, mf*) (приклад 2.9.1 у додатку А) звучить у супроводі вказаної вище гармонічної схеми. Природа мелодії є синкопованою (міжтактові і внутрішньотактові), зі змінними ритмічними акцентами, вона розвивається від A-dur з низьким II ступенем до «e» фрігійського, «спадаючи» від витриманого «e2» та окреслюючи колоритну зм.2 між «cis2» і «b1» та «експресивні» понижені ступені. Звучання теми продовжують октавні повторення у високому регістрі, що імітують кастаньєти, та квартово-терцієві акорди, якими зображуються гітарні награти.

Друга тема (від такту 55, *espressivo, mf*) (приклад 2.9.2 у додатку А) є подібною в емоційно-образному сенсі, та протилежною за напрямком – вона розвивається від витриманого протягом двох тактів «e1» вгору половинними тривалостями, що розміщуються у тактах і між тактами, ніби переборюючи метричні умови власною енергетичною силою, з яскравим колоритом «e» фрігійського – типового ладу для *cante flamenco*. Певною мірою її можна вважати видозміненим вертикальним відображенням першої теми.

Поміж проведеннями вказаних пісенного характеру тем, перед і

після них використовується швидкий біг «восьмими», який відтіняє головні образні риси Фанданго та викликає асоціації із жвавим танцювальним рухом. Таким чином, Р. Мацеєвський долучається до «іспанської теми» у польській музиці, будучи у цьому сенсі послідовником Ф. Шопена, М. Мошковського та К. Шимановського.

У доробку Р. Мацеєвського є декілька оригінальних творів для двох фортепіано, що також відносимо до концертних п'єс. Серед них Тарантела і Колисанка, написані у 1938 році в Англії у співпраці з відомим німецьким артистом балету та хореографом-авангардистом Куртом Джоссом, основоположником Танцтеатру Фолькварг в Ессені та ін. Як зазначається у краківському виданні 2015 року, ці твори виконувалися у виставах як музика для антракту, а також увійшли до концертного репертуару композитора-піаніста.

Тарантела *Allegro*, 6/8 Р. Мацеєвського сповна відображає образність і семантику жанру, наповнюючи його здобутками музичної мови ХХ століття.

Твір розпочинається у партії першого фортепіано з активних, закличних октавних перегуків на «f» та мелодичних фраз з дисонуючими акордами, що тяжіють до тонального визначення in F (такти 1–3) та in g (такти 4–5), а також витриманого протягом більш як семи тактів звуку «b1». На фоні згаданого «b1» (в останніх чотирьох тактах) у партії другого фортепіано з'являється остінатний супровід з легких поодиноких звуків, що намагаються не повторюватися (чим викликають асоціації із додекафонними тенденціями). Таким є вступ, що показує традиційний італійський жанр у сучасному звучанні.

В основі твору, форма якого має рондоподібні риси, – стрімка тема in g, викладена у партії першого фортепіано (від такту 13), що «розкручується» від звуку «g2», в якій чергується біг вісімками із октавними стрибками. Весь твір є «суцільним танцем-бігом» на основі вказаної теми та її похідних варіантів, при цьому до невпинного руху

трійками восьмих періодично додаються репліки гостро-дисонуючими акордами.

Таким чином, продовжуючи традиції К. Шимановського у втіленні танцювального архетипу в польській фортепіанній музиці, Р. Мацеєвський наповнює його здобутками музичної мови ХХ століття, що, насамперед, стосуються колоритного гармонічного висловлювання та насиченої фактури, виразовість якої посилюється можливостями двох фортепіано.

Іншим твором, написаним одночасно з Тарантелюю, є Колисанка для двох фортепіано *Andante, Des-dur*. Нагадаємо, що у доробку композитора є також Колисанка *es-moll* – один із ранніх творів мистця.

Основна тема твору формується виразною мелодичною лінією у першого фортепіано, що виростає з трансформованої архаїчної фольклорної ритмоінтонаційної основи та звучить фоні мелодизованого акордового супроводу із квінтовими повтореннями у басу (у партії другого фортепіано). Тема має неквадратну структуру: після двох фраз мелодії (такти 2–3) звучить два мотиви у високому регістрі, якими імітується погойдування колиски (такт 4), аналогічним чином побудований наступний тритакт. З точки зору ладовості діатонічна основа мелодики у другій фразі (та, відповідно, її повтореннях) набуває колоритного міксолідійського забарвлення. У цілому, архаїчний первінь мелодії передається крізь призму характерної для низки творів композитора неокласичної стилістики.

У подальшому розвитку твору тема надається до варіаційного розвитку, насамперед мелодико-гармонічними і тональними засобами. Так, наприклад, у серединній частині твору звучання модулює у *Fis-dur* (від такту 23), повертається в основну тональність (від такту 32) та розвивається у політональному синтезі (від такту 36). В останньому названому випадку варіант теми звучить у партії другого фортепіано в *Es-dur (mp, il canto)*, а у першого фортепіано, відштовхуючись від *A-dur*,

проходить цілим колом тональностей подібними до мартелятних комплексів у високому регістрі (*pp, dolce*), що виражають найніжніші почуття, характерні для образності жанру колисанки. Активні фактурні та тонально-гармонічні перетворення приводять до репризи.

Таким чином, Колисанка для двох фортепіано є прикладом витонченої лірики, створеної засобами пануючого мелодизму, і саме у цьому продовжує національну шопенівську традицію, а музично-мовне втілення образності, передусім фактурне (зумовлене концертним трактуванням твору) і тонально-гармонічне, споріднює твір саме з рисами стилю К. Шимановського.

Подібні художні рішення, а саме – опора на народну жанровість у ритмоінтонаційності тематизму, характерних зворотах та ін., а також їх поєднання із сучасною для композитора фортепіанною стилістикою польської музики, головні риси якої сконцентровані у концепті індивідуального стилю К. Шимановського, – притаманні і низці інших творів Р. Мацеєвського.

Серед таких творів середніх концертних форм – Оберек для двох фортепіано з підзаголовком «балетна сцена», написаний бл. 1942 року під час перебування композитора у Швеції. Нагадаємо, що оберек є одним із п'яти найбільш розповсюджених польських танців, поруч із мазуркою, полонезом, краков'яком та кувяв'яком, та найбільш швидким із них. Цей жанр пов'язується з тридольним метром, його танцюють парами під супровід народних капел із солюючою скрипкою.

Імпульс до танцю у творі *Vivace, 3/4, pp* задається імітованим квазінародним награвом у низькому регістрі, що виростає із повторюваного звуку «F», навколо якого розташовується зменшенотерцієве співзвуччя, утворюючи квазікластерне (дві малі секунди) тризвучне співзвуччя, та до яких долучаються квартові та терцієві акорди, що звучать на *staccatto*. Протягом усього твору розвиваються описані інтонаційна фігура «f-ges-e» та квартові

інтонаційні ходи, набуваючи все нових розвинених тематичних варіантів та різноманітних фактурних рішень. Значну роль відіграють засоби імітації народного музикування – щипки staccatt'них «сухих» акордів (зображення щипання струн), бурдонні квінти, модальність (із переважанням характерного для польської музики лідійського ладу), мелізматики, що нагадує стилістичні особливості народної гри, регістрові співставлення. До промовистих ознак танцю обереку належать, окрім швидкого темпу та тридольного розміру, акцентування останньої долі, октавні (що у модерному баченні перетворюються на септімові та ін.) стрибки, що імітують підскоки тощо. У результаті звучання набирається особливої енергетичної, стихійної, заворожуючої сили, а два інструменти звучать як органічна єдність у концертному творі суцільного розвитку та суттєвого масштабу. Таким чином, Оберек Р. Мацеєвського належить до розвинутого неольклористичного напрямку у польській музиці, вершинами якого свого часу стали твори К. Шимановського – балет «Харнасі», обробки народних (у тому числі курп'ювський) пісень, варіації на польські теми, танці (мазурки та ін.). Цей напрямок на рівні стилістичних особливостей проявився у низці інших інструментальних творів. Характерною стилістичною ознакою, яку знаходимо і у К. Шимановського, і в Р. Мацеєвського, є використання модерних звучань у вигляді секундових, квартових, септімових утворень, імітації народного музикування тощо.

### ***2.3. Проекція індивідуального концепту стилю К. Шимановського на сонатні цикли польських мистців наступних генерацій***

Сонатність представлено в доробку Кароля Шимановського дуже широко і багатогранно – від сонат і квартетів до концертів та симфонічних творів. Фортепіанний сонатний цикл в його доробку пройшов шлях значних трансформацій і набув помітних індивідуальних



особливостей. Беручи до уваги значимість творчих позицій К. Шимановського для польського музичного мистецтва початку ХХ ст. та численність прикладів сонатних циклів у доробку польських митців наступних генерацій, завданням пропонованого розділу є спостереження тяглості національно-специфічних ознак у структурі, стилістиці та драматургії обраної жанрової групи.

Жанр сонати є найвищою сходинкою еволюції інструментальної музики. Саме по цій причині композитори проявляють велику цікавість до даного жанру, який не ставить їх у визначені рамки, а дає можливість для творчих пошуків та нових експериментів.

Усі три сонати К. Шимановського були написані з досить великою часовою дистанцією та у повній мірі відображають еволюцію його творчості. Незважаючи на те, що перша і друга фортепіанні сонати були написані в одному і тому ж самому творчому періоді, різниця між ними є не просто помітною, а грандіозною. В третій сонаті композитор повністю пориває з класичними традиціями даного жанру і створює свій оригінальний зразок. Вігтман зауважив, що шлях технічної та стилістичної еволюції, який пройшов у своїх сонатах Шимановський є безпрецедентним: «Якщо придивимося до сонат Гайдна, Моцарта чи Бетховена, знайдемо безсумнівно різницю між першими та останніми сонатами, так само і у Шумана, Шопена чи Брамса, але цілковитою відміни давніх, традиційних засобів, повна зміна способу мислення, інший тип впливу та надання естетичної емоції слухачам – дозволяє Шимановському зайняти повністю виняткове місце в історії фортепіанної сонати» [150, с.433].

Перша *соната op.8 c-moll* була створена 1903 р. і присвячена С. Віткевичу. Вперше була виконана Т. Нейгауз (19 квітня 1907 р. у Варшаві), а опублікована А. Піварським (Краків, 1910 р.). Якихось особливих передумов виникнення цієї сонати не має, оскільки вона була створена під час навчання Шимановського композиції у З. Носковського.

Учні З. Носковського лише після опанування форми фуги могли приступати до варіацій та сонати. Першими були варіації *b-moll* op. 3, потім – соната для скрипки та фортепіано *d-moll* op. 9 і лише наступна фортепіанна соната *c-moll* op. 8. К. Шимановський багато часу проводив зі своїх другом Л. Ружицьким, який також був учнем З. Носковського. Вони разом музикували, дискутували на тему сучасної музики та дуже любили грати в чотири руки творів Р. Штрауса.

Л. Ружицький одного разу застав К. Шимановського при фортепіані, то був період роботи над першою фортепіанною сонатою. І за його словами Кароль часто сидів, вивчаючи сонати Шопена та Скрябіна: «В тій музиці бачив і вмів віднайти таємниці фортепіанного стилю. Очевидно, що кожен його пасаж мав риси великого піанізму. Коли показував мені скомпоновану музику, імпонувала мені солідність та зрілість фактури і винахідливості» [150, с. 99]. Пізніше К. Шимановський вніс деякі текстові зміни та замінив останню частину, що була традиційною (рондо), на Інтродукцію та фугу. Як писав Івашкевич: «Він зробив багато скорочень та спрощень, роблячи річ більш піаністичною. З тих поправок застрягнули мені в пам'яті заміна ламаних октав звичайними, спрощення октавних пасажів та відміна терцій в басах, що вдарялися поперемінно з октавами в правій: заступив їх банальнішими, більш милозвучними октавами в обох руках» [150, с. 109].

Виконуючи власну сонату вже після її видання, композитор часто вживав спрощення, адже йому так було легше грати. Як говорилося вище, першою виконавицею була Т. Нейгауз. В тому концерті прозвучали твори декількох композиторів «соната *c-moll* Молодії Польщі»: Ружицького, Любомирського, Шимановського та Фітельберга. Однак позитивну рецензію А. Полінського – критика «Варшавського кур'єру» – отримала лише *сонати c-moll*: «Соната є гарним шедевром, багато в ній поетичного польоту, оригінальних задумів і взагалі змістовної. Так публіка, настроєна холодно, ту сонату відмітила, з запалом аплодуючи

після кожної частини » [150, с.156].

Восени 1910 р. У Львові відбувся конкурс композиторів ім. Ф. Шопена, на який потрібно було відсилати фортепіанні твори та пісні. Участь у ньому прийняло 200 осіб і в тому числі К. Шимановський, який став переможцем. За *сонату c-moll op.8* проголосували всі члени журі і молодий композитор отримав I премію, в розмірі 600 крон, частину якої спонсорував на побудову пам'ятника Ф. Шопену. Ф. Ясеньські був переконаний, що: « Соната є шедевром найвищого таланту музичного в Польщі від смерті Шопена. Річ та першорядної вартості під кожним поглядом... Є то коштовність індивідуально задумана та вирізьблена, польського характеру, європейського значення» [150, с. 204].

Друга фортепіанна *соната A-dur op. 21* (1910-1911 р.) була присвячена Наталії Давидов та видана 1912 р. UE у Відні. Н. Давидов була близькою приятелькою К. Шимановського. Вона походила зі шляхетної родини та стала найцікавішою постаттю російського та українського художнього життя початку ХХ століття. Наталія Давидов закінчила школу образотворчого мистецтва в Києві та ввійшла в історію України як засновниця Київського кустарного товариства. Вона проводила багато часу разом з К.Шимановським та його сестрою, яка також була художницею. Стефан Шпіс зауважив, що «Пані Наталія, дуже малослівна.... Була для Кароля неоціненною товаришкою. Також мала на нього великий вплив. Проводила з ним часті бесіди про літературу. Пам'ятаю навіть одну з них, в якій закидала Каролю недостатнє знайомство з великими російськими письменниками» [150, с. 202].

Шимановський почав писати *Другу сонату* паралельно працюючи над *Другою симфонією* і між ними є певна подібність: двочастинна форма, та сама архітектура, об'єднуюча сонату з варіаціями та фугою, така сама гармонічна мова, той самий метод тематичної роботи. Однак соната в жодному разі не може вважатися «молодшою сестрою» симфонії, про що говорить зовсім інша виразова концепція [150, с. 246].

Перше виконання *Другої фортепіанної сонати* відбулося 1 грудня 1911 р. у Берліні Артуром Рубінштейном. Це була прем'єра також і Другої симфонії. Обидва твори отримали позитивні відгуки як польських так і німецьких критиків «Нарешті знову маємо когось, хто має потяг до величності і якого винахід береться з настрою: когось, хто собі не спрощує, не блефує, зневажає всяку косметику музичну, і кому малі форми здаються тісними, [...] привітаймо те чаруюче явлення як одне з найкращих надій останніх років» – писав Ріхард Шпехт [150, с. 253]. Згодом відбулися виконання в Відні та Ляйпцігу. 17 лютого 1914 року мав місце концерт з творів К.Шимановського у Львові: під керівництвом Фітельберга прозвучала *Друга симфонія*, а *Другу сонату* виконав Генрі Мельцер. У Санкт-Петербурзі *Друга соната* та *Маски* також викликали величезне зацікавлення у слухачів та музичних критиків. Ці твори виконав у своєму речиталі Олександр Дубянський 2 жовтня 1916р. Ось одна з рецензій Бориса Тюнеєва, опублікована в «Російській музичній газеті»: «*Соната A-dur op.21* можемо цілковито зарахувати до нових пошуків Шимановського. Майстерна фортепіанна фактура, високий рівень виконавських складностей, ускладнена, деколи дещо надскладна поліфонія, виразне тяжіння до «маєстатіки» (величність), яскраво та міцно виражене – це характерні риси цієї *Сонати*, що заледве складається з двох частин. Частина друга – це тема з варіаціями, які закінчуються потужною фугою, незвично легко та вільно написаною» [150, с. 395].

В *третьій сонаті op.36* К. Шимановський ще більше відходить від загальноприйнятих традицій сонатної форми. Вона написана у 1917 р. та присвячена Александру Зілоті. На час написання даної сонати Шимановський мав за своїми плечима великий досвід в сонатно-симфонічному жанрі, адже вже побачили світ дві фортепіанних і одна скрипкова соната, а також три симфонії. В цій сонаті К. Шимановський пориває з тональністю та функційністю і оперує мотивами та звуковими площинами. Сам композитор характеризував цю сонату як «коротшу від

II, чотири частини утворюють єдину цілість, досить особлива звучність» [150, с. 433].

Першим виконав *Третю сонату* Генріх Нейгауз, а друком вона вийшла весною 1919 р. в Universal Edition. У 1922 р. відбулося виконання у Відні, а 1923 р. – у Кракові. На обох концертах виконавцем був Збігнєв Джевецкі. Творами Шимановського зацікавилися французькі піаністи, а згодом швидко збільшилося коло виконавців фортепіанної музики Шимановського. Третя соната, «Маски», «Метопи», 12 етюдів оп. 33. увійшли до концертних програм Артура Рубінштейна, Мечислава Горшовського, Яна Сметерліна, Роберта Шмітца, Лео-Поля Морена, Генрі Гіль-Марше, Збігнєва Джевецкого.

На початку 1926 року К. Шимановський поїхав до Швейцарії в місто Вінтертур в якості журі IV Міжнародного Товариства Сучасної Музики, членами якого було багато композиторів: Артур Блісс, Артур Онеггер, Вальтер Страрам та ін.. Вони повинні були обрати твори на фестиваль в Цюриху. Там Шимановський зустрівся з молодим італійським музикознавцем Г. Панайна, який нещодавно в журналі «Pianoforte» помістив своє дослідження про музику Шимановського, замислюючись над феноменом *Третьої сонати*, новаторство і оригінальність якої прирівнював до сонати Бетховена оп. 106. В творчості Шимановського Г. Панайна бачив ознаки романтизму «Не того, очевидно, риторичного та пишного романтизму, який стався в минулому столітті поширеним шаблоном. Романтизм Шимановського є відродженням омолодженням самої істоти музики. Проявляється передусім у гармонії» [150, с. 267]. Композитор дуже захоплювався висловами Панайна та називав їх найгарнішими працями про свою творчість.

Сонати К. Шимановського увійшли до репертуару відомих світових музикантів. Серед перших виконавців, що пропагували фортепіанну творчість К. Шимановського ми можемо назвати Г. Нейгауза,

А. Рубінштейна, А. Корто, С. Ріхтера. Звукозаписи повного зібрання фортепіанних творів здійснили два британських піаністи Мартін Джонс (1999 р.) та Мартін Роско (2005 р.), піаністка з Кореї Сінае Лі (2006 р.), професор музичної академії в Бидгощі Єжи Годзішевські (1998 р.).

Окрім трьох сонат для фортепіано (Соната № 1 c-moll op. 8 (1904 р.), Соната № 2 A-dur op. 21 (1911 р.), Соната № 3 op. 36 (1917 р.)), збереглися спогади про існування низки більш ранніх його творчих спроб у цьому жанрі. Зокрема в листах К. Шимановського до батьків та в спогадах скрипаля Броніслава Громадського, друга митця, зазначалися ранні фортепіанні сонати g-moll та fis-moll, які автор свідомо залишив в рукописах. Ці зважені рішення були зумовлені вимогливістю до відточеності, викінченості творчого результату, що мало для композитора велике значення. Сам він, згадуючи варшавські роки навчання у Марека Завірського і Зигмунта Носковського, писав в листі до музикознавця Адольфа Хибінського: «Роль фортепіанного композитора була частково нав'язана мені волею долею – оскільки до 18 років я абсолютно не знав оркестру і зовсім погано театр. Тільки приблизно заздалегідь перед приїздом до Варшави для продовження освіти, я усвідомив, що не можу починати з опер, і з усією енергією тимчасово накинувся на фортепіано. Тоді й були скомпоновані кілька хаотичних сонат (які назавжди залишаться в рукописі) і незліченна кількість різних прелюдій і етюдів... Я написав тоді Фортепіанну сонату c-moll, Скрипкову d-moll, пізніше Закопянські варіації» [146, с. 48].

Його володіння формою відзначав і Генріх Нейгауз, який добре знав К. Шимановського особисто, слідкував за його творчим процесом, був залучений до першовиконань і популяризації фортепіанного доробку митця: «Слід особливо підкреслити ще одну властивість Шимановського – виняткову майстерність форми. Це позначається і в дрібних речах, які завжди дивовижно викінчені, чи то закруглені в тому сенсі, в якому бувають закругленими твори Шопена і Скрябіна; яскраво це виступає і в

його великих речах – сонатах і симфоніях, де дійсно відчувається велика “витриманість” і продуманість форми» [80, с.26].

Враженнями про створення Сонати № 1 для фортепіано (ор. 8, c-moll, 1904 р.) ділився соратник К. Шимановського по творчому об’єднанню «Молода Польща» Людомир Ружицький. Він свідчив про послідовне дослідження фортепіанної фактури у творах Фридеріка Шопена та Олександра Скрябіна, фортепіанна стилістика яких була надзвичайно значимою для творчих пошуків польського композитора в юні роки [181, с. 54]. Твір присвячений другу композитора Станіславу Ігнацію Віткевичу. Початкову версію твору вперше виконала сестра Г. Нейгауза – Наталія (Талія) Нейгауз у Варшаві навесні 1907 року. Десятьма роками пізніше композитор здійснив другу редакцію, дещо скоротивши текст та полегшивши фактуру.

Проте в подальшому початковий задум твору пройшов крізь певні видозміни: цикл завершувався рондо, яке згодом композитор змінив на масштабний фінал. Перші три частини: 1 *Allegro moderato* (c-moll); 2. *Adagio. Molto tranquillo e dolce* (As-dur); 3. *Tempo di Minuetto. Comodo* (Es-dur); 4. *Finale: Introduzione. Adagio. Fuga a 3 voci. Allegro energico* (c-moll). Заключна підсумовуюча частина структурується на три розділи: двадцяти тактову інтродукцію, розділ маршового характеру та триголосну фугу (саме другу редакцію було покладено в основу першого видання твору) і містить ремінісценції тематизму попередніх частин. Соната відзначена першою премією на композиторському конкурсі Ф. Шопена у Львові в 1910 році.

Закличність, типово сецесійні висхідні інтонаційні злети, притаманні музичній мові К. Шимановського раннього періоду, наявні у вступі Сонати, де набувають значення основного інтонаційного матеріалу. Ці ж квінтові ходи в низькому потужному триоктавному унісоні присутні в інтродукції фіналу, набувають подальшого розвитку в маршевому розділі і драматизуються, кристалізуючись в тематичну

основу фуги. Тут наявні важливі індивідуальні ознаки сонатного циклу композитора: інтонаційна спорідненість частин і наявність імітаційно-поліфонічних розділів чи навіть довершених, послідовно витриманих форм у фіналі. Таким чином, на переконання А. Хибінського: «Завданням Шимановського була модифікація шопенівського стилю шляхом його розвитку в поліфонічних формах. Цією дорогою він пішов відразу, починаючи від перших своїх творів (Прелюдії і Етюд), що перевершують все, що з часів Шопена було написано в Польщі в галузі фортепіанної музики» [137, с. 57; 129, с. 724–726].

Подібні формотворчі прийоми можна спостерігати і в інших жанрах. Так, наприклад, у одному з найбільш ранніх прикладів звертання К. Шимановського до закопянського фольклору, вищезгадуваних Варіаціях на польську народну тему ор. 10 h-moll (1900-1904), цикл завершує фінал у сонатній формі з центральною фугою (їх першовиконавцем став Г. Нейгауз у концерті мистецького об'єднання «Молода Польща» 06 лютого 1906 р. у Варшаві (138, с. 31).

Зразок сформованого власного фортепіанного стилю – двочастинну Другу сонату для фортепіано (ор. 21 A-dur, 1910 р.) К. Шимановський присвятив Наталії Давидовій, організаторці вишивальної майстерні у маєтку в с. Вербівка (нині – Черкаської області) поблизу його рідної Томашівки. В майстерні роботи виконувалися за ескізами художників-супрематистів (Казимира Малевича, Олександри Екстер, Любові Попової, Євгенії Прибильської та ін., за радянської влади вся ця колекція була цілком винищена), а з Н. Давидовою композитор підтримував листування протягом всього життя. Проте її остаточний варіант визрів не одразу. Позицію щодо драматургії циклу Сонати № 2 у першій редакції автором викладено у листі до друга та біографа Здіслава Яхімецького з Відня в листопаді 1911 р. Їй притаманні велика, яскрава і стрімка за переходами, емоційна амплітуда, складна і багата піаністична фактура, нюансова колористична гармонія і засоби звукоутворення. Першовиконавцем твору



став Артур Рубінштейн в концертах зламу 1911–1912 років у Берлінській філармонії, в подальшому послідовними інтерпретаторами сонати були учні Генріха Нейгауза (Святослав Ріхтер, Анатолій Ведерніков), який вважав цей твір вкрай складним для прочитання. Сам Г. Нейгауз вважає стилістику цього твору синтезом впливів творчого почерку Макса Регера, неокласичного періоду І. Стравінського та французьких композиторів, пояснюючи цим політональність фіналу [80, с. 25].

Форма цього двочастинного циклу – Сонатне *allegro* (*Allegro assai. Molto appassionato*) і тема з вісьмома характерними варіаціями (які включають жанрові й стилеві різновиди) та заключною подвійною фугою з чотирьох розділів. Щодо двочастинності сонатного циклу підсумовуючого типу дослідники творчості композитора проводять паралелі з пізніми сонатами Людвіга Бетовена, синтезування варіаційності і імітаційно-поліфонічних форм апелюють до творчих знахідок Макса Регера (зокрема до його Варіацій і фуги на тему композитора XVIII століття Йоганна Адама Гіллера). Перша частина опирається на образно-стильовий контраст тем: хроматизованої до межі атональності експресивної головної партії та кантиленно-ліричної побічної.

Як і в першій сонаті, тут наявні інтонаційні паралелі теми варіацій (*Allegretto tranquillo. Grazioso*) і тритактової теми заключної фуги, яка набуває значення смислового підсумку всього циклу. В самій фугі тема проходить через низку трансформацій, поступово перероджуючись в нову тему. Тому, за задумом композитора, фуга набула рис подвійної.

Соната № 3 ор. 36 (1917 р.), присвячена Олександру Зілоті, який на той час був директором Санкт-Петербурзького музичного товариства, і планував опікуватися виконаннями симфонічних творів польського митця в Росії. Соната була сталою складовою концертних програм її першовиконавця – варшавського піаніста, проректора музичного вишу Збігнева Джебєцького, який був доїжджаючим професором курсу вищої

виконавської майстерності фортепіанного класу Музичної консерваторії ім. К. Шимановського у Львові. Згодом увійшла до репертуару багатьох піаністів світової слави.

Композиція написана у вигляді чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу поемного типу (всі частини виконуються *attacca*): сонатне *Presto* без репризи, *Adagio. Mesto*, драматичне скерцо *Assai vivace* з фіналом-фугою. Тема фуги запозичена з першої частини, що надає інтонаційної єдності музичному матеріалу [148, с. 292]. Її музична мова наділена рисами політональності і дванадцятитоновості. Перша частина опирається на дві теми: імпресіоністично-орієнтальну та діатонічну в *des-moll*. Друга частина *Adagio. Mesto*, стилістично пізньоромантична, проте модерністична за музичною мовою: вже перших чотирьох тактах композитор подає всі 12 півтонів, відсутня консонантна гармонія. Наступна частина *Assai vivace. Scherzando*, яка може розглядатися як аналог традиційного скерцо – це короткий епізод, який контрастує до заключного фіналу у вигляді масштабної чотириголосної фуги *buffo e sarcastico*. Його чітка, атональна тема визначає стиль всієї частини і демонструє майстерність поліфонічного письма К. Шимановського. Кварто-секундові акордові комплекси, моторна токатна ритміка, щільна фактура викликають асоціації зі стилісткою Ігоря Стравінського, Сергія Прокоф'єва або Бели Бартока.

Увага до сонатних циклів у фортепіанній музиці властива багатьом польським композиторам наступних генерацій, серед яких помітно численно переважає жанр малої сонати чи сонатини. Серед прикладів: Сонати Казімежа Сероцького і Йоахіма Олькусьніка, Малі сонати Ромуальда Твардовського, Болеслава Войтовіча, дві Сонати і Сонатина Гражини Бацевич, дві Сонатини Тадеуша Бярда, чотири Сонатини Юліуша Луцюка, Сонатини Тадеуша Зигфрида Кассерна, Бріана Мадея, Владислави Маркевічовни, Кристини Мошуманьської–Назар, Тадеуша Пацьоркевіча, Богуслава Шеффера, Вавжинця Жулавського і Єжи

Кашицького та ін.

Львів'янин, професор музичних вишів у Вільнюсі, Любліні, Познані, Варшаві, митець універсального композиторського обдарування Тадеуш Шеліговський має в своєму доробку численні твори сонатно-циклічної структури, зокрема фортепіанні Сонатину (вперше видану в 1947 р.) та Сонату для фортепіано d-moll (1949 р.)

Дуже популярна чотиричастинна сонатина Т. Шеліговського на перший погляд представляє собою зразок дидактичного, проте високохудожнього репертуару. Проте її посвята Владиславу Шпінальському (польському піаністу і педагогу, лауреату другої премії 1-го Міжнародного конкурсу піаністів Фридерика Шопена) вказує на те, що твір апелює до чисто інструментальної сфери безтурботного і безпретензійного аматорського музикування.

Її окремі частини (1. *Allegro moderato*, 2. *Arietta*, 3. *Scherzino*, 4. *Vivace*) не складають стильової єдності, створюючи зрівноважений контраст. Тонко витримано і збалансовані пропорції частин. 1 ч. Сонатна форма першої частини *Allegro moderato*, C-dur, 4/4 орієнтована на неокласицизм в розширеній тональності зі сміливими модальними зміщеннями централізуючих тонів. Так, головна партія в простій тричастинній формі, вже наприкінці 4 такту кадансує в закріпленні f-moll, далі слідує хроматизований розділ у G-dur із поверненням головної тональності. Наївно-лірична побічна тема балансує між G-dur, g-moll, c-moll і Es-dur. Розробка і реприза є прекрасним прикладом образно-емоційної тональної гри, яка викликає паралелі до демократичних фортепіанних опусів групи «шести» (що природно, беручи під увагу композиторський вишкіл у класах Наді Буланже та Поля Дюка). Друга *Arietta*, *Adagietto*, 3/4 і третя *Scherzino*, *Allegro molto*, періодично перемінні 3/4 і 2/4 частини є витонченими жанровими стилізаціями відповідно у романтично-ноктюрновому та імпресіоністичному ключі з послідовно витриманим лаконізмом виразових засобів і кристалічно

чіткою формою (у другій частині присутня варіантність у переосмисленні тематизму). Перехід до неокласичного фіналу відбувається *attacca*. Основна тема рондо-варіацій *Vivace, ff, 2/4* інтонаційно і ритмічно виростає з синтезу побічної та другого мотиву головної партій 1 частини, чим зумовлюється монолітність циклу.

Соната *d-moll*, наймасштабніший твір для фортепіано соло (близько 30 хвилин сумарного звучання) є доволі традиційним тричастинним циклом: 1 ч. *Allegro con fuoco* (сонатна форма), 2 ч. *Andantino* (тричастинна форма), 3 ч. *Allegro molto vivace*. Потужна тема вступу *Impetuoso, ff, 3/4* є експресивною і вказує на масштабність і емоційну глибину твору. Широка за діапазоном головна партія (*4/4, p*) безпосередньо апелює до стильової та інтонаційно сфери стрімких сецесійно-політних тем К. Шимановського (приклад 2.10.1 у додатку А), побічна (приклад 2.10.2 у додатку А) – до пізньоромантичного словника С. Рахманінова. Друга частина (*Andantino, cantabile, pp, 4/4*) (приклад 2.10.3 у додатку А) після зв'язки-переходу *attacca* вводиться остинатним фігуративним, який має наскрізне значення, переміщаючись в різні шари фактури. Середній розділ формують кілька контрастних за фактурою і образністю побудов, які підводять до динамізованої репризи.

Найбільш яскравий та стрімкий фінал (*Allegro molto vivace, scherzando, F-dur, 6/8, f*) (приклад 2.10.4 у додатку А) відкривається хроматизованою моторною токатною темою дещо урбаністичного плану, рухлива побічна партія відносно ліричніше з провідною темою в лівій руці. Концертно-віртуозні трансформації обидвох тем завершує проведення теми вступу з 1 частини з незначною модифікацією.

На прикладі сонатних циклів Т. Шеліговського можемо зауважити аспекти розвитку низки рис творчого стилю К. Шимановського: тяжіння до поєднання пізно романтичної, сецесійної та неокласичної стилістик, звернення до жанрових стилізацій, застосування монотематичних засобів, інтонаційних арок та переходів *attacca* з метою посилення монолітності

циклічної структури.

Наступний твір, цікавий у контексті нашого дослідження – *Соната оп. 8 (1926, 1975) Пьотра Перковського*, учня та товариша Кароля Шимановського. Твір написаний у період захоплення автора фортепіанною музикою, яке мало місце у 1925–1927 роках, коли були написані «Маски», Чотири краков'яки, Легкі твори та Соната, що складає, в цілому, незначну частину спадщини композитора у порівнянні зі сценічними, симфонічними, камерно-вокальними, -інструментальними та хоровими творами. Як вказує Марцін Тадеуш Лукашевський у передмові до видання Сонати (здійсненому у краківському виданні «Musica Iagellonica» у 2007 році), фортепіанні та інші твори цього періоду вказують на звернення мистця до романтизму та постромантизму, а також на сильну інспірацію творчістю К. Шимановського та, подекуди, із використанням виразних шопенівсько-скрябінських ідіом. Разом із тим, фортепіанні твори П. Перковського мають яскраві індивідуальні риси, вже сформовані у молодого мистця, який у 20-х роках навчався у Варшавській консерваторії у класі Романа Статковського (1923–1925) та у Паризькій у Альберта Русселя (1926–1928), де заснував Товариство молодих польських музикантів Парижу. Також відомо, що у роки Другої світової війни рукопис Сонати був втрачений, і автор відтворював його у повоєнні роки, вносячи певні зміни з художніх позицій вже зрілого періоду життєтворчості у різні роки, із остаточними змінами 1975 року [168].

Соната складається із трьох різних за образністю частин. Твір є дуже ефектним та, в цілому, технічно складним для виконання. Вкажемо на деякі риси музичної мови, які, на нашу думку, споріднюють твір зі стилем К. Шимановського.

Соната написана у розширеній тональності з тонічною опорою *c-moll*, із метричною змінністю та поліметрією – одночасним застосуванням, наприклад, 4/4 і 12/8 (такт 3), 3/4 і 9/8 (такт 4) та інших

комбінацій у партіях правої та лівої руки.

Зерно тематизму твору подається у перших тактах вступу *Sostenuto*, такти 1–19, де у мелодичних ходах по розкладених акордах закладається поєднання октавно-квартового, октавно-секундового та -терцієвого мислення, що розвиватиметься протягом всього твору (приклад 2.11.1 у додатку А). Початково одноголосна мелодична лінія поступово насичується подвійними, потрійними нотами, у результаті ускладнюється фактура, а також активізується загальна динаміка розвитку. Тема, що виростає у вступі, розпочинається із низхідного секундового, висхідного тритонового та низхідного секстового ходів, таким чином, окреслюючи модерністську (секунда, тритон) та романтичну (секста) інтервальну виразовість.

Основна тема першої частини *Allegretto*, від такту 20 (приклад 2.11.2 у додатку А) вступає активним рухом після квазіарфової фігурації *ad libitum*, що у загальному русі «захоплює» малі секунди (такти 18–19). Вона викладається у розмірах 6/8, 3/4, 2/4, з частими темповими змінами, групами двійок і трійок вісімок, четвірок шістнадцятих, які вимальовують хроматизовані візерунки квазіімпровізаційної сецесійної фактури. У процесі розвитку чергуються різнофактурні епізоди з переважаючими то лінеарністю, то акордовістю. Таким чином, перша частина твору виявляє подібність із жанром інструментальної фантазії.

Друга частина Сонати *Larghetto* (приклад 2.11.3 у додатку А) – її ліричне осердя, наближене до жанру Інтермеццо з відповідною настроєвістю та перехідним значенням у циклі. Послідовність епізодів *larghetto* служить переходом від художнього змісту та образності першої частини до фіналу. Звучання розпочинається витриманим звуком «с<sup>1</sup>», на який накладається співзвуччя «b<sup>1</sup>–ces<sup>2</sup>–b<sup>2</sup>» в f-moll–A-dur, і з цих точок, що співвідносяться як хроматичний півтон в обрамленні октави, виростають мелодичні лінії фактури, що в окремих моментах сходяться в секундові або розходяться на септімові, октавні, нонові та інші відстані.

Поступоно фактура ущільнюється і набуває вигляду насиченої акордики. У середньому розділі шляхом енгармонічної заміни звучання переходить у просвітлену дієзну сферу, де урочисто проводить елементи теми першої частини (*grandioso, ff*, від такту 17-го), а наприкінці стихає у витриманих колоритних багатозвуччях, що ніби завмирають перед активним, швидким рухом у фіналі.

Третя частина *Allegro deciso, 2/4, f* (приклад 2.11.4 у додатку А) – єдина у циклі, в якій втілено риси традиційної сонатності, є драматичною кульмінацією всієї Сонати. Після двох низхідних ходів у 1–2 тактах розпочинається активний рух за формулою *perpetuum mobile*, що створює розділ головної партії. У процесі розвитку вказана формула подекуди переривається паузами або ускладнюється через фактурні особливості (вторгнення коротких додаткових мотивів, акордики) та метричну змінність (5/8, 3/4, 3/8, 3/4 і т.д.).

Сфера побічної партії *Cantabile, f-moll*, від такту 50 представлена лірико-споглядальною темою широкого дихання та діапазону, що хвилеподібно рухається на фоні мелодичних ліній розкладених акордів супроводу. Мелодична лінія теми уникає ладотональних опор, рухаючись за типовою модерністською інтервалікою – зм. 3, тритон, м.2, зм. 4 і т.д.

У наступному розділі розробляється основний тематизм фіналу, що набуває драматичного, урочистого та інших емоційних сенсів. Після скороченої репризи звучить синтетична кода (*Tempo primo*, від такту 208), де представлені теми головної партії та побічної у варіанті з репризи (*Più tranquillo e cantabile*, від такту 165). Чергування у коді різних типів фактур, що домінували у творі, приводить до заключного *Maestoso (2/4, ff)*, де звучать низькорегістрові широкі закличні ходи та полігармонічні акордові структури, в яких терцієвість поєднується з квартовістю та секундовістю.

Таким чином, із концептом індивідуального стилю К. Шимановського Сонату П. Перковського поєднують постромантичне,

подекуди імпресіоністичне світовідчуття та їх художнє втілення, глибина виразності якого передаються у музичній мові твору хроматизованою мелодикою, напруженим і колоритним гармонічним тлом у просторі розширеної тональності з виходами у сфери атональності та політональності, проникненням секундовості та квартовості у терцієву акордику, октавно-квартовими й октавно-секундовими співзвуччями, сецесійною мелодизованістю «прозорої» фактури, що чергується з епізодами насиченої акордики, частими метричною та темповою змінністю, поліметрією та ін. За новаторством музичної мови, передусім використанням атональності і політональності, дослідники (Марцін Тадеуш Лукашевський та ін.) порівнюють твір із Другою сонатою A-dur op. 21 К. Шимановського, написаною у 1910–1911 рр.

За силою художнього впливу, його музично-мовним вираженням та піаністичними особливостями Соната П. Перковського є одним із кращих взірців жанру у польській фортепіанній музиці ХХ століття.

Переконливим прикладом слідування композиторській традиції може слугувати фортепіанна «Сонатина» *Гражини Бацевич (1955)*. При задекларованості камерної версії сонатного циклу, цей твір далеко не дидактичний і вимагає від виконавця не лише міцної пальцевої техніки та хорошої роботи кистю, а також вільного володіння різними засобами звукоутворення. Цей твір є тричастинним циклом, де стилізація наявна на рівні жанрових орієнтирів, винесених і підзаголовки: 1 ч. *Allegro non troppo*, 2 ч. «Melodie», 3 ч. «Oberek».

1 частина *Allegro non troppo, mf, 2/4* побудована на токатності і перемінних метроритмах (2/4, 3/4, 3/8, 2/8), що дає можливість цікавої роботи з структуруванням атональної музичної тканини за різних фактурних умов. Композиторка тонко оперує цими засобами, моделюючи широку шкалу емоційних відтінків, майже уникаючи кантиленності і ліризму, за винятком пунктирно намічених мелодичних ліній у прихованій поліфонії. Короткі мелодичні поспівки, які формуються таким



чином, перекликаються з ліричним тематизмом другої частини.

Натомість саме вокальна природа постає ключовим виразовим засобом в мініатюрній другій частині «Melodie» *Lento, molto cantabile, tranquillo, pp*, яка має просту тричастинну форму і орієнтована на семантику жанру колискової. Композиторка вичленовує найбільш характерні мелодичні та фігуративні 3-5 звучні формули, які відтворюють образ жанру, і працює з ними в контрапунктичних техніках, при цьому уникаючи тональної визначеності і ритмічної регулярності (остинатні поспівки викладаються в транспозиції, інверсії, постійно зміщуються в теситурі і метроритмічній пульсації нерегулярно перемінних метрів 2/4, 3/4, 5/8, 6/8, 3/8). Опора на кварто-секундові акордові комплекси, сонорність співзвуч та інтервалів дозволяє відтворити імпресіоністичну стильову палітру.

Неофольклорний фінал «Oberek» *Giocoso, f-pp, 3/8* новий зразок жанрової і стильової гри. Обширний вступ (35 тактів) має епічний характер – основна тема танцю модифіковано проводиться тричі, фактурними, гармонічними і штриховими засобами, які відтворюють етнофонічні звуконаслідування. Основна тема розвивається за принципом рондо-варіацій. Окрім народно-танцювальної природи, вона наділена рисами токатності, варіантності остинатних формул, притаманних фактурі першої частини. Відбір виразових засобів викликає яскраві алюзії з етнохарактерними стилізаціями К. Дебюссі (як, наприклад, в «Перерваній серенаді» чи «Воротах Альгамбри»). Отже, маємо підстави констатувати в творі Г. Бацевич засоби жанрових стилізацій та стильової гри модерністично-неофольклорного напрямку, інтонаційно-фактурні паралелі між частинами при послідовно дотриманому контрасті частин.

На прикладах аналізу низки циклів К. Шимановського, Т. Шеліговського, П. Перковського та Г. Бацевич, спостережень над особливостями сонатно-циклічних жанрів в доробку інших польських митців наступних генерацій можна стверджувати, що викристалізовані в

них індивідуальні особливості, притаманні Сонатам та Сонатинам, набули характер певних визначальних тенденцій національної фортепіанної музики. Зокрема це рельєфний стильовий та жанровий контраст частин (аж до жанрової семантики, стилізації та стильової гри), наявність рис поємності (монотематизму, інтонаційних арок, зв'язок-переходів та аттаса між частинами), поміркований модернізм виразових засобів (в межах неокласицизму, неофольклоризму, сецесії, пізнього романтизму), тяжіння до сфери чистих інструментальних форм, синтезування варіаційних та поліфонічних методів роботи з інтонаційним матеріалом.

На завершення даної глави розглянемо твір у жанрі сольного інструментального концерту, в якому також яскраво відобразилися тенденції, сконцентровані у концепті індивідуального стилю К. Шимановського. Звернемося до твору одного із найбільш палких прихильників творчості майстра-модерніста – *«Allegro concertante для фортепіано з оркестром» (двох фортепіано) (1944)* Романа Мацеєвського (в авторському перекладі для двох фортепіано). Твір, написаний під час перебування у Швеції, став одним із етапним у загальній лінії розвитку жанру польського фортепіанного концерту. На нашу думку, *Allegro concertante* для фортепіано з оркестром як у жанровому, так і в стилістичному сенсі перегукується із *Четвертою симфонією (Symphonie concertante) для фортепіано та оркестру оп.60 К. Шимановського*, написаною у пізній період життєтворчості майстра, трохи більше як десятиліттям раніше від твору Р. Мацеєвського, у 1932 році та присвяченою Артуру Рубінштейну (як зазначаються дослідники, першу тему *Symphonie concertante* К. Шимановський «написав у присутності Арт. Рубінштейна вдома у письменника Я. Івашкевича в 1927 р., а 1955 р. Арт. Рубінштейн записав твір на грамплатівку з Лос-Анджелеським симфонічним оркестром під диригуванням Альфреда Валенштейна» [96, с. 440]).

Як вказується у виданні твору Р. Мацеєвського (передмова Ельжбети Відлак), за задумом *Allegro concertante* мало бути першою частиною концертного циклу, а відома *Колисанка для симфонічного оркестру (двох фортепіано)* – його другою частиною. У концертній практиці склалася традиція різних варіантів виконань, найчастіше Колисанку трактують як кантиленний пролог перед активним *Allegro concertante*.

Твір викладений у традиційній сонатній формі із віртуозною кодою, за типом діалогу виконавських партій належить до взірців жанру із рівноправними партіями соліста та оркестру.

*Allegro concertante* відрізняється особливою красою тематизму у сенсі його тембрового та гармонічного представлення. Основні теми твору належать до образних сфер, типових для фіналів симфонічних циклів – оптимістична, активна сфера головної партії та світла, прониклива сфера побічної, яка є тематичною основою і каденції соліста.

Твір розпочинається у низькому регістрі, поступово діапазон звучання розширюється за рахунок введення середнього та високого регістрів. Інтонаційним зерном твору є квінта «а–е», яка ускладнюється пониженим секундовим тоном «b», у результаті чого виникає акцентований протягом перших восьми тактів (і в окремих епізодах у подальшому розвитку) тритон, який, відповідно, набуває значення лейтінтервалу на фоні органного пункту «а». Тривалий розвиток описаного комплексу приводить до появи у партії оркестру (другого фортепіано) гостро-напруженої теми в F-dur (від цифри 5, *poco più mosso, f*) у випуклому, рельєфному ритмі, що утворюється із ланцюгової послідовності низхідних секундових і терцієвих повторювальних ходів, укладених у суцільну синкоповану лінію. Виклад теми чергується із колоритними акордовими послідовностями в межах розширеної тональності, а також полігармонічними комплексами. У цілому розділ головної партії є масштабним, сповненим активним розвитком (у партії

оркестру вирізняються закличні вигуки труб та інших мідних духових, що нагадують аналогічні у симфонічних тканинах О. Скребіна та К. Шимановського), що, у результаті, створює образне перетворення тематизму від напруженості до патетики.

Наступна тема, на яку варто звернути особливу увагу із позицій нашого дослідження – тема зв'язуючої партії. Вона представлена виразною кантиленною лінією, сформованою із низхідних чотиризвучних і двозвучних («зітхаючих») мотивів у чотириоктавному викладі (від цифри 23, *tranquillo, pp*). Підголосково-імітаційне фактурне оформлення теми є прикладом сецесійності, широко розповсюдженої у творах К. Шимановського. Із стилістикою майстра-попередника перегукується і колоритна, імпресіоністична гармонічна мова у загальному модуляційно-секвенційному розвитку (послідовність співзвуч із мелодичними фігураціями у *cis-moll – Fis-dur – fis-moll – es-moll* та ін.).

Описана вище сецесійна стилістика готує відповідну вишукано-витончену ліричну атмосферу, що встановлюється у розділі побічної партії – *tranquillo, cantabile, pp, cis-moll* (від цифри 25). Тема, що викладається у соліста, наближена до мелодій трансформованої етнохарактерності у жанрі колискової. Вона розпочинається із промовистого низхідного квінтового ходу «*gis<sup>2</sup>–cis<sup>2</sup>*», і кожна фраза коливання – названа квінтова, секундова («*gis<sup>2</sup>–cis<sup>2</sup>*») «заокруглюються» хроматизованим оспівуванням тонічного устою. Тема, що викладається у соліста, звучить на фоні низхідної хроматизованої послідовності витриманих інтервально-акордових комплексів із паралельним секстовим рухом у партії оркестру та зупинками на колоритних гармоніях (як, наприклад, малий мажорний септакорд із підвищеним квінтовым тоном «*c–e–gis–h*» та ін.), що створює зі звучанням партії фортепіано полігармонічні та політональні співвідношення.

Розвиток, в цілому традиційний для розробки і репризи, де домінуючу роль відіграє симфонізація партії як оркестру, так і соліста

(вичленовування та розробка окремих мотивів тощо), а також увага до оркестрової тембральності тощо, приводить до апофеозно-патетичного завершення твору у коді (*poco più mosso, ff*, від цифри 77), викладеною домінуючим октавним рухом в партії фортепіано у супроводі оркестру.

У цілому, в *Allegro concertante* поєднується симфонізованість і віртуозність із домінуванням останньої. Твір, разом із Колисковою, увійшов до концертних програм як приклад втілення неоромантизму у польській фортепіанній музиці середини ХХ століття – доби безпосередніх послідовників К. Шимановського, одним із «ідеальних Над-адресатів» якого став Р. Мацеєвський.

### ***Висновки до другого розділу***

Розглядаючи приклади переосмислення концепту індивідуального стилю Кароля Шимановського у творчості польських композиторів маємо подібні художні рішення. Серед них – опора на народну жанровість у ритмоінтонаційності тематизму, характерні звороти та ін., а також їх поєднання із сучасною для композитора фортепіанною стилістикою польської музики, головні риси якої сконцентровані у концепті індивідуального стилю К. Шимановського

На прикладах аналізу низки творів Р. Мацеєвського, Т. Шеліговського, П. Перковського, А. Малявського та Г. Бацевич можна стверджувати, що викристалізовані в них індивідуальні особливості, зазнавши суттєвого впливу стилю К. Шимановського, набули характер певних визначальних тенденцій національної фортепіанної музики. Зокрема це опора на стилістичний комплекс поміркованого модернізму у виборі виразових засобів з їх подальшою еволюцією до доволі радикальних інноваційних засобів.

## РОЗДІЛ 3

### Рецепція концепту стилю К. Шимановського у фортепіанному доробку українських митців та регіональні проєкції його творчості

#### *3.1. Роль художніх відкриттів К.Шимановського у формуванні художнього світогляду Б. Лятошинського*

Кароль Шимановський та Борис Лятошинський – видатні польський та український мистці – є надзвичайно близькими у багатьох аспектах, їхній стилістичний зв'язок сповна вкладається в уявлення про «ідеального Над-адресата»<sup>6</sup>, який є «над-реципієнтом» у контексті становлення і розвитку музичного мистецтва на початку ХХ століття.

Народжені на українській землі, ці два композитори стали у ряд основоположників модернізму у світовій культурі – К. Шимановський у польській музиці, Б. Лятошинський в українській, поруч з Василем Барвінським, а також, у світовому вимірі – з Белою Бартоком, Ігорем Стравинським, Джордже Енеску, Леошем Яначеком, Мануелем де Фалья та ін. Як сучасник та виходець із поліетнічного житомирського середовища, де проживало чимало поляків, як учень випускника Варшавського інституту музики, поляка Олександра Ружицького, як людина, що виховувалася у родині поціновувача польської культури Миколи Лятошинського та, ймовірно, мала польське коріння, [101, с. 328 – 329; 132], а також у передвоєнні роки мала дружні стосунки з польськими композиторами Галичини, Борис Миколайович увібрав питомі риси із осердя індивідуального стилю К. Шимановського. Окрім переліченого, українського мистця у період його творчого становлення пов'язувало із польським модерністом і київське музичне середовище [25], видатними постатями якого у той час були Фелікс Blumenfeld, Генріх Нейгауз, з якими К. Шимановський мав родинні зв'язки, вчитель

---

<sup>6</sup> За М. Бахтіним

Рейнгольд Глієр та ряд інших мистців. Згодом, після Другої світової війни, це середовище розшириться під час відвідувань «Варшавської осені» та у дружбі з Гражиною Бацевич, Кшиштофом Пендерецьким та іншими польськими авангардистами [101].

Художні паралелі творчості Б. Лятошинського розглядалися у різноманітних напрямках, зокрема з творчістю Ф. Шопена, О. Скрибіна, Р. Вагнера, А. Брукнера, Г. Малера, Д. Шостаковича та ін., на прикладі української культури аналізувалися паралелі з М. Лисенком, В. Косенком та інших мистців, у сенсі впливів – також із творчістю Ф. Шопена, Р. Вагнера та ін. [35; 46; 56; 101; 106; 111; 123; 125; 130].

Натомість «польський контекст» творчості Б. Лятошинського ґрунтовно досліджений Ігорем Савчуком та описаний у праці «Борис Лятошинський і польська культура» [101]. Зокрема, аналізуючи комунікативно-стильові діалоги передвоєнного часу, дослідник описує дружбу композитора із двома мистцями, що стали послідовниками К. Шимановського у польській культурі – його творчість у міжвоєнне двадцятиріччя стала взірцем нової музики. Це вихідець зі Стрия Юзеф Коффлер та уродженець Львова Тадеуш Зігфрід Кассерн. І. Савчук резюмує, що і Б. Лятошинський, і названі польські мистці еволюціонують, виходячи із річища неоромантизму та реалізуючи авангардні концепції, у тому числі атональну-політональну – Т. З. Кассерн, додекафонну – Ю. Коффлер, учень А. Берга. Вказані польські мистці присвячували К. Шимановському фортепіанні сонати та інші твори великої форми, а Б. Лятошинський, високо цінуючи симфонічний спадок польського попередника, зараховував Третю симфонію «Пісня ночі» до своїх найулюбленіших творів [101, с. 346].

У вказаній вище праці знаходимо відомості і про те, що, за свідченнями багаторічного друга Б. Лятошинського, відомого польського диригента Ольгерда Страшинського (спогади мистця збереглися у Кабінеті-музеї Б. Лятошинського), композитор, активно і постійно

цікавлячись сучасними для нього композиторськими техніками, відвідуючи славнозвісний фестиваль «Варшавська осінь», формував відповідну нотну бібліотеку. Так, у Кабінеті-музеї мистця зберігаються партитури, привезені у різні роки із Варшави, і серед них – твори К. Шимановського, а також М. Карловича, Г. Бацевич, В. Лютославського, Р. Статковського, Л. Ружицького, що належали до відомої серії «Biblioteka małych partytur» видавництва PWM 1950–1960-х років, окрім того – твори Ю. Коффлера, А. Солтиса, А. Малявського, Ф. Рибіцького, Е. Майєра, В. Шальонека (дослідник вказує всього на понад п'ятдесят партитур) [101, с. 182].

Тісний зв'язок Б. Лятошинського з польською культурою знайшов відображення вже у першому творі, написаному у п'ятнадцятирічному віці – Мазурці, в інших танцювальних мініатюрах, а згодом – у створенні симфонічних «Польської сюїти», присвяченої Гражині Бацевіч, балади «Гражина» за мотивами однойменної поеми А. Міцкевича і поеми «На берегах Вісли», створеної з нагоди відзначення 1000-ліття Польщі, романсів на вірші Адама Міцкевича, а також «Слов'янської сюїти», «Слов'янської увертюри» та «Слов'янського концерту» для фортепіано з оркестром та інших творів. За написання «Гражини» та «На берегах Вісли» композитор був нагороджений премією Товариства польсько-радянської дружби „За зміцнення культурних зв'язків між Польщею і СРСР”, яку пожертвував на відбудову Варшави [110].

Лінія «Б. Лятошинський – польська культура» виражається і в не настільки предметно-означених, проте, не менш яскравих зв'язках, що, насамперед, вказують на рецепцію українським мистцем ранньої творчості вихідця з київського музичного середовища К. Шимановського, а також на загальноєвропейський контекст формування обох композиторів, що у сфері фортепіанної музики зазнали розмаїтого впливу – від Ф. Шопена до О. Скрябіна, Р. Штрауса та ін. Ця лінія стала паралеллю до продовження Лисенкової традиції, що сформувалася в



межах української національної культури.

Насамперед, звернемося до жанру фортепіанної прелюдії, що у концепті індивідуального стилю К. Шимановського, представлений 9-ма прелюдіями ор. 1, веде яскраву національну лінію від творчості Ф. Шопена, збагачену впливом насиченої пізньоромантичної актуально-європейської стилістики О. Скрябіна, та вінчає її промовистим естетичним результатом [182]. Прикметно, що і Б. Лятошинський у найпершому творі цього жанру – «Траурній прелюдії» *es-moll* (1920) – також проводить надзвичайно чітку аналогію із творчістю Ф. Шопена, її траурною тематикою – маршем *b-moll* із Другої сонати, та Прелюдією № 24 *c-moll*. З останньою твір українського композитора поєднує не тільки загальний емоційний модус, але й виразні тематичні зв'язки – ідентична ритмоінтонаційна формула, подібність фактури, реєстрового розташування, тонального колориту тощо.

Водночас, мистець «переймає» шопенівську традицію крізь призму сучасної йому доби, а саме – крізь призму того трактування жанру, яке вже відзвучало наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Маємо на увазі виразову стилістику у прелюдях О. Скрябіна та К. Шимановського: широкий розвиток мелодичної лінії, що «вигинається» в альтераційних рисунках, альтераційна насиченість гармонії, тональна гра та ін.

На нашу думку, траурна тематика, сконцентрована у вказаній прелюдії, стає у творчості Б. Лятошинського тим етико-емоційним модусом, який породить високого ступеня трагізм, виражений у доробку мистця-симфоніста. Трагізм, який стає основою модерністського світобачення та його музичного вираження, що у період створення «Траурної прелюдії» – у 1920-х роках – особливо проявилось у романсах, а в цілому у творчості композитора – у Другій, Третій, Четвертій симфоніях та низці інших творів, що трансформують «екзистенційне бачення Майстра» (І. Савчук) [106] та стають «домінантою модерного типу світобачення» композитора (М. Новакович) [83].

Зважаючи на вказану вище роль трагізму, можемо констатувати, що музично-естетичні орієнтири Б. Лятошинського та К. Шимановського у подальшому розійшлися, оскільки мистці, чиє становлення пройшло в Києві, згодом потрапили в різні суспільно-політичні середовища. У результаті, трагізм, що набуває ролі питомої ознаки творчості українського майстра, все більше пов'язує його з естетико-емоційним стрижнем творчості Д. Шостаковича, що працював у подібних умовах «радянської дійсності».

Таким чином, у творчості Б. Лятошинського все більш рельєфно проявляється трагічний первінь, що виражається відповідними засобами, насамперед інтонаційними – як ходами на дисонуючі інтервали (септіми, тритон, зменшену кварту та ін.), у тому числі акцентуацію малої секунди, яка у варіанті «b–a» стала осердям монограми мистця, інтервалом-символом, так і зверненням до усталеної у європейській музичній традиції риторичної системи (згадаємо, наприклад, фігуру хреста як зерно теми хору «Тече вода в синє море» на вірші Т. Шевченка та ін.).

Аналізуючи вказану вище музично-риторичну ситуацію у творчості композитора на прикладі теми вступу першої частини Третьої симфонії, О. Козаренко приходять до висновку, що «використання Б. Лятошинським кількох музично-риторичних фігур (*saltus duriusculus* у «жорстких» ходах на септіму, *passus duriusculus* – у наступних хроматизованих «сповзаннях», що символізують страждання; приголомшлива пауза – *aposiopesis* після акордового «обвалу» – репетиції як символ катастрофи) дало змогу підняти цей тематичний згусток до загальнозначущого (в глобальному вимірі) символу воєнних мук-страстей українського народу. А *catabasa* у темі Маври із IV картини «Золотого обруча» дозволяє «бачити» в ній античну Мойру європейському слухачеві, «не обтяженому» національними мовнокультурними контекстами» [54, с. 34].

У подальшому Б. Лятошинський звернувся до жанру прелюдії у

1942–1943 рр. Це «Три Шевченківські прелюдії» (ор. 38, 1942), відомі також під назвами «Шевченкова сюїта», «Три прелюдії», «Сюїта», написані у цьому ж році Дві прелюдії на основі українських народних пісень (ор. 38 bis, 1942) та 5 прелюдій ор. 44 (1943).

**«Шевченківська сюїта» або «Три Шевченківські прелюдії» (ор. 38, 1942)**, що мають програми із поезій Кобзаря, написані у роки Другої світової війни, в евакуації у Саратові, та перегукуються із низкою творів світової культури, присвячених трагедії людства у воєнну добу. «Шевченкова сюїта» актуалізує слово Кобзаря та національну трагедію у цьому контексті, а водночас – тугу композитора за Україною, що переносила у той час жахи нацистської окупації.

У художньому сенсі, одного боку, «Три Шевченківські прелюдії» продовжують національну традицію М. Лисенка, з іншого – представляють творчість Б. Лятошинського у ричищі неофольклоризму, чим перегукуються із аналогічними творчими пошуками К. Шимановського (та його діяльністю у товаристві «Молода Польща в музиці»).

Щодо роботи з фольклором Б. Лятошинського, то дослідники вказують на специфічну особливість, яка полягає у тому, що народна мелодія для автора є «не просто сумою музично-стильових елементів, а передусім зародок певного настрою. Прагнучи до її смислового та емоційного збагачення, композитор в процесі розвитку докорінно змінює і збагачує структуру фольклорного першоджерела, розширює його інтонаційні межі і звуковий склад, драматизує, наповнює глибокою експресією» [24, с. 421]. На нашу думку, таке бачення й спосіб роботи з фольклором, вказане трактування мелодичного першоджерела як «зародку певного настрою», перегукується із провідними принципами неофольклоризму К. Шимановського.

Отож, перейдемо до аналізу окремих прелюдій.

*Перша прелюдія Andante sostenuto b-moll (приклад 3.1.1 у*

додатку А) має епіграфом вірш Т. Шевченка «N. N.», створений 1947-го року у засланні в Орській фортеці: «Сонце заходить, гори чорніють / Пташечка тихне, поле німіє. / Радіють люде, що одпочинуть, / А я дивлюся... і серцем лину / В темний садочок на Україну» [136, с. 35].

Тематичною основою прелюдії є козацька пісня «Яром, хлопці, яром», також відома як одна із тем «Поєми возз'єднання». На фоні переплетень мережива мелодизовано-інтервальної фактури, що виростає із вступного співзвуччя тоніки з секстою, звучить мелодична лінія теми, для якої притаманні квартова інтонаційна основа, розспівність, ритмічна заокругленість, перемінно-ладова змінність та інші ознаки народного, думного мелосу. У процесі розвитку, що відбувається як єдина велика хвиля, насичується фактура, звучання насичується альтераційністю, хроматизацією та модуляційністю у віддалені тональності, що призводить до загострено-трагедійного показу теми в середньому розділі форми. Тут в інтонуванні теми у нижньому регістрі максимально зосереджена притаманна для модерністського висловлювання інтерваліка – поруч із ч5 звучать зм. 5, зм. 4 та ін., що у поєднанні із закличними пунктирними висхідними ходами, які чергуються зі спадаючими тріольними ходами, створює особливе напруження. Його відгомін якого звучить у кульмінаційній репризі, де тема звучить у патетичному настрої – у високому регістрі в акордовому викладі. Наприкінці звучання стихає, лише, як відгомін трагедії, акцентуються понижений другий ступінь, що у мінорі характеризується особливо похмурих забарвленням.

Сукупність засобів, характерних для вираження трагічної скорботи – зменшені кварта, квінта, септіма, «надривні» ритмоінтонаційні комплекси, затемнена тональна барва, акцентування понижених ступенів у мінорі – все це у контексті творчості Б. Лятошинського трактується дослідниками як «екзистенційне» [52, с. 26], «гармоніка великої септими, що обмежує кварту і тритон, – одна із версій гармонічного пан-знаку Б. Лятошинського – великого мажорного септакорду» [53, с. 36].

*Другій прелюдії Lento tenebroso es-moll (приклад 3.1.2 у додатку А)* передують рядки Т. Шевченка з вірша «Чума»: «Сумують комини без диму, / А за городами, за тином / Могили чорнії ростуть» [136, с. 156–157], що визначає трагедійний сенс твору. Він визначається, насамперед, темою твору у декламаційному вирішенні у низькому регістрі, в якій вирізняються висхідні тріольні ходи (від початкового ходу з підвищеного IV ступеня) та спрямовані у протилежному напрямку тріольні ходи паралельними чистими квінтами.

Протискладненням до драматичної теми звучить старовинна козацька пісня «Ой піду я лугом» у високому регістрі: «Ой піду я лугом, / Лугом-долиною, / Гей чи не зустрінуся / З родом-родиною». Увесь виклад твору звучить як сповнена вольової експресії, героїчна похоронна хода. У процесі розвитку твору особливої ролі набуває поліфонізація, аж до драматичного вибуху в кульмінації та синтезу тем у кодї, де домінує просвітлена тема козацької пісні.

*Третя прелюдія Moderato con moto e sempre ben ritmico fis-moll (приклад 3.1.3 у додатку А)* виражає семантику Шевченкових рядків з вірша «І Архімед, і Галілей»: «І на оновленій землі / Врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі» [136, с. 353], також має в основі тематизму українську пісенність. Тема розвивається на фоні рішуче-вольової фігури *basso ostinato* в октавному викладі, що символізує впевненість «врага не буде, супостата», в якій чергуються понижений та діатонічний II ступінь та яка завершується синкопою.

Розспівна, а водночас активно-заклична (із квартовим «зачином») тема в низькому регістрі розпочинається одноголосно на *p* – звучить лірико-елегійна народна пісенність, що ніби символізує сенс слів «і буде син, і буде мати...». У подальшому розвитку тема поступово ускладнюється та укрупнюється акордово, фактурно, розширюється і підіймається регістрово. У результаті у кульмінації звучання набуває

патетичного, гімнічного характеру, за жанром наближується до урочистого маршу-ходи та символізує оптимістичну віру в майбутнє нації. У цій кульмінації прелюдії масштабність фортепіанного звучання виростає до оркестрового рівня, акордами із доданими тонами (наприклад, тоніка із секстою), що звучать у ритмі із гострими пунктирами імітується звук переможних фанфар.

Особливим є лірико-елегійний другий розділ прелюдії, де композитор, у дусі часу, вдається до різноманітних прийомів поліфонізації, надзвичайно цікавих і показових для музики епохи – сецесійної стилістики окремих творів К. Шимановського, В. Барвінського, В. П. Задерацького, Л. Ревуцького та ін. Так, здійснюється ефект вертикально-рухомого контрапункту: мелодична лінія *basso ostinato* переміщається на *soprano ostinato*, у басу звучить то домінантовий, то тонічний органний пункт, а тема народної пісні з'являється то у середньому, то у верхньому голосах.

У завершенні третьої прелюдії, що є кодою всього циклу, звучання багатозвучних акордів з доданими тонами та остінатної мелодії в октавному потроєнні доходить до апофеозу та екзальтації на зразок скрябінського пізньоромантичного висловлювання.

Таким чином, «Три Шевченківські прелюдії» ор. 38 Б. Лятошинського виражають етнохарактерний глибокий ліризм у Лисенковому дусі та, водночас, є результатом новаторського звернення до української народної пісні крізь призму модерного європейського мислення. У цьому неофольклористичному циклі, де досягнуто високого рівня симфонізації народнопісенного тематизму, вбачаємо перегуки як із фольклоризмом раннього Л. Ревуцького та сецесійними тенденціями співторця українського музичного модернізму В. Барвінського, так і з пізньоромантичним натхненням, палким характером висловлювання (декламаційно-патетична інтонаційність, яка після насиченого розвитку, у кульмінаціях приходить до закличного, експресивно-вольового звучання)

і тонким імпресіоністичним звуковим колоритом О. Скрябіна та К. Шимановського. Поза усіма паралелями, крізь увесь цикл Б. Лятошинського проходить лірико-драматичне, трагедійне світовідчуття, співзвучне ідейному змісту та настроєвості поезій Т. Шевченка.

В цілому, у прелюдях «Шевченківської сюїти» композитор користується модерністською виразовістю, яка є притаманною для кола мистців-новаторів початку ХХ століття, серед яких вирізняється К. Шимановський зі стилістикою як київського, так і пізніших періодів.

Майже одночасно із «Шевченківською сюїтою» були створені **«Дві прелюдії на основі українських народних пісень» ор. 38 bis (1942)**, в яких утілено основну засаду неофольклоризму – трансформація народного матеріалу крізь призму модерного бачення, що розпочалося від пошуків І. Стравинського, Б. Бартока, К. Шимановського та знаменувало зміни світовідчуття від початку ХХ століття, шукаючи майже втрачений «феномен органічної синкретичності людської свідомості, людського духовного світу і внутрішнього життя, який забезпечує нерозривний зв'язок з природою, землею, вічними космічними силами. На зламі епох, на межі розпаду старого світу західноєвропейські філософи і психологи лише у відновленні цієї органіки поверненні до основоположного синкретизму вбачали можливість відродження людини для нового початку, нового історико-культурного циклу» [32]. Цей зв'язок особливо актуальним став у періоди Першої і Другої світових воєн – під час останньої були написані і попередні Три прелюдії «Шевченківської сюїти», і Дві прелюдії ор. 38 bis.

У циклі ор. 38 bis автор відразу вводить слухача в ореол типово-модерністського концепту тонкого, гостро-інтровертованого світовідчуття. Художнє втілення такого світовідчуття є серед ключових у концепті індивідуального стилю К. Шимановського, в якому проявляється як одне із відображень домінуючої позиції рафінованості,

вишуканості, – проте, його глибинна сутність є надзвичайно близькою та основоположною для пошуків Б. Лятошинського.

*Перша прелюдія Allegro tumultuoso d-moll (приклад 3.1.4 у додатку А)* побудована на кантиленній народнопісенній темі, яка подається у постійному інтонаційному становленні, вона звучить на фоні гостродисонантних ліній, що окреслюють типові для модернізму інтервали септіми, тритону та ін.

Особливою у цій п'єсі є тема вступу, яка реєстрово-тембральним забарвленням, ходами на «гострі» інтервали (у даному випадку – ундецима, тритони, збільшена пріма) та специфічним завершенням із тріоллю перед акцентованою долею (аналогічною до бетовенського «мотиву долі») є спорідненою із першою темою вступу першої частини Третьої симфонії. Вона звучить на фоні тріольних фігурацій з лідійською квартою, що «злітають» у високий регістр, а діатонічний IV ступінь на початку теми (ундецимовий хід I–IV) «конфліктує» із підвищеним IV у фігураціях, привносячи дисонантне напруження з звучання прелюдії вже у перших її тактах.

Б. Лятошинський використовує у творі такі прийоми творення композиції: у першому розділі спирається на активний тональний розвиток, у другому – вводить фугато на цю ж тему, у третьому – марші h-moll – усі фактурні, гармонічні, тональні та інші засоби спрямовує на створення маршу-апофеозу із оркестровим, лістівсько-рахманіновським розмахом звучання фортепіано. Напруження поступово спадає, і твір завершується тихою кодою, де у модерних переплетеннях тонких ліній грають барвами хроматизовані ходи.

Концепція *Другої прелюдії Allegro risoluto Es-dur (приклад 3.1.5 у додатку А)* побудована на співсталенні двох контрастних розділів – власне, Allegro risoluto та Meno mosso, maestoso. Цілісність твору забезпечується тематичною єдністю. Активна, рішуча народно-пісенна тема звучить у середньому регістрі на фоні остінатної фігури у баса із



трьох тріолей, вона розпочинається із напруженого тритона між I і підвищеним IV ступенями та завершується пониженим VI ступенем.

Після описаного викладу тему у першому періоді здійснюється драматизації звучання – тема та остінатна фігура змінюють розташування за принципом вертикально-рухомого контрапункту, а також відбувається насичений тональний розвиток тематизму в межах дванадцятиступеневої діатоніки: насичений епізод в *Ces-dur* (тональність низького VI ступеня), *es-moll* і раптом *G-dur*, *C-dur* (різке, «просвітлююче» звучання співсталення тональностей) та ін.

В наступному розділі *Meno mosso, maestoso*, що розпочинається фанфарним акордовим закликком в *g-moll*, тематична лінія «проростає» у розлогі фігурації і пасажі, набуваючи лістівського розмаху у сенсі трактування фортепіано як оркестрового інструменту та, водночас, у дрібно-фігураційному фактурному оформленні наближується до шопенівської баладності, яка є одним із джерел формування індивідуального стилю К. Шимановського.

Якщо попередні прелюдії проаналізовані були основані на українському народнопісенному матеріалі, сюїта мала алюзії до творчості Т. Шевченка, тобто, ці твори яскраво виражали національну ідентичність, то останній цикл у даному жанрі – **«П'ять прелюдій» ор. 44 (1942–1943)**, як і п'єси циклу «Відображення» (1925), найбільш близько, у порівнянні із попередньо проаналізованими прелюдіями, підходять до ореолу концепту індивідуального К. Шимановського, втіленого у польським мистцем у Дев'яти прелюдіях ор. 1, Чотирьох етюдах ор. 4 та ін.

Підтвердженням наведеної вище думки є яскраві прояви декадансу, витончених сецесійно-імпресіоністичних рис у художньому вираженні вказаних творів обох мистців, що взаємопереплітаються із самозаглибленими експресіоністичними рисами у Б. Лятошинського.

Останнє пояснюється трагізмом української ситуації, перебуванням між Сциллою більшовизму та Харибдою нацизму, трагедіями

Голодомору, репресій, воєнних подій. Як відомо, мініатюри вказаного циклу стали своєрідною творчою лабораторією для написання славетної Третьої симфонії, що проявляється і на настроєвому, і на драматургічному рівнях (функціональна відповідність окремих прелюдій у загальному опусі та частин сонатно-симфонічного циклу), що, на переконання О. Козаренка, «став фортепіанним шкіцом III симфонії (попри твердження В. Клима про випадковість і довільність поєднання цих п'яти п'єс в один цикл...)» [53, с. 36; 50, с. 172–175]).

Отож, у звучанні фортепіанних прелюдій вже відчувається ескізний відгомін і того драматичного натиску, і проникливо-ліричної і глобальної скорботи, які будуть сповна втілені через декілька років у відомому оркестровому полотні. Вони змальовуються тритоновими та чисто-квартовими закличками (що у сукупності творять велику септіму – «знаковий» інтервал мистця), траурною ходою у першій прелюдії та іншими засобами у процесі розвитку циклу.

На відміну від попередніх циклів, П'ять прелюдій не мають програмної назви або іншого позамузичного обумовлення, кожна із цих мініатюр виражає певний емоційний стан, картинність, пронизана своєю настроєвістю, а у сукупності вони взаємодоповнюють одна одну – на образному, тематичному та мовно-виражальному рівнях.

Розглянемо П'ять прелюдій ор. 44 детальніше.

Концепція *Першої прелюдії Lugubre ma non troppo lento es-moll* (приклад 3.1.6 у додатку А) вибудовується у тональності із надзвичайно похмурою семантикою, і представляється як похоронна хода. Виростаючи з початкового низхідного мотиву «f–es–es», в якому закладена безнадійна трагедія індивідууму, що у процесі розвитку постає як трагедія всього народу, секундова інтонація плачу, що «закріплюється» повторенням нижнього тону, яскраво виражає страждання. Перший звук з'являється на фоні квартового співзвуччя, яке є надзвичайно показовим у контексті виразової системи Б. Лятошинського – поєднання чистої і збільшеної

кварт, що дає у крайніх точках велику септіму, відомий «знаковий модерністський інтервал» українського майстра: «Перша прелюдія є своєрідною “сугубою екстенією”, де безкінечне (багаторазове) проказування секундової ламентозної інтонації (доповненої *catabas*’ою страждання в репризі) подане на тлі остінатного проведення видозміненої “теми хреста”» [53, с. 36]. Згадане *basso ostinato* є вагомим засобом творення образності твору, оскільки в його основі основний і квінтовий тони тоніки подаються із півтоновим оспівуванням останнього, тобто, є послідовністю збільшеної кварта, зменшеної терції та малої секунди. Важливим фактором творення трагедійної сфери прелюдії, «поштовхом до цієї “молитви-благання”» є «“удар заупокійного дзвону”... одна із версій гармонічного панзнаку Б. Лятошинського – великого мажорного септакорду» [53, с. 36], що у подальшому розвитку циклу з’явиться перед кодою П’ятої прелюдії та стане основою теми вступу Третьої симфонії [53, с. 36]. Описана емоційна сфера, створена тональною семантикою, пан-знаковою модерністською інтервалікою та основою нею напруженою інтонаційністю й акординою (великий мажорний септакорд, співставлення мажорного і збільшеного тризвуків наприкінці), м’якою синкопованістю та остінатністю як символом безвиході, панує протягом всього твору, показуючи відтінки від тихого смутку до болю трагедії.

Разом із тим, Перша прелюдія має чітку дотичність до виразової лінії «Ф. Шопен – О. Скрейбін – К. Шимановський», що виражається, насамперед, у принципі роботи із одним мотивом та, у сукупності усіх засобів – однією ритмоінтонаційною, фактурно-гармонічною формулою, яка повторюється протягом всього твору, – що є традицією, укладеною у творчості польського романтика та продовженою наступниками.

Стилістичний концепт *Другої прелюдії Lento e tranquillo h-moll* (приклад 3.1.7 у додатку А) надзвичайно близько дотикається до концепту індивідуального стилю К. Шимановського. У творі втілено надзвичайно проникливий образ, тонкі індивідуалізовані відчуття,

«“луною” трагічного набату [з першої прелюдії – О. С.] стає тиха музика “вечірніх дзвонів” – це втілення “втраченого Раю”, архетипу “Дому-Храму Поля” (за Б. Кримським)» [53, с. 36].

Світла, витончена, звивиста мелодія, розвиваючись із легкими тріолями та квінтолями між квінтово-секстовою опорно-тоною аркою «h–fis–h–g–h–fis–h», творить різноманітні мережива та заокруглюється наприкінці побудов, нагадуючи і про шопенівський мелодизм, і про сучасну мистцеві фортепіанну сецесійність. Ритмоінтонаційна структура цієї теми, її розспівність у прагненні досягнути все вищих щаблів, а також паралельна перемінність ладу виявляють промовисті ознаки українського національного мелосу. Ця тема, що розвивається на тихій звучності як символ індивідуального спів-відчуття з рідним народом, згодом звучатиме у змістовому переосмисленні, у патетичному викладі у кодї циклу.

Показово, що вказана мелодія звучить у перемінному *h-moll – D-dur* на фоні органного пункту з великого мажорного септакорду («знакового» акорду Б. Лятошинського) та його нижньомедіантової нонакордової «тіні», які звучать як тонічна та субмедіантова гармонії в *G-dur* (із колоритом перемінності *G-dur – e-moll*). Таким чином, вже у перших тактах прелюдії виникає політональне нашарування, що перегукується із неофольклорною стилістикою К. Шимановського – низкою композицій, в яких народнопісенний первінь осмислюється вже не крізь призму пізньоромантичного бачення, а з позицій власного новаторського композиторського почерку, у даному випадку в імпресіоністично-сецесійному оформленні.

Окрім мелодичної та тональної виразовості, у Другій прелюдії звертає на себе увагу гармонічна виразовість, яка терцієво-секундовою імпресіоністичною звучністю особливим чином відтіняє наспівну, розлогу тематичну лінію. Розвиваючись в однотипній фактурі та мірному ритмі, в основі з «порожніми» квінтами, що імітують тихе звучання

дзвонів, гармонія виражає багатство колористики засобами розширеної тональності та грою барв раптових модуляцій.

Особливий ефект у гармонічній сфері справляє послідовність чистих квінт (12–13 тт.) в далекій до початкового h-moll тональності Gesdur із зовсім іншим, «глибоким» колоритом та сутнісно іншою тональною семантикою. Вона вводить у новий розділ твору, де посилюється дзвоновий ефект завдяки відповідній імітації не тільки в нижньому, але тепер і в верхньому шарах фактури. На фоні акордики, що тяжіє до Desdur, у середньому регістрі звучить тема в f-moll.

У скороченій репризі, що сприймається як тиха кода-післямова, звучить фрагмент теми в основній тональності, при цьому у різних шарах фактури з'являються фігураційні елементи-мережива, а сама мелодія укрупнюється ритмічно та опускається донизу, зачіпаючи «затемнений» понижений другий ступінь, що привносить відтінок печалі в елегійне звучання твору, нагадуючи про трагедії, висвітлені в інших прелюдях циклу та завершуючись на фоні «глибокої» гармонії в низькому регістрі – тонічного акорду із доданою квартою у секундовому розташуванні, що створює ефект фрагменту кластера, – пісня відспівана, дзвони відзвучали...

Певним чином образна та художньо-виражальна сфера Другої прелюдії перегукується із «Затонулим собором» К. Дебюссі (№ 10 із 12-ти прелюдій першого зошита, 1910-ті роки), що отримав чисельні наслідування в музиці першої половини ХХ століття, чим вкотре нагадує про європейський контекст творчості українського майстра.

*Третя прелюдія Allegro agitato (приклад 3.1.8 у додатку А),* що відіграє роль розробкової у циклі, синтезує тематичний матеріал, який відображає дві образні грані боротьби, втілені різноспрямованим рухом у різних тембральново-регістрових забарвленнях. Ця ситуація нагадує співставлення тем у вступі до Патетичної сонати Л. ван Бетовена.

Перша грань, що виростає із вже усталеної інтервальної символіки

майстра-модерніста, символізується темою, яка виходить за межі тональності. Вона складається з активних квартових і квінтових низхідних ходів, де чисті інтервали співставляються зі зменшеними – вони звужуються хроматичним ходом, утворюючи то зменшену квінту, то зменшену кварту, при чому ці фігура ритмічно оформлена у синкопу. Подібний синкопований хроматичний хід наприкінці тематичного утворення – типовий прийом в ритмоінтонаційному тезаурусі Б. Лятошинського, що, наприклад, у вертикальному відображенні (у низхідному напрямку) прозвучить у початковому заклик (у другому такті) вступу до Третьої симфонії (*saltus duriusculus* – ходи на септіму, *passus duriusculus* – вказані хроматизовані «сповзання», які символізують страждання [53, с. 34]) та в інших творах. Таким чином, ця фігура у виразовій системі композитора набуває значення риторичної, символізуючи напружену внутрішню боротьбу з ідеологією нацизму і більшовизму у ХХ столітті.

Напружена тема, викладена в октавному подвоєнні у низькому регістрі, звучить на фоні тріольного октавного *ostinato* на звуці «fis», потім «b» та ін., що утворює зі звуками теми септімову, тритонову та іншу напружену, характерну для композитора, інтерваліку. В описане *ostinato* вплітається контрапункт – поступова висхідна хроматизована лінія, спрямована протилежно до різко-спадаючих інтонацій теми.

Тема побудована із видозміненого повторення вказаної тризвучної фігури і завершена за принципом підсумування, коли ритмоінтонаційно інтенсифікується розвиток шляхом подрібнення тривалостей та зміни напрямку хроматизованого руху – «c–cis» і «d–dis» трансформується в «cis–c–h» і «eis–e–es–d» і т. д., що притаманно для симфонізованих розробкових розділів у сонатно-симфонічних циклах.

Друга грань втілюється лірико-патетичною темою в g-moll, викладеною то октавами, то акордово, що вривається світлим, натхненним спротивом мірної пульсації загрозливій тріольності та

попередньому нижньорегістровому викладу тематизму. Вона рухається, починаючи із квартового стрибка від нижнього квінтового до основного тону і після розспівування рухається до верхнього квінтового тону, а в подальшому розвивається широкими інтервалами у висхідному напрямку у верхньому шарі фактури. Ця тема має національну народнопісенну основу, проте максимально осучаснена виразовими засобами, в результаті чого сприймається надзвичайно актуально для композиторського сьогодення.

У процесі розвитку обидві теми перегукуються, друга тема модулює в тональність *fis-moll* та надається до активного тонально-гармонічного розвитку у транспонуючій секвенції з ланками в *fis-moll*, *f-moll*, *e-moll*, ніби здобуваючи нові вершини. У кульмінації, що вражає трагізмом у цій боротьбі, і стає кульмінацією всього циклу, домінує перша тема, в яку проникають елементи другої теми – відбувається ритмоінтонаційний синтез, при цьому в ній підкреслюються ходи на септіму, збільшену пріму, тритон по горизонталі та жорстко-дисонантні співзвуччя по вертикалі.

Показово, що мистець мислить фортепіанний виклад оркестрально, звучання тем викликає аналогії з тембральним забарвленням тромбонів і труб у симфонічних полотнах композитора, в образно-експресивних задумах «інструментальних драм», де, за словами П. Вакалюка, дослідника проблеми застосування труб у творчості мистця, масивне густе звучання духових, і зокрема, тембр труб «позиціонується композитором як серцевинний у патетичному промовлянні головної ідеї. Тембр труби стає одним з центральних і кульмінаційних інструментів в драматургічному розгортанні циклу, проходить еволюцію від жорстких і тривожних фанфар у проведенні лейттеми – до апофеозу» [17, с. 8]. З цього приводу можемо зауважити, що оркестральність мислення Б. Лятошинського у фортепіанній спадщині має яскраві аналогії з фортепіанним стилем К. Шимановського так званого періоду впливу

малерівсько-штраусівського симфонізму.

В заключному епізоді *Andante. Con desperation*, термінологічне означення якого вказує на «відчай», втілюється відповідний емоційний стан, що виникає як результат нездобуття перемоги, і виражає порожнечу, зневіру. Тут на фоні арфоподібних переливів через весь діапазон фортепіано з'являється тема з Першої прелюдії, основана на низхідних секундових і терцієвих синкопованих мотивах плачу і страждання «f-es-es», «ges-es-es», що виростають до квінтового діапазону у похмурому, безнадійно-трагедійному *es-moll*, ще більше затемненим пониженням II ступеня.

*Четверта прелюдія Andante sostenuto gis-moll* (приклад 3.1.9 у додатку А) відіграє роль другого ліричного центру циклу. На фоні низхідного тріольного *ostinato*, фігура якого позбавлена сильної долі, що символізує безсилля, з'являється лірична тема, похідна від другої, лірико-патетичної теми із Третьої прелюдії, що поступово, у процесі розвитку, також набирається емоційної сили, розвиваючись тонально-гармонічно на фоні ускладнення акордики і фактури – в середньому прошарку фактури (від т. 14) звучить секвенція в *h-moll*, *d-moll*, *f-moll* та ін., згодом (від т. 22, *a tempo*) у високому, «політному» регістрі викладається тема цілісно в *gis-moll* та ін.

Подальші перетворення у музичній тканині мають, насамперед, тембрально-регістровий і тембрально-ладотональний сенс – по-перше, звучання розширюється до діапазону всього інструмента і, по-друге, переходить у далеку бемольну, мажорну сферу – *G-dur*, *B-dur*, *Des-dur*, *Ges-dur*.

Новий подальшого спротиву закладається у коді прелюдії *Meno mosso*, де тема викладається у декламаційному переосмисленні в *gis-moll* на фоні квазіарфових переливів, кожен з яких виростає зі звуків теми і застигає звучанням багатозвучного акорду –  $I^6 - IV_7 - I_7 - I^6$ . Звучання натурального ладу вкотре підкреслює народнопісенну основу мелодики,



що нагадує про неофольклорну основу у творенні тематизму.

Таким чином, поряд з оригінальною стилістикою, притаманною саме Б. Лятошинському, у творі вбачаємо риси, характерні для попередників композитора, які яскраво проявилися у творчості К. Шимановського. Вони пов'язані, насамперед, із фактурно-фігураційними елементами поліфонізованої музичної тканини як такими, що стають основами розвитку у всьому творі.

Звучання *П'ятої прелюдії Impetuoso A-dur* (приклад 3.1.10 у додатку А), що відіграє роль фіналу у циклі, виражає впевненість у перемозі. Діатонічна тема у просвітленій мажорній тональності, обрамлена фактурними фігураціями, складається із низки ямбічних мотивів, кожен з яких розпочинається висхідними квартовими ходами у пунктирному оформленні, що надає їй хвилююче-піднесеного настрою. У гармонічному плані цікавим є чергування тоніки і верхньої медіанти – а, відповідно, співставлення різноладового колориту.

Прикметно, що вже у т. 3 в басовій лінії з'являються викладені октавами квартові заклики, від яких розпочинається підхід до першої кульмінації твору, що здійснюється активним гармонічним розвитком – починаючи від раптової модуляції у процесі транспонуєчої секвенції в Des-dur (від т. 5) та ін.

Подальший розвиток *П'ятої прелюдії* має синтетичний характер – тут з'являються лірико-патетичні теми із попередніх прелюдій. У кодї *Andante sostenuto* у fis-moll в емоційно-семантичному переосмисленні подається лірична тема з Другої прелюдії, що у попередньому проведенні, на тихій звучності, була символом індивідуального співвідчуття з рідним народом.

Синтез основних ритмоінтонаційних елементів тематизму циклу відбувається у заключному *Meno mosso*, де після пониженої субмедіанти з'являються хроматизовані ходи, а на фоні заключної тоніки та неаполітанської гармонії – секундові та терцієві синкоповані фігури з

Першої прелюдії, у даному випадку – з участю пониженого IV ступеня, що обрамляють весь цикл. Тепер ці фігури звучать на fortissimo як заключні фанфари, що вкотре виявляє оркестральність фортепіанного мислення Б. Лятошинського. У результаті, після відображення в попередніх прелюдях найсильнішої трагедії, де поєднуються індивідуальні переживання із болем всього народу, цикл завершується утвердженням оптимістичного, переможного погляду на майбутнє.

Таким чином, Б. Лятошинському належить особлива роль творця етапної модифікації жанру фортепіанної прелюдії, в якій відчуваються перегуки з імпресіонізмом, сецесійністю, символізмом, експресіонізмом, адже мистець здійснив низку кроків у даному напрямку, а саме:

- 1) утілив нові способи поліфонізації музичної тканини;
- 2) втілив практику симфонізації пісенного матеріалу, почав новаторським чином трактувати фольклорні джерела – показувати їх із застосуванням усіх новітніх виразових засобів та підносити до рівня загальнонаціонального переживання;
- 3) розширив градації тембрально-регістрового звучання фортепіано крізь призму його оркестрового трактування, а також діапазон звучання в одному творі, що доходить до діапазону всього інструмента;
- 4) здійснив ретельне опрацювання щодо довершеності форми мініатюри;
- 5) увів практику використання літературного епіграфу.

*Цикл «Відображення» (7 п'єс) оп.16 (1925)*, разом із Другою сонатою для фортепіано, знаменує перехід від раннього періоду творчості до творчої зрілості Б. Лятошинського. Випускник класу Рейнгольда Глієра у Київській консерваторії, композитор у першій половині 1920-х років працював у Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича, де очолював Асоціацію сучасної музики. Відтак, передові тенденції європейського мистецтва постійно були у полі зору Б. Лятошинського.

Перші твори у різних жанрах – симфонічному, квартетному, фортепіанному, камерно-вокальному свідчать про попереднє захоплення композитора творенням широкого спектру образності від рафіновано-вишуканої до екзистенційної, зокрема у зверненні до поезії старовинних китайських поетів, вишуканого слова К. Бальмонта, І. Буніна, О. Вайльда, П. Верлена, М. Метерлінка, Е. По, І. Северяніна, П. Шеллі, до пізньоромантичної та імпресіоністично-сецесійної художньої виразовості, що яскраво втілена у творчості О. Скрябіна, а також К. Дебюссі, К. Шимановського та ін., цікавістю до експресіоністичних пошуків за прикладом нововіденців А. Шенберга та А. Берга, новаторства у сфері токатності у фортепіанній стилістиці С. Прокоф'єва, І. Стравинського, Д. Шостаковича, А. Онеґера та інших композиторів.

«1920-ті роки – це час несправджених надій покоління українських митців, які уже в наступному десятилітті ганебно піддаватимуться гонінням, тортурам, знищенню. А поки що вони творять сповнену модерної краси поезію, живопис та музику. З-під їхнього пера у «час свободи» творчості 1920-х народжується дивовижний феномен, сповна реалізований Б. Лятошинським: митець, який живе і працює у Києві, на той час великому, та все ж провінційному місті, кристалізує у своїй творчості найновіші та найяскравіші риси модерністської культури, чим торує нові шляхи розвитку українського мистецтва, позначені здобутками найвищого естетичного та професійного рівня» [102, с. 120], – пише дослідник ранньої творчості композитора І. Савчук про цей період. Подібні настрої та їхнє втілення у життєтворчості молодого мистця тематичною загостреністю, лаконічністю та експресією розвитку теми-думки проявилися і в п'єсах циклу «Відображення»: «Фортепіанний доробок Бориса Лятошинського 1920-х років – унікальне явище українського модернізму цих років. Як і його старші сучасники – видатні європейські модерністи, Лятошинський у власній творчості має також пізньоромантичні витоки, безпосередньо пов'язані з іменами

Вагнера, Ліста, Чайковського, Малера. Відчувши на собі й помітний вплив пізнього Скрябіна, а ще – естетики австрійського експресіонізму та композиційних принципів нововіденської школи (перш за все Шьонберга і Берга), Лятошинський саме у 1920-ті роки використовує найбільш радикальні технології у компонуванні, які можна чути й, зокрема, в угорця Бартока та поляка Шимановського» [20], – висловився один із виконавців циклу Євген Громов.

Із точки зору реалізації символістського підходу [95] цикл увійшов до числа творів європейської музики, насамперед імпресіоністичної, де культивується вказана тенденція вже на програмному рівні – це, наприклад, «Відображення» (1905), «Гра води» (1901) і «Гробниця Куперена» (1917) М. Равеля, низка творів К. Дебюссі – «Арабески» (1888), «Бергамаська сюїта» (1890), «Естампи» (1903), по два зошити «Образів» (1905, 1907) та Прелюдій (1910–1913) та ін.

Із приводу сприйняття концепту індивідуального стилю К. Шимановського у трактуванні малого циклу Б. Лятошинським можемо ствердити, що «Відображення» найбільш сильно перегукуються зі створеними під впливом звернення до улюбленої мистцем східної культури фортепіанними «Масками», під впливом античної образності – «Метопами» для фортепіано («Острів сирен», «Каліпсо» та ін.) та «Міфами» для скрипки і фортепіано. Як зауважила Мечислава Демска-Трембач щодо останніх двох циклів, «ідея використання циклічності, в даному випадку триптиху, у малих скрипкових або фортепіанних формах, що створюються на основі сюжетів, почерпнутих із античних міфів, проповідують культ краси не тільки життя, але і смерті, відповідає духу часу доби рубежу століть. Близькі вони також до поглядів, ідеалів і віри композитора, близькі до чуттєвого естетизму Шимановського. Те, що реалізував автор у скрипковому та фортепіанному триптихах, є інтерпретацією античності: перший – музичним перетворенням міфів, другий – звуковий ілюстрацією скульптурного циклу: метоп» [31, с. 224].

Водночас, дослідники стверджуються про яскравий вияв невідповідності стилю «Відображень» і часу їх написання, трактуючи цикл як «неймовірно пафосний, водночас, прагматичний та урбаністичний. Цей твір не вкладається в уже існуючі рамки та уявлення про музику» [88, с. 276], «“Відображення” також є фіксацією окремих елементів певного стилю, і кожна частина відчувається виконавцем як алюзія на певний стиль» [88, с. 279].

На думку В. Клима, цикл можна трактувати у контексті жанру сюїти, побудованої із рисами інтонаційно-конструктивної спільності частин [50, с. 235], що надає такій сюїті рис варіативності. Зауважимо, що подібні інтонаційні перегуки спостерігаються і в написаних у роки Другої світової війни П'яти прелюдій та інших творах.

Якщо трактувати «Відображення» як «емоційно-психологічні замальовки дійсності» (М. Копиця [56]), то *Перша п'єса Maestoso e con fermezza (c, ff sempre, marcatisimo) (приклад 3.1.11 у додатку А)* декламаційного складу, котра відразу вривається різко-дисонантним звучанням акордів 12-ти тонової системи у жорсткій ритміці, відображає рішуче, наполегливе сприйняття дійсності та реакцію мистця на неї. Не дивлячись на одночастинну форму (період з двох речень) та вступну, «лозунгову» функцію у циклі, перша п'єса відразу демонструє глибоку симфонічність музичного мислення композитора, із показом гострого конфлікту та героїчною спробою його подолання-переосмислення у подальшому процесі розвитку циклу. Тут закладається «тема-теза» (М. Копиця), що постає як «звучний барометр епохи» [56, с. 75].

В партіях окремих рук виразно виявляється самостійна лінеарність, у верхньому шарі фактури потовщена акордами, в нижньому – октавами, що змальовують гострі, уривчасті висхідні лінії (мала секста, що переходить у збільшену квінту та ін.). Вони рухаються то протилежно, то паралельно, підпорядковуючись спільному ритмічному рисунку, – його зерном є чотиризвучна фігура, в якій вбачається основа на зразок «теми

долі» із П'ятої симфонії Л. ван Бетовена із загостреною пунктиром тріоллю, яку М. Новакович називає «тріольною ритмо-інтонаційною лексевою» [83, с. 90–91], що стає однією із головних ознак концепту індивідуального стилю Б. Лятошинського.

У верхньому шарі фактури звучання розпочинається з окресленого великого септакорду (без терцієвого звуку) – знакового акорду композитора, зустрічаються співзвуччя в рамках зменшеної октави та ін., а в басовій лінії початкові два фанфарні заклики змальовують музично-риторичну фігуру хреста (яка набуде у творчості зрілого Майстра особливої значимості).

Стрибки на широкі інтервали у зерні п'єси продовжуються хроматизованими підйомами і сповзаннями. Кожна така фраза, в якій виявляються нові гармонічні барви та напруження, завершується полігармонічним комплексом, наприклад, перший із них – накладання щеплено-квінтового «fis–cis–gis» та основи великого мінорного септакорду «h–d–ais», на фоні чого у низькому регістрі звучить чеканний ритмічний комплекс-набат. Послідовність із восьми фраз завершується складним полігармонічним утворенням, – яке вкладається у послідовність «a–h–cis–d–e–f» з деякими подвоєннями (*fff*, *marcatissimo*), у розташуванні якого вирізняються чиста квінта, зменшений тризвук, зменшена кварта та збільшена квінта, – що звучить на фоні ритмічного набату на звуці  $A_2$ .

Друга п'єса *Velutato assai* (р, 3/4, 1/4, 3/4, 2,4) (приклад 3.1.12 у додатку А) звучить як світла, лірична антитеза попередній ораторській декламації (проста тричастинна форма зі скороченою репризою). У викладі початкової теми, що злітає то на кварту, то на септіму і, кружляючи, спускається донизу, провідну роль відіграє секундова, квартова та септімова інтерваліка та тріольно-заколихуючий ритмічний рисунок в умовах постійної метричної змінності, внаслідок чого ніби зникає «формальна опора» теми, вона стає легкою і, навіть, грайливою.

Принагідно зауважимо, що одним із перших творів композитора є оркестрова «Прелюдія у квартах» – твір експериментального характеру, написаний у 1915–1919 роках та віднайдений після смерті мистця. Його назва вкотре підкреслює важливість для Б. Лятошинського цього важливо у контексті модерністської виразовості інтервалу.

У другій частині (*pp, legatissimo sempre*) у третій октаві в терцієвому подвоєнні на фоні гармонічних фігурацій у середньому регістрі звучить кришталеві чистоти тема, що перегукується із подібної образності тематизмом у К. Шимановського, С. Прокоф'єва та ін. Виростаючи із низхідного малосекундового ходу (який у даному випадку позбавлений семантики плачу-страждання), ця тема широкого дихання сягає висоти «ces<sup>4</sup>», а її малосекундові спуски надають звучанню особливого шарму і млості, навіть дисонантна інтерваліка у цьому аріозо, де мала секунда у мелодичному та гармонічному варіантах стає лейтінтервалом, звучить м'яко та вишукано-рафіновано, в чому виникають яскраві аналогії із концептом індивідуального стилю К. Шимановського (наприклад, п'єса завершується гармонічними поєднаннями зб.4 + м.6 та м.2 + зм.5).

*Третя п'єса Tempestoso (2/4, f) (приклад 3.1.13 у додатку А)* – приклад яскравого вияву експресивної моторності, беззупинного руху і широкого регістрового, фактурного розмаху, викладена у дванадцятитоновій діатоніці, що, відтак, складає різнохарактерну тріаду із двома попередніми п'єсами циклу «Відображеннями».

Експресивний характер звучання задає остінатна фігура етюдного плану у басовій лінії, складена із двох секстолей – вирисовується чітка «енергетична» лінія, що «прописує» із прохідними і допоміжними звуками знаковий для композитора великий мажорний септакорд від As<sub>1</sub>, загострений ввідним «fis» до септімового тону «g». Протягом першого розділу форми ця фігура опускається донизу і звучить від «Fes<sub>1</sub>» і, навіть «Des», сягаючи, таким чином, найнижчих звуків діапазону інструмента та

створюючи основи для творення хвильової драматургії.

Тема цієї п'єси формується із декламаційної лінії, що виростає із двічі повтореного звуку «des<sup>1</sup>» (квартового у відношенні до пріми ВВ<sub>7</sub> у басовій лінії), який переосмислюється на верхній ввідний до основи наступної квінти «с<sup>1</sup>–g<sup>1</sup>». Ця квінта розростається до малосекстового, салосептімового і великосептімового тонів, ніби здобуваючи нові вершини.

На наступних етапах розвитку речитативна тематична лінія змінюється спочатку на послідовність спадаючих каскадних хвиль від акцентованих септакордів із секундовими тонами, що дає поштовх до активного розвитку із патетичним звучанням пасіонарного напруження. Змінюються ритмічні фігури, насичується фактура, крізь діапазон фортепіано у різних напрямках «пролітають» секстольні, квінтольні, тріольні та іншого поділу пасажі, у двоголосному викладі яких чергується септіми, квінти, а також збільшені нони та інші дисонуючі інтервали.

На одній із хвиль кульмінації у другому розділі форми у верхньому шарі фактури з'являється витончена лірична тема (2/4, *p*, *legato sempre*, від т. 32-го), що розпочинається із двох різноспрямованих малосекундових ходів «d–cis» та «g–a», які складають основу її подальшого розвитку – хроматизованого низхідного ходу та заключної зменшеної квати, що «заокруглюється» розв'язанням. Ця тема звучить на фоні рівномірних фігурацій у середньому прошарку фактури та розвиненої басової мелодичної лінії. Цей епізод є одним із яскравих прикладів втілення імпресіоністично-сецесійного типу мислення, широко представленого у творчості, зокрема, К. Шимановського.

Раптово, на найвищій кульмінаційній точці (т. 44, *ff*), на фоні октавної групи у басу на «Es<sub>1</sub>–Es» (від т. 45, *pp subito, cresc. molto*) звучить кришталеві чистоти тема у третій–четвертій октавах, створюючи з басовою лінією ніби сповнений повітря широкий простір.

Згадана тема належить до типу тематизму, виробленого у



модерністському середовищі у 1910–1930-х рр. та яскраво презентованого у С. Прокоф'єва, К. Шимановського, має витoki у мелодизмі М. Равеля та ін. Початкова фраза, що складається із двох елементів – «a<sup>3</sup>–as<sup>3</sup>» та «es<sup>4</sup>–fes<sup>4</sup>–g<sup>3</sup>–fis<sup>3</sup>–f<sup>3</sup>» імітується взаємопереплетеними лініями, що в комплексі створює вишукане звучання поліфонізованої музичної тканини.

Реприза, що розпочинається від *a tempo* (3/4 *crecs.*, *ff sempre, risoluto*), демонструє найвищий ступінь розвитку тематичного матеріалу у фактурних, ритмоінтонаційних, гармонічних та інших ракурсах. Вона базується, насамперед, на секундовому ядрі, що розвивається від басових секундових, збільшено-прімових та інших ходів, в яких концентрується концепція основного тематизму всього циклу, що надається до наскрізного розвитку і, таким чином, створює кульмінацію циклу.

Натомість у наступній *Четвертій n'esi Disperato e lugubre* (3/2, *f*) (приклад 3.1.14 у додатку А) композитор переводить образність звучання у трагічну сферу, у жанр сарабанди, яка розпочинається із промовистого збільшеноквінтового висхідного ходу, – він символізує людську емоцію, проспівану голосом, і виражається неквапливим рухом полігармонічних (акордово-інтервальних) комплексів. В останніх чуємо модерністські фонічні структури, як, наприклад, квартові послідовності, що у вказаному варіанті та як кварто-секундові співзвуччя, є характерними для творчості і К. Шимановського, а також такі, що стали знаковими для творчості саме Б. Лятошинського – основну виразову роль у п'єсі відіграє великий мажорний септакорд.

Таким чином, увесь твір витриманий в єдиній образності та стилістиці, закладений у початковій полігармонічній структурі із ланок «Es<sub>1</sub>-Es-B-es» та «g–b–fis<sup>1</sup>» та фігураційними лініями в басу, що надають звучанню особливої глибини висловлювання та стають прикладом використання сецесійного виразового елементу.

*П'ята n'esa Come di lontananza* (pp, *sempre e legatissimo*) (приклад 3.1.15 у додатку А) створює споглядальну, медитативну, інтровертного

плану образність та апелює до імпресіоністично-сецесійної виразовості, пов'язаної із тонкими нюансами зображення колористики на найтихішій звучності. У цьому творі секундова і септімова лейтінтерваліка циклу (і всієї творчості мистця) розвивається у вигляді витончених мереживних ліній у високому регістрі, в яких особливо вирізняються «терпкі» малосекундові співзвуччя. Описані арабески супроводжуються виваженим контрапунктом, що впевненими рухами крокує від найнижчих звуків фортепіано вгору. У творі панує темброво-гармонічна драматургія, постійно відчувається «ефект повітря», що створюється використанням широкого діапазону – наприклад, у завершенні звучать висхідні квінтові ходи паралельними квінтдецимами, а останній полігармонічний комплекс простягається від «В<sub>2</sub>» до «g<sup>3</sup>»: «В<sub>2</sub>–В<sub>1</sub>–В», «a–cis<sup>1</sup>–d<sup>1</sup>», «g<sup>3</sup>–g<sup>3</sup>».

Таким чином, п'ята п'єса чітко «вписується» у європейський імпресіоністично-сецесійний контекст, до якого належить переважна більшість творів К. Шимановського.

У невеликій *Шостій н'єсі Ironicamente, misurato assai* (с, ff) (приклад 3.1.16 у додатку А), де застосовується «гостре» туше, здійснюється скерцозне переосмислення основного тематизму «Відображень». В основі твору – спадаюча донизу двотактова фраза, що складається із декількох взаємопов'язаних елементів: після акцентованого «fis<sup>2</sup>» з'являється ВМ<sup>6</sup><sub>5</sub>, ВВ<sub>7</sub> та інші акорди еліптичного ланцюга, і після прорисованої зм.3 у низькому регістрі звучить полігармонічний комплекс, поданий у тріольно-синкопованому вигляді.

Описана структура – двотактова фраза – надається до різноманітних модифікацій у процесі варіантного розвитку (гармонічних, поліфонічних, фактурних).

Завершує цикл *Сьома н'єса Con agitazione* (3/4, ff) (приклад 3.1.17 у додатку А) – масштабний фінал синтезуючого типу, в якому більшою чи меншою мірою чується відгомін усіх попередніх частин циклу, які миготять, ніби кадри старого кінофільму – так чергуються різнофактурні

епізоди, в яких нарешті тематизм «Відображень» подається у найбільш просвітленому, оптимістичному варіанті.

Так, у першому епізоді (1–4 тт., 3/4, *ff*) «знаковий» тематизм подається крізь призму художньої виразовості швидких тріольних переливів у високому регістрі, що нагадує гру води на сонячному промінні, у другому (5–11 тт., *c*, *f*) – активним, заклично-декламаційним тематизмом на фоні акцентованих звуків терцієвої остінатної фігури.

Описані епізоди кілька разів чергуються між собою, доки розвиток приводить до надзвичайно світлого, кришталєво-прозорого *Meno mosso* (*p*, *legato sempre*) у високому регістрі і прозорому звучанні мелодичної лінії у третій октаві четвертними тріолями в обрамленні мелодичних фігураційних ліній тріолями восьмими. Тут здійснюється перший етап підходу до кульмінації фіналу.

Другий етап накопичення напруження – епізод *Stanioso* (*c*, *ff*, *sempre*), що переводить у механічно-токатну образність: на фоні остінатної фігури у низькому регістрі впевнено-заклично звучить варіант основного тематизму «*Es–E–es–d*», що згодом надається до регістрових перегуків.

Героїчна боротьба посилюється, експресія наднапруження зростає – аж до переможного *Maestoso*, яке створюють просвітлено-величаві репліки теми, що чергуються із пасажами широкого жесту у поліритмічному викладі.

Таким чином, у циклі «Відображення» Б. Лятошинський на рівні філософської концепції показав різні грані психологічного світу, внутрішньої та зовнішньо-діяльної боротьби людини ХХ століття – від медитативності до дієвої експресивності, використавши традиційну музичну виразовість модернізму, яку осмислив у високохудожньому варіанті індивідуального бачення. Користуючись основними засобами, які застосовував К. Шимановський при створенні імпресіоністичної образності, Б. Лятошинський розширив їхній ореол до

експресіоністичного типу висловлювання, коли секундово-септімова інтерваліка та поліакордика (із домінуванням альтерованих септакордів) набувають значення «енергетичних комплексів».

У цілому, цикл «Відображення» промовисто свідчить про симфонічний тип мислення композитора, втілений у жанрі циклу мініатюр, що, з одного боку, є самодостатнім високохудожнім творінням з рисами сонатно-симфонічного циклу на рівні загальної драматургії (М. Копиця), а з іншого – окремі п'єси стають «замальовками» для масштабних оркестрових композицій. Останнє твердження базується на думці дослідниці про відтворення образно-інтонаційної трансформації тематизму у Четвертій симфонії та інших творах [56, с. 46].

Також можемо констатувати, що цикл є новаторським високохудожнім явищем як в українській, так і в загальноєвропейській культурній ситуації. Водночас, у «Відображеннях» яскраво зреалізована лінія К. Шимановський – Б. Лятошинський, яка є способом сприйняття концепту стилю попередника його «ідеальними Над-адресатами». Музично-мовна спадкоємність проявилася в окремих фактурних, інтонаційних, гармонічних, темброво-колористичних чинниках. При цьому Б. Лятошинський, беручи лаконічне ритмоінтонаційне ядро, створює максимально концентровану концептуальну образність, яка перегукується з головними трагедіями людства першої половини ХХ століття і, водночас, є надзвичайно особистісною. Як майстер оркестрового письма, мистець реалізував у фортепіанному звучанні складний симфонізований розвиток та став в авангарді музичного мислення епохи.

Продовжуючи думку про мистця та його адресатів, можемо ствердити, що вже сам цикл «Відображення» став джерелом подальшого впливу на «ідеальних Над-адресатів» музики українського майстра, а також і на подальшу творчість Б. Лятошинського, який через роки повернувся до його тексту та використав основну тему циклу у Четвертій

симфонії.

Окрім того, практично паралельно з циклом «Відображення», створеним у 1925 році, Б. Лятошинським було написано два твори крупної форми. Це *Перша і Друга сонати*, що з'явилися, відповідно, у 1924 та 1925 роках. В цілому цей період у творчості композитора вбачають домінування експресивної, динамічної (В. Самохвалов) [111, с. 23] або екзистенційної (І. Савчук) [106] образності. Названі твори мають чимало спільних тематичних і фактурних рис, на що вказує В. Клиш [51, с. 51], що стало підґрунтям для розповсюдженої музикознавчої ідеї про їх трактування як умовного *макроциклу*.

Відкриває вказаний «макроцикл» **Перша соната ор. 13 (1924)**, присвячена піаністці Валентині Стешенко, яка виконала твір у концерті, організованому композитором у Києві в 1926 році: «Того пам'ятного вечора прозвучало чимало знакових для творчості митця фортепіанних, камерно-інструментальних та камерно-вокальних творів. Серед них – Фортепіанне тріо, тв. 7; Перша соната та Соната-балада для фортепіано – у виконанні легендарної української піаністки Валентини Стешенко-Куфтіної, фортепіанний цикл «Відображення» у виконанні Б. Вольського, романси співали Є. Вербицька та Н. Гральська. До того ж партію фортепіано у багатьох технічно складних творах виконував сам автор», – такі відомості приводить І. Савчук [102, с. 125].

За словами В. Стешенко-Куфтіної, авторський задум Першої сонати ґрунтується на образі жінки: «Він написав сонату, яка вся насичена одним образом жінки, який він побачив в одному із старовинних альбомів. Друга частина – є поява цього образу, що далі бореться з фатумом, який розбиває цю жінку-марення, і все застигає в тихому несамовитому крику. Портрет цієї жінки простий, у середньовічному стилі, у темно-зеленій сукні. От і все. Просте, вдумливе обличчя, і дуже жіноче» [116, с. 345–346].

У Першій сонаті Б. Лятошинський апробує ту одночастинну

форму, в якій вбачаємо симбіоз сонатності та поемності-баладності, а також типи тематизму та фактури, що сповна реалізують свій художньо-виразовий сенс у Другій сонаті-баладі ор. 18 та Баладі ор.22. Подібні приклади у формотворенні як пізньоромантичну-модерну тенденцію зустрічаємо у сонатах О. Скрябіна і К. Шимановського, що було втілено польським майстром уже у Першій сонаті для фортепіано c-moll ор. 8 та продовжено у наступних творах.

Зауважимо на інших окремих рисах Першої сонати Б. Лятошинського, що важливі у контексті нашого дослідження сприйняття концепту індивідуального стилю К. Шимановського.

Отож, у творі експонуються і у процесі подальшого розвитку вступають у конфлікт дві образні сфери, кожна з яких має свій характерний тематизм, його фактурне оформлення та реєстрово-темброве і динамічне вираження, що передбачає застосування різних принципів звуковидобування.

Перша сфера – домінуюча у творі (*Concentrato e sostenuto, f, c*) (приклад 3.1.18 у додатку А), пов'язана із сильною, напруженою, екзистенціальною образністю, зумовленою пошуками молодого автора у буремні 1920-ті роки. Ця сфера починається вже від початкових акцентованих реплік, тон яким задає низхідна велика септіма «cis-d» у ямбічному метричному варіанті, другий звук якої підтримується  $BB^4_3$  із посиленням за допомогою форшлягу та октави в басу. З такого зерна виростає напружено-патетичний тематизм головної партії з висхідними мелодичними закличками, секундово-квінтовою акордиком, квінтольними і тріольними фігураціями у фактурі, підкресленою синкопованістю тощо, при цьому опорно-смысловими ходами є малосекундові, що є трансформованим варіантом початкової великої септими. Таким чином, ця образна сфера динамізму та екзальтації має стилістику, що виростає із пізнього романтизму і має певні експресіоністичні ознаки.

Натомість друга сфера змальована імпресіоністичною стилістикою.

Вона пов'язана з побічною партією, викладеною в епізоді *Roso rii tranquillo (pp, c)* (приклад 3.1.19 у додатку А). Ось ця образна сфера та її стилістичне вираження має особливо яскраві перегуки з імпресіоністично-сецесійною стилістикою К. Шимановського. На фоні *ostinato* м'яко «падаючих» квазіарфових септольних фігурацій, позбавлених сильної долі, що «прописують» мелодичні чисту квінту, малу секунду, чисту кварту та дві чисті октави, у високому регістрі з'являється мелодична лінія з ремаркою *espressivo molto*. Вона характеризується сецесійною вишуканістю, заокругленістю, інтонаційною та ритмічною м'якістю та розвивається «поза» чіткою метрикою. Разом із тим, у ній зустрічаємо і збільшенопрімові хроматичні ходи, і зменшенооктавні та великосептімові спади, що чергуються із тендітними підйомами і кружляннями та характерними скрябінськими секстовими висхідними ходами, що символізують пошук далекої зірки, які стали надбанням і стилю К. Шимановського.

Третя сфера – токатність, що перегукується із творчістю композиторів французької «шістки» та С. Прокоф'єва. Вона епізодично вводиться у середньому розділі форми з ремаркою *Tempetoso (pp, c)*, що готує динамічну репризу твору (*a tempo, ff, c*) (приклад 3.1.20 у додатку А).

У репризі тематизм головної та побічної партії надається до надзвичайно експресивного розвитку. Інтонаційне нисхідне великосептімове зерно посилюється акордовою підтримкою та розвивається на фоні схвильованих, патетичних ритмічних фігурацій повторюваними акордами в середніх шарах фактури. Відбувається чергування епізодів з різнохарактерним тематизмом, пронизаних єдиним екзальтованим розвитком та декламуванням септімових ходів.

У коді *Maestoso pesante (ff, c)* (приклад 3.1.21 у додатку А) підкреслено, пасіонарно звучить мелодична фігура, що виростає із висхідних ходів на зб.1 та ч. 5. Прикметно, що аналогічна фігура у

варіанті висхідних ходів на м. 2 і ч.5 є зерном тематизму Першої сонати для фортепіано *c-moll* ор. 8 К. Шимановського. У сонаті Б. Лятошинського вони розвиваються аж до заключного полігармонічного співзвуччя *ff possibile* із трьох комплексів: «C<sub>1</sub>-F<sub>1</sub>-C», «es<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>-bes<sup>1</sup>-es<sup>2</sup>» та «fes<sup>2</sup>-as<sup>2</sup>-bes<sup>2</sup>-fes<sup>3</sup>». У ньому вбачаємо різноманітні варіанти трактування квартово-секундової інтерваліки (у чистому та збільшеному варіантах кварт), що є питомою рисою модерністської стилістики в цілому та К. Шимановського особливим чином.

Особливо популярною серед фортепіанних творів крупної форми користується **Друга соната-балада» ор. 18 (1925)**, присвячена Миколі Мясковському, першовиконання якої здійснене згаданою вище ученицею Фелікса Блюменфельда, видатною піаністкою Валентиною Стешенко-Куфтіною, котрій Б. Лятошинський присвятив попередню сонату [7].

Вирізнимо лише головні моменти, важливі для нашого дослідження, оскільки Друга соната-балада, написана безпосередньо після Першої сонати, в загальному характеризується подібними підходами у композиції, проте, композитор вже на рівні визначення жанру твору декларує синтез із баладою, який був закладений у Першій сонаті. Твір знайшов досить широке висвітлення у музикознавчій літературі (із праць останнього періоду – стаття О. Безбородька [7], упорядника одного із видань фортепіанних творів композитора та ін.). Тому вкажемо лише головні моменти, насамперед щодо тематизму і стилістики, важливі для нашого дослідження.

Отож, Друга соната-балада Б. Лятошинського, як і попередній твір, має яскраві аналогії зі структурною композиційністю, стилістикою та загальною експресивною поетикою фортепіанних сонат К. Шимановського, що бачимо на прикладі основного тематизму та стилістики у творі українського майстра, який максимально поглибив конфліктність драматургії та ускладнив музичну мову шляхом широкого використання дисонантних співзвуч, крайніх регістрів і постійного



прагнення вийти за межі тональності.

Зернами тематизму Другої сонати-балади є два комплекси, викладені у вступі.

Перший комплекс (*Sostenuto*, 3/2, *ff*, *imperioso*) (приклад 3.1.22 у додатку А), складається із низхідних тритонових ходів «b–e» та «es–a», що викладаються у типовій для композитора «рваній» ритміці та зупиняються на DD<sub>7</sub> від «ges», поставленому на октаву з «eses» у басу. Прикметно, що послідовність звуків «e–es» як окрема фігура мають у творчості Б. Лятошинського особливе значення, семантику фатальності, «потойбічних реалій», що вступають у конфліктну взаємодію із авторським мотивом «a–b» [128, с. 80]. Вдруге вказаний комплекс повторюється, як ліричне відображення, із ремаркою *tranquillo* на *p*. Втретє, у 3-му т. (<sup>4</sup><sub>2</sub>, *p*), починаючи із тритонового зерна комплексу, композитор далі розвиває послідовність звуків, в яких на перший план виходить авторська монограма «a–b» як септімівий та основний тони «знакового» для композитора BB<sub>7</sub> у варіанті секундакорду. У завершенні цього варіанту початкового комплексу увага звертається на висхідний квінтовий хід, що підкреслюється хроматичним ходом з його підвищенням.

Другий комплекс (завершення 3-го такту) являє собою тритонову пульсуючу секстольну фігуру, яка стане фоном для проникливої, щемливої теми у високому регістрі, що розвивається із повторюваного висхідного малосекундового ходу «ais–h», до якого додається мала терція і який дублюється октавно – «ais–h–d–ais–h». На нашу думку, інтонаційний хід «ais–h», якщо його трактувати як фігуру, сприймається як просвітлений варіант монограми композитора «a–b», задекларованої у першому комплексі, у боротьбі із фігурою фатуму «e–es» у тритонових перегуках. Тема завершується висхідним квінтовым питальним ходом, поданим у контексті BB<sub>7</sub> у першому комплексі.

Таким чином, композитор у вступі декларує головні

ритмоінтонаційні фігури, які набувають особливого значення через впізнаваність та визначену семантику. Це напружена тритоновість і секундовість як ознаки експресивної лінії у модерністському вираженні, висхідна квінта як питальний романтичний хід та її «осучаснений» збільшений варіант. У цей контекст, що єднає Б. Лятошинського з К. Шимановським та іншими модерністами, «вписуються» авторські фігури – монограма «a–b», що «змагається» з символом фатуму і потайбиччя «e–es», та вже традиційний для мистця ВВ<sub>7</sub>.

Динамічна сила теми головної партії (*Elevato, Poco più mosso, розмір c, початкова динаміка p*) (приклад 3.1.23 у додатку А) виростає із окремих акцентованих нисхідних терцієвих ходів, що складаються в єдину мелодичну лінію на фоні квазіарфових фігурацій, що оспівують «знаковий» ВВ<sub>7</sub> від звука «e» (початковий терцієвий хід «dis–h» є складовою цього септакорду, наступні варіанти є секвенційними повтореннями початкового тематичного зерна, згодом до терції додається м.2). У цій темі дуже яскраво відчувається фольклорна основа (терцієво-секундова інтонаційність), використана у контексті модерністського музичного мислення та одягнена у шати сецесійного плану фактури. Вона динамічно розвивається, доходючи до експресії значної сили у фактурних ускладненнях лістівського розмаху, апелюючи до кращих взірців пізньоромантичної фортепіанної творчості, а також перегукуючись із експресивними сторінками фортепіанної творчості К. Шимановського, зокрема, із динамічних епізодів розвитку головних партій у творах польського мистця.

Тема побічної партії (*Velutato, Meno mosso, Recitativo, 5/4, p, espressivo molto*) (приклад 3.1.24 у додатку А), як і зерно першого тематичного комплексу у вступі, виростає із монограми композитора «a–b» (принагідно зауважимо, що деякі дослідники стверджують і про анаграму дружини мистця Маргарити Царевич «d–cis» у заключній партії (див. : [128] та ін.)). Проте, тематизм побічної партії має зовсім іншу

семантику та виражає іншу образність, ніж перший комплекс у вступі. Тут у тонкій примхливій за ритмоінтонаційною структурою мелодії, викладеною з тріолями, пунктирами, передніманнями у розмірі 5/4, що складається із нисхідних малосекундових, квінтових та збільшенопрімових ходів (останні ніби «сповзають» у зітханнях) втілено глибоко-індивідуалізовану сутність композитора, його тонку натуру мистця.

На нашу думку, тема побічної партії виразно апелює до характерної виразовості, представлені у прелюдях як Б. Лятошинського, так і К. Шимановського, а також у програмних фортепіанних циклах мініатюр обох композиторів – «Відображень» Б. Лятошинського та «Масках» і «Метопах» К. Шимановського.

Усі перелічені тематичні утворення розвиваються протягом звучання твори, аж до його генеральної кульмінації, яка настає у кодї-апофеозі, що розпочинається із висхідного великосептімового ходу до просвітленого «dis» у триоктавному викладі (*Maestoso*, 5/4, *fff*), наприкінці якої, як післямова, на стихлій динаміці звучать окремі септімово-терцієві і висхідні квінтові ходи, що асоціюються із індивідуальним авторським первнем.

Таким чином, рисами, які «вписують» Другу сонату-баладу Б. Лятошинського в ореол поширення концепту індивідуального стилю К. Шимановського, є жанрові, композиційні та музично-мовні.

На рівні жанру Б. Лятошинський продовжує лінію, утверджену у польській музиці у творчості Ф. Шопена, який витворив структурно-семантичний варіант фортепіанної балади.

На рівні композиції вбачаємо вплив романтичної сонати-поєми, особливо у скрябінському варіанті, що став джерелом для сонатних композицій як К. Шимановського, так і Б. Лятошинського.

Нарешті, на рівні поетики музичного мовлення домінуючими стають такі спільні для обох мистців характерні ознаки, як символізм

висловлювання, поєднання експресії та вишуканості як двох головних емоційно-естетичних основ тематизму, «прозора» сецесійного типу фактура в епізодах із темами кришталевої чистоти і витонченості, вибір відповідної конкретної дисонуючої інтерваліки, опора на кварто-секундовість тощо. При цьому у Б. Лятошинського ці риси набувають особливо загостреного вигляду, а звучання – потужної експресії та, почасти, трагедійності вислову, що вказує і на паралелі із творчістю представників нововіденської школи.

Наступний фортепіанний твір Б. Лятошинського особливо промовисто апелює до концепту індивідуального стилю К. Шимановського у сенсі звернення до романтичного жанру балади, що «виходить» від творчості Ф. Шопена. Аналізуючи цю лінію спадкоємності, дослідники доводять, що «саме Ф. Шопен, використовуючи характерні ознаки *українських та польських (курс. – О. С.)* дум у жанровому прояві балади, надав цьому жанровому різновиду своєрідного слов'янського забарвлення. Так, в контексті спадкоємних зв'язків, з'являється цей інструментальний різновид в музиці Ф. Ліста, Е. Гріга, А. Лядова, як жанр думи-балади, переосмислюється і оновлюється в творчому доробку Б. Лятошинського – у двох фортепіанних сонатах ор. 13 та ор. 18, Баладі ор. 22, Тріо ор. 41 № 2 ч. II «В характері балади»» [72, с. 13].

Певним жанровим продовженням попередньої Другої-сонати-балади (1925) є «Балада» ор. 22 (1928), в якій Б. Лятошинський також звертається як до лінії баладності, витвореної Ф. Шопеном, розвиненої Ф. Лістом, Й. Брамсом, Е. Грігом та ін., так і до принципів пізньоромантичної поемності, які спостерігаємо у лінії О. Скрибін – К. Шимановський. Для твору, в цілому, характерне утвердження драматургічного поєднання вільної сонатності із поемністю і варіаційністю.

У цілому, стосовно Балади ор. 22 дослідники стверджують, що

«ознака оновленості романтичної та пізньоромантичної традиції проступає у вияві декламаційно-речитативного експресивного тону авторської оповіді, що наближує інструментальну баладу до епічних ознак літературної балади» [73, с. 57], при цьому новаторською рисою у баладному жанрі у Б. Лятошинського стає «варіювання вступної теми-тези, що наближує форму балади до думи та підкреслює авторську ораторсько-патетичну промову в різних емоційних станах (тенденція, що походить від балад та легенд Ф. Ліста)» [73, с. 57].

Прикметно, що синтез баладності-поемності, а також сонатності та рондальності, описані як ознаки Другої сонати-балади та Балади ор.22, згодом ще раз повториться у творчості Б. Лятошинського у Концертному етюд-рондо, написаному у пізній період творчості, в 1960-х роках, тому розглянемо вказані принципи на прикладі твору, що дає можливість віднайти нові семантичні та стилістичні грані діалогізування у контексті творчості К. Шимановського та Б. Лятошинського.

Отож, звернемося до **«Концертного етюд-рондо» (1962 (1967))**, намагаючись віднайти нові риси, що свідчать про особливості сприйняття українським мистцем концепту індивідуального стилю К. Шимановського.

Твір, спеціально створений для Першого всеукраїнського конкурсу імені М. Лисенка, є зразком втілення «блискучого» віртуозного стилю у фортепіанній творчості Б. Лятошинського пізнього періоду. Концертний етюд-рондо став одним із кращих концертних, віртуозних творів в українській фортепіанній музиці середини ХХ століття та відкрив нові горизонти для новаторських піаністичних прийомів у вітчизняній художній практиці (регістрових, фактурних та ін.).

Отож, твір є яскравим продовженням лінії піанізму, представленого у «Трансцендентних етюдах» Ф. Ліста, присвячених Карлові Черні, створених 1852-го року як третя редакція їх попередніх версій – написаних 1826-го року «Етюдів у дванадцяти вправах» та 1837-го року

«Дванадцяти великих етюдів». Щодо вказаного впливу на твір Б. Лятошинського, про таке «демонстративне лістіанство» [95, с. 133] дослідники стверджують, зокрема, наступне: «позначена лістівська традиція в даному творі гіперболізована, оскільки за розмірами він скоріше є співвідносним з симфонічними поемами славетного угорського автора... Гіперболізація техніко-виконавських та структурних параметрів цього твору, який можна було також визначити як «етюд-поему», викликає аналогії і з етюдним спадком Ш. Алькана» [27, с. 190].

Водночас, концертний етюд-рондо отримав певний вплив іншої лінії романтичного етюдів, презентованого у Ф. Шопена – 12-ти етюдів із посвятою Ференцу Лісту, ор. 10 (1828–1832), 12-ти етюдів, присвячених французькій письменниці Марії Д'Агу, ор. 25 (1832–1837) та 3-х менш відомих етюдів без опусу, написаних для піаніста І. Мошелеса та музикознавця Ф. Фетіса. Жанру, розвиненого у творчості Ф. Ліста, К. Дебюссі, С. Рахманінова (етюди-картини) та ін. Для нашого дослідження також важливою є жанрова лінія, проведена у творчості О. Скрибіна (12 етюдів ор. 8 (1894–95), 8 етюдів ор. 42 (1903) та 3 етюди (у нонах, у септімах і в квінтах) ор. 65, (1912)), К. Шимановського (4 етюди ор. 4 (1902) та 12 етюдів, присвячених піаністові Альфреду Корто, ор. 33 (1916)) та інших послідовників, що у сукупності справило вплив на стилістику жанру у Б. Лятошинського. Якщо Ф. Шопен виводить жанр із навчального середовища у високохудожнє, створюючи явище концертного етюдів та наповнюючи глибоким романтично-образним змістом, то К. Шимановський привносить в етюд вишукану імпресіоністичну звукову колористику, сецесійну орнаментальність фактури та інші риси, а у циклі Дванадцяти етюдів ор. 33 у дусі неофольклоризму трансформує ритмоінтонаційні комплекси, характерні для гуральського, мазовецького та інших видів регіонального польського фольклору. Прикметно, що ознаки неофольклоризму спостерігаються і у творі Б. Лятошинського.

Нарешті, звернення до жанру рондо у ХХ столітті також має прикладом творчість Ф. Шопена (Рондо-краков'як та ін.), що є «демонстративною пам'яттю про салонно-шопенівську жанрову лінію “рондо”» [95, с. 134], а також Ф. Шуберта, К. Сен-Санса (Рондо-капрічіозо), в українській музиці – М. Лисенка та ін.

Таким чином, Б. Лятошинський створює жанр концертного етюд-рондо, вписуючи його, як концептуальне явище, у розвиток української музики поряд із творами В. Косенка, А. Штогаренка та інших мистців і, водночас, формує український фортепіанний стиль як напрямок у загальноєвропейському контексті.

Перше, що відзначають дослідники у цьому творі – це експресивність, «найвища концентрація емоцій в “рваному” ритмі – вольова неухильність руху» [50, с. 133], і, як наслідок, конфліктність, що є основою як формування тематизму, так і його співставлення в образному сенсі, і драматургії всього твору: «ці ідеї у первісній фактурі або її модифікованих варіантах створюють своєю конфліктною поєднаністю постійність внутрішньої експресії змісту етюд» [50, с. 133].

У взаємозв'язку із вказаною вище конфліктністю, аналогічно, і тематизм з його колоподібною фігуративністю, й увесь розвиток твору, що містить постійні повторення із фактурними та іншими видозмінами, визначаються жанровою належністю до рондо.

Як було вказано вище, в основі драматургії твору лежить принцип конфліктності, який керує співставленням кожної нової пари різнохарактерних епізодів, якими у сукупності, на вищому рівні, керують вільно трактовані сонатність і рондальність.

Прикметно, що твір розпочинається із гармонічно укладених звуків монограми композитора «b–a», що свідчить про індивідуалізацію образності твору, її певний особистісний рівень.

Перший тип тематизму, представлений у творі, звучить у

початковому *Allegro energico*, 2/4. Виклад розпочинається різноспрямованими хроматизованими стрімкими лініями, що розходяться від згаданого співзвуччя «b–a» в означеному d-moll, аж до найбільш крайніх звуків діапазону фортепіано – до «B<sub>2</sub>» та «a<sup>4</sup>». При цьому, за словами В. Клима, відбувається протистояння одне одному швидкого різноспрямованого розкидання енергії в далекі регістри, що створює найвищу концентрацію емоцій у цьому вольовому, неухильному русі. Ці ідеї у первісній фактурі або її модифікованих варіантах створюють своєю конфліктною поєднаністю постійність внутрішньої експресії змісту етюдів [50, с. 133]. У подальшому подібні енергетичні пасажні хвилі чергуються із токатними фрагментами у вигляді то напружених, сильних, акцентованих секундово-квартових і квінтових співзвуч (ff *sempre*), то «колючої» одноголосної пасажності із викладених мелодично секунд тощо.

У подальшому процесі із середини пасажного типу фактури у середньому регістрі виникає мелодична лінія із акцентованих звуків четвертними тривалостями у далекій до основної, просвітленого колориту тональності fis-moll: «cis<sup>1</sup>–h–cis<sup>1</sup>–gis–d–dis–disis» (*marcato il tema*, від т. 41), що розвивається секвентно, приводячи до однієї з кульмінацій твору.

Другий тип тематизму твору представлений у *Poco meno allegro* (*mp*), що відіграє роль побічної партії. Тут у лоні фігурацій у високому регістрі виникає кришталеві чистоти та краси тема з тональним нахилом у Ces-dur: «b<sup>3</sup>–a<sup>3</sup>–b<sup>3</sup>–f<sup>3</sup>–ces<sup>3</sup>–c<sup>3</sup>–des<sup>3</sup>–d<sup>3</sup>–f<sup>3</sup>...». Вона нагадує подібний тематизм та його фактурне оформлення в імпресіоністично-сецесійних творах К. Шимановського, що створюють одну з провідних ознак концепту індивідуального стилю польського майстра.

У подальшому в *Tempo I, Poco scherzando* розвиваються основні фігури, представлені у творі, та, згодом, в тональності b-moll (*розмір c*) на фоні «повзучих» хроматизованих фігурацій у низькому регістрі



з'являється тема заклично-героїчного характеру в акордовому викладі, що розпочинається на *p ma marcato assai* та набуває особливо патетичного звучання, створюючи одну із кульмінацій Концертного етюд-рондо. «Повзучі» хроматизовані лінії ускладнюються октавним подвоєнням, в акордах теми стає більш насиченою вертикаль, тональний колорит при кожному наступному підйомі на чергову вершину «прояснюється» у дієзному напрямку, у ритмічному плані з'являються тріольні фігури, у результаті чого загальний рівень експресії виразу постійно зростає.

Тема описаного вище епізоду належить до того типу тематизму, який, як правило, представляють «напористі», «блискуче-закличні» ансамблі трьох-чотирьох труб в оркестрових творах мистця – у симфоніях, а також у баладі «Гражина», поемі «На берегах Вісли», «Слов'янському концерті» для фортепіано з оркестром та інших творах, та асоціюються з переможними фанфарами [17]. У цьому проявляється тембральність мислення Б. Лятошинського, який, як і К. Шимановський, надавав особливу увагу барві звучання або, за словами Віктора Самохвалова, «не мислив поза тембром» [111, с. 115].

В етюд-рондо створений також токатного типу тематизм, що підтримує експресію розвитку після досягнення описаної вище кульмінації (*a tempo, ff, marcatissimo*), та грайливо-скерцозний в наступному *Allegro vivace*, розвиток яких, у кінцевому результаті, приводить до кульмінаційної коди твору. Тут у метро-ритмічному розмаїтті, в чергуванні дуольних і квартольних фігур у розмірі 6/8 звучать постійно повторювальні напружені поліакордові структури – наприклад, терцієві з доданими тонами (наприклад, « $es^2-g^2-b^2-cis^3-es^3$ ») у високому регістрі та, одночасно, квінтови (зіщеплені квінти « $Fis-cis-g$ ») у низькому.

Таким чином, Концертний етюд-рондо на новому, модерністському рівні трансформує романтичну лістівську традицію віртуозного піанізму,

яка подана крізь призму традиції шопенівської баладності й сучасного для композитора стилістичного бачення. Останнє полягає у виразних імпресіоністичних рисах, що яскраво продовжують лінію, яку опрацював у концепті власного стилю К. Шимановський, та експресіоністичних рисах, притаманних індивідуальному почерку композитора, його загостреному світовідчуттю. Цей художній симбіоз традицій і стилів зумовив появу твору, що став передвісником неоромантизму в українській фортепіанній музиці.

За словами О. Рижової, дослідниці рис символізму у фортепіанній спадщині композитора, «за допомогою даного твору фортепіанна творчість Б. Лятошинського здійснила “своє коло” від першої “Траурної прелюдії” 1920 року до “Концертного етюд-рондо” 1962 року, окресливши полюси скрябінівських впливів у контрастах “вищої витонченості” і “вищої градіозності”» [95, с. 134]. На нашу думку, подібні впливи трансформовані і через концепт індивідуального стилю К. Шимановського, особливо у сенсі квартово-квінтово-секундової інтерваліки та утвореної на її основі акордових і поліакордових співзвуч, аж до кластерності, що має у витоках делікатно, модерно протрактвану фольклорність.

Нарешті, звернемося до твору для симфонічного оркестру із солюючим фортепіано. **«Слов’янський концерт» для фортепіано з оркестром оп. 54 (1953)** належить до серії симфонічних творів, в яких автор спирається на слов’янські фольклорні джерела (поляків, чехів, словаків, болгар, хорватів та ін.) – як у виборі тематизму, так і в способах розвитку, що відображає *панслов’янську тенденцію* у творчості мистця. Прикметно, що слов’янський тематизм використовується композитором уже в перших симфонічних творах, наприклад, такого типу пісенна тема звучить у віолончельному викладі у побічній партії першої частини Другої симфонії, створеної у 1935 році (друга редакція – 1940 рік).

Вказана ж серія з відповідними назвами творів написана у перші

два десятиріччя після Другої світової війни, її розпочинає саме «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром (1953), який цікавитиме нас у даному контексті. Прикметно, що у період написання концерту у творчості композитора окремо розвивається *польська лінія* – це симфонічні балада «Гражина» (1955), поема «На берегах Вісли» (1958) та «Польська сюїта» (1961), до яких у камерному жанрі примикають романси на вірші Адама Міцкевича (1955), які створюють додаткові паралелі із творчістю К. Шимановського. Як стверджує І. Савчук про успішність «реалізації комунікативних культурних форматів між Б. Лятошинським і прабатьківською культурою» [*мається на увазі польська культура – О. С.*] [101, с. 370], «розгляд польського компонента життєтворчості композитора як одного з ключових стрижнів його біографії дозволи простежити духовну і творчу специфіку існування Лятошинського, яка на пізньому етапі життєвого шляху постає у вигляді панслов'янської моделі творчості, відображаючи етико-епічні моделі буття через багатокomпонентний слов'янський, і в тому числі польський, наратив висловлення» [101, с. 373].

У цей період Б. Лятошинський також досягає особливої майстерності у роботі з пісенним матеріалом, чим його творчість органічно вписується у загальну хвилю зацікавлення фольклором, що розвинулася у першій половині ХХ століття, вершинні прояви якої – у творчості І. Стравинського, Б. Бартока, К. Шимановського. Наприклад, у Третій симфонії, створеній у 1950 році (з другою редакцією 1954-го року) теми, що мають фольклорну основу, не цитують першоджерело буквально, натомість ритмоінтонаційний матеріал упізнається за окремими характеристиками: «дальше мутаціювання авторської інтонації під впливом народного мелосу дало такі високі зразки моностильового синтезу як друга тема вступу з I частини III Симфонії, де інтонації пісні “Журба за журбою” немов покладені на матрицю улюблених авторських ходів (особливо у третій підсумковій фразі – низхідний рух по тритонах

вниз, розділених хроматичними сповзаннями)» [54, с. 196]. Таким чином, до творення «слов'янської» лінії Б. Лятошинський підійшов уже зрілим Майстром, ця тема на рівні магістральної стала вінцем творчості композитора у симфонічному жанрі.

Згодом були створені «Слов'янська увертюра» (1961), «Слов'янська сюїта» (1966), і вінчає пошуки у цьому напрямку «Слов'янська симфонія» – П'ята симфонія (1965–1966), що є вершинним зразком епіко-драматичного симфонізму у творчості мистця. Щодо походження тематизму П'ятої симфонії автор пояснював в особистому листуванні, що переглянув декілька тисяч народних тем. У результаті у першій частині головна партія основана на російській темі билинного характеру зі збірки Кірші Данилова, побічна – на югославській, у другій частині дві теми, що пов'язуються поліфонічним розвитком – болгарська та югославська (сербська, хорватська) [66, с. 57].

Такий інтерес до фольклору не тільки рідного українського, але й багатьох інших слов'янських народів дослідники пояснюють як прагненням втілення актуальних у 1950–1960 рр. ідей слов'янського братерства, що виникли після Другої світової війни, так і частими контактами композитора із польським авангардовим музичним середовищем, що відбувалися на «Варшавській осені». А водночас – і більш глибинними пошуками, що йдуть від дитинства композитора. Так, до уваги беруться спогади Ії Царевич про те, що за ініціативи батька композитора «і в Немирові, і в Златополі гімназисти регулярно влаштовували музично-літературні вечори, на яких виконувалися російські, українські та польські пісні. У нього, як у директора гімназії, учнівський хор був завжди під особливою увагою» [131, с. 6]. Такі спогади свідчать, що «слов'янський фольклорний тезаурус» майбутнього майстра формувався у родинному колі та сповна реалізувався у повоєнний період творчості. З цього приводу дослідники вказують на еволюцію творчості мистця, яка «типологічно закономірно проходила по

висхідній лінії: від переважання стихійно-емпіричного, емоційного первня у світовідчутті через поступове “доростання” до проблем і явищ об’єктивної дійсності, до їх усвідомлення і осмислення» [123, с. 36]. Також важливо, що у повоєнні роки на ставлення Б. Лятошинського вплинули контакти із близькими до фольклору Мечиславом Солтисом, Миколою Колесою, болгарською музикознавицею і фольклористкою Райною Кацаровою [18, с. 99] та ін.

Аналізуючи спільні та відмінні ладогармонічні риси у втіленні слов’янської єдності на прикладі польської та української музики, окремі дослідники аналізують це на прикладі спадкоємності Ф. Шопен – Б. Лятошинський. Так, О. Марценківська приходиться до висновку, що спільними рисами, притаманними для фольклору слов’янських народів, відображеними в українській та польській мелодиці, що використовуються Ф. Шопеном і Б. Лятошинським, є такі мелодико-інтонаційні комбінації, як висхідні рухи на малу сексту оспівування опорних тонів, нашарований поліладовий музичний виклад та ін. Останній представлений у вигляді «техніки хроматично-альтерованого викладу» з підвищеними четвертим («лідійська кварта»), шостим («дорійська секста»), сьомими (гармонічний мінор), пониженим другим («фрігійська секунда») ступенями ладу, також у вигляді ладу мінорного нахилу із високими другим та четвертим ступенями [72, с. 13].

У музикознавчому континуумі «Слов’янський концерт» проаналізований у різноманітних аспектах, включно із дослідженням народнопісенних джерел цього твору (див: [134] та ін.). Поруч із тим, як стверджує Р. Варнава, «поліетнічний вектор творчості як засадничий принцип мислення Лятошинського постає у різних ракурсах: як результат впливу польської та російської композиторських шкіл, як прояв біетнічної ментальної ідентичності, як кульмінація об’єктивно-епічного світогляду Майстра» [18, с. 100] (див. також: [188]).

Головною рисою «Слов’янського концерту» Б. Лятошинського є

трансформація фольклору слов'янських народів в епіко-драматичному контексті твору, подана крізь призму динамізму безперервного музичного розвитку, що апелює до традицій Ф. Шопена, П. Чайковського, А. Дворжака та інших попередників.

Так, у першій частині композитор використовує українські та російські пісні, у другій – західноукраїнську колядку, яка використовується також для лейтмотиву Дажбога в «Золотому обручі» та першій частині Третьої симфонії (побічна партія), у фіналі – до вишукано-елегантної ритмоінтонаційності мазурки (головна партія) та інтонацій куявської пісні зі збірки Адольфа Хібінського (побічна партія).

Таким чином, у драматургії твору вимальовується лінія від епічного драматизму до лірики та народного свята, яке у фіналі створюється на основі польського тематизму – танцювального мазуркового та куявського пісенного, наближеного до української пісні «Ой повій вітроньку» із збірника Порфирія Демуцького [24].

У цілому, твір сповнений патетики та пізньоромантичного пафосу, тому за стилістикою наближується до фортепіанних концертів сучасника Станіслава Людкевича, а у світоглядному сенсі – декларує загальнолюдські цінності як головну ідею повоєнної Європи.

Таким чином, «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром займає особливе місце у діалозі К. Шимановський – Б. Лятошинський. Насамперед, з точки зору жанру, цей твір діалогізує із Концертом-симфонією для фортепіано з оркестром ор. 60, написаним у 1932 році та присвячений Артуру Рубінштейну. По-перше, обидва твори написані у пізні періоди життєтворчості композиторів, що, на думку Н. Швець-Савицької [100], свідчить про тенденцію до духовного очищення та просвітлення, в цілому притаманну для таких періодів. По-друге, при тому, що твір Б. Лятошинського не визначається як «концерт-симфонія», високий ступінь його симфонізації дає підстави для такого порівняння (при цьому зауважимо, що у Концерті-симфонії К. Шимановського

оркестр не відіграє домінуючої ролі, натомість є чимало сольних епізодів різних інструментів). По-третє – опора на фольклорну основу, яка, проте, є сутнісно різною у вказаних творах. Якщо К. Шимановський передає в авторському тематизмі трансформований польський фольклор (полонез, оберек, мазурку), подаючи його у різноманітних образних трактовках (від витонченої лірики до невпинної народної стихії у фіналі, що викликає аналогії з «Весною священною» І. Стравинського), то Б. Лятошинський звертається до оригінального слов'янського тематизму. І нарешті, до таких висновків приводить порівняння оркестрової стилістики, яка полягає у витонченій, «прозорій» оркестровці в епізодах особистісного плану та яскравою, насиченою у змалюванні народно-масових картин. Відмінні риси полягають, головним чином, у модерній, неофольклорно-імпресіоністичній стилістиці Концерту-симфонії К. Шимановського та пізньоромантичному епічному вираженні у Б. Лятошинського.

Проведений аналіз фортепіанної спадщини Б. Лятошинського дає підстави твердити про ряд спільних стилістичних рис, протрагованих вище як провідні ознаки концепту індивідуального стилю К. Шимановського, вираженого і в перших прелюдях, написаних у Єлисаветграді, і в низці наступних фортепіанних творів, – та осердя фортепіанної стилістики Б. Лятошинського. Починаючи від здатності творити «виняткову майстерність форми», в результаті чого дрібні твори «дивовижно викінчені, чи то закруглені в тому сенсі, в якому бувають закругленими твори Шопена і Скрябіна» [137, с. 26], до специфіки розмаїтої, вишуканої і тонкої тонально-гармонічної та інтонаційної виразовості – оперування кварто-секундовими модерністськими комплексами у вертикальному та горизонтальному варіантах, повторення ключового мотиву протягом всієї прелюдії, створення імпресіоністично-сецесійного «мережива» фактури (у цьому також вкажемо на аналогії зі стилістикою як прелюдій, так і інших фортепіанних мініатюр В. Барвінського, окремих творів В. П. Задерацького, А. Рудницького та

ін.) тощо.

У підсумку, пригадуючи висновок Агнешки Созанської щодо впливів шопенівської (національної) і скрябінської (актуальної європейської) традицій щодо трактування жанру фортепіанної прелюдії крізь призму індивідуального композиторського стилю Кароля Шимановського, а саме – про гілку національної фортепіанної традиції, опосередковану через культову фортепіанну традицію О. Скрябіна (в руслі інтеграційних тенденцій польської культури в загальноєвропейську панораму і прагнення відкритості для прогресивних впливів і новітніх мистецьких пошуків) – гілку, яка постає як «Ф. Шопен – О. Скрябін – К. Шимановський» [182], а також, на ранньому етапі творчості – «слов'янської ширості» П. Чайковського (Г. Нейгауз) [137, с. 28], у деяких рисах – К. Дебюссі і М. Равеля, можемо продовжити наведене міркування. Принагідно зауважимо, що в епістолярній спадщині Б. Лятошинського, упорядкованій та виданій сприяннями М. Копиці, існують свідчення про те, що, захопившись оркестровим мисленням М. Равеля, знахідками французького майстра у темброво-колористичній сфері, педагог-наставник з композиції у Київській консерваторії Р. Глієр у 1927 році надіслав одну із партитур Б. Лятошинському, рекомендуючи особливу увагу звернути на третю частину: «Подивіться на *divisi* струнних, дерев'яних, Хул., Арпе, – там чудова звучність» [67, с. 142] (цит. за: [62]).

Отож, на нашу думку, у трактуванні жанру Б. Лятошинським домінуючу роль відіграла вказана трійка мистців Ф. Шопен – О. Скрябін – К. Шимановський, – у сукупності із впливом представників французького імпресіонізму, нововіденської школи, Лисенкової традиції фортепіанної мініатюри та у перегуках із модерністськими пошуками молодого В. Барвінського.

Аналізуючи стилістичні вподобання українських композиторів Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Колесси, Н. Нижанківського у



1920-х роках, О. Кушнірук робить висновок про «якісно новий етап у засвоєнні стилістики імпресіонізму» [62, с. 121]. Характеризуючи його, насамперед, вільним і зрілим використанням художніх засобів, якими втілювалася індивідуальна, конкретна у кожному випадку образність, дослідниця акцентує увагу на особливості трансформації імпресіонізму в українській музиці, що полягає в активній взаємодії відповідних йому стилістичних засобів із засобами інших стилів мистецтва ХХ століття, в результаті чого у творчості різних композиторів «такі сплави набувають неповторного, індивідуального характеру... у Б. Лятошинського – це оригінальний синтез імпресіонізму з експресіонізмом» [62, с. 121], що має у підґрунті індивідуально протрактований національний первінь: «романтизований експресіонізм Лятошинського, загострено-експресивний “тон” вислову, що сприймається як розвиток традиційного кордоцентризму, романтичного національного мистецького світогляду, вже з 1920-х рр. поєднується із, здавалося б, діаметрально протилежною категорією – епосом» [54, с. 191–192]. Таким чином, творячи різноманітні художні концепції в музиці, Б. Лятошинський представив їх у розмаїтих стилістичних варіантах – від символізму та неоромантизму до експресіонізму та атонального вираження. Проведене нами дослідження сповна підтверджує наведені вище думки.

Отож, у контексті мовного дискурсу К. Шимановський – Б. Лятошинський, що є складовою поширення концепту індивідуального стилю польського майстра в європейській музиці першої половини ХХ ст., вбачаємо спільність низки стилістичних рис, притаманних для мініатюри та крупних форм. Із цих рис, на нашу думку, найбільш яскраво проявилися наступні:

- 1) домінування мелодичного первня, що має витoki у шопенівському та скрябінському мелодизмі;
- 2) створення тематизму, максимально придатного для подальшого підголоскового та імітаційного розвитку, у Б. Лятошинського

– для симфонізації фортепіанного звучання (серед різновидів тематизму в українського майстра бачать тему-зерно, тему-мелодію, синтетичну тему, тему з «диференційованою» структурою (М. Тіц) [124]);

3) опора на національний народно-пісенний матеріал, протрактований у модерному стилістичному вирішенні, сучасному та актуальному для обох мистців, симфонізація народно-пісенного матеріалу. При цьому Б. Лятошинський звертається не лише до українського фольклору, а й багатьох інших слов'янських народів – польського, сербського, болгарського, чеського та ін.;

4) лінеаризм музичного мислення, притаманний обом мистцям;

5) увага до «політної» образності, що апелює до скрябінської традиції, у розмаїтому спектрі від найніжнішої і найрафінованішої (у К. Шимановського) до найнапруженішої та сповненої боротьби (у Б. Лятошинського), котра втілюється оркестральним трактуванням фортепіано;

6) майстерність у творенні форми, особливо досконалої у мініатюрах, де найбільше відчувається зв'язок К. Шимановський – Б. Лятошинський, і переконливої, із надзвичайною силою впливу у сонатно-симфонічних жанрах;

7) квартово-секундова інтерваліка у вертикальному та горизонтальному варіантах, семантичне навантаження якої простягається у різні емоційні полюси – від витонченої мрійливості до безнадійної трагедійності, – останній сповна проявився у творчості українського композитора, особливо періоду Другої світової війни та складні роки сталінських репресій;

8) септімова і секундова інтерваліка, що у К. Шимановського застосовується у більш м'яких варіантах  $m7$  і  $v2$ , натомість у Б. Лятошинського у найбільш гостро-напружених  $v7$  і  $m2$ , разом із тритонами і зменшеними квартами стають художнім символом відчуття трагедії особистості та всього народу. У результаті, Б. Лятошинський

переводить інтервал великої септими із загальноєвропейського семантичного поля до поля національно-своєрідної семантики [54];

9) виразовість великих септакордів, що почала актуалізуватися у постромантичну добу – у Б. Лятошинського «знаковим» стає великий мажорний септакорд;

10) акорди із доданими тонами, елементи секундових кластерів – у Б. Лятошинського, насамперед, тонічний тризвук із секстою та ін.;

11) у створенні найбільш напруженої образності – максимально альтераційний шлях за межі тональності, вплив малерівсько-вагнерівського пізньоромантичного мислення та експресіоністичної стилістики;

12) як результат, «вихід» у простір дванадцятитоновості – як відомо зі спогадів Л. Грабовського, у Б. Лятошинського «в деяких темах, за зізнанням автора, свідомо використана дванадцятитоновість» [65, с. 64];

13) широкий спектр використання тріольності – для створення цілої сфери відчуттів – від політності до загрозливої, невмолимій сили (останнє притаманне для стилю Б. Лятошинського);

14) імпресіоністично-сецесійна поліфонізація фактури підголосковими та імітаційними методами, що у концепті індивідуального стилю К. Шимановського почасти виходить на перший план для втілення витонченої образності, а в Б. Лятошинського максимально альтераційно та хроматично загострюється у втіленні гостро-болісних відчуттів;

15) імпресіоністична колоризація фактури з використанням широкого реєстрового діапазону, що має витoki у фортепіанній творчості К. Дебюссі, а у доробку Б. Лятошинського доходить до використання усього діапазону фортепіано.

Як результат, Б. Лятошинський на основі сприйняття здобутків модерністів-попередників і сучасників, у тому числі великою мірою

К. Шимановського, а також І. Стравінського, Д. Шостаковича та ін., витворив *символічну музичну мову* для передачі українського світосприйняття в умовах трагедій ХХ століття, і відтак (за М. Новакович [84]) – став одним із головних творців канону українського музичного модернізму в музиці.

У цілому, у творчості Б. Лятошинського найбільш яскраво втілювалася властива для української музики першої половини ХХ століття еволюція музичного мислення, що, на думку С. Шипа, проявляється, по-перше, в *інтелектуалізації* (і як наслідок – в ускладненні системи організації музичної мови), по-друге – в *інтенсифікації* фонічних засобів передачі образності [141, с. 154], і виводить українську фортепіанну музику в авангард європейського музичного поступу, здійсненого В. Барвінським, Б. Лятошинським, А. Рудницьким, В. П. Задерацьким, С. Туркевич-Лукиjanович та іншими мистцями.

У цьому контексті важливо вказати і на *індивідуалізм*, який вважається «однією із найхарактерніших ознак модерного типу мислення, [що] проявився у композитора на рівні світогляду, а це, зокрема, відбилося на образному змісті його музики, тематиці, типі інтонування та засобах музичної виразності, відповідно, на використанні певних жанрів та форм» [83, с. 48]. Подібним чином індивідуалізм є однією із найбільш яскраво виражених рис творчості К. Шимановського, що відзначають ряд дослідників, зокрема Ельжбета Ясінська-Єндрoш [144], – і саме з нього виростають такі ознаки музики композитора, як вишуканість, рафінованість та ін.

Таким чином, погоджуючись із твердженням, що «“синтетичність” мислення Шимановського, вміння експериментувати з музично-мовними моделями та різноманітними технологічними прийомами представників різних стильових напрямків, індивідуально перетворюючи їх у своїх творах, виявляє як специфіку фортепіанної стилістики Шимановського,

так і тенденції розвитку польської фортепіанної творчості»<sup>7</sup>, вбачаємо вплив концепту цього стилю на творчість не лише польських, а й ряду інших європейських композиторів. М. Черкашиної-Губаренко відзначає у творчості К. Шимановського вражаючу багатолікість, надзвичайну чутливість до віянь свого часу, здатність вбирати і по-своєму переробляти різноманітні впливи. «Імпресіоністичний тонкий звукопис уживався в його палітрі з яскравим романтичним пафосом, героїчною патетикою, загостреною експресією... Здавалося, він жив відразу в кількох епохах. Світ античних міфів і біблійних легенд був йому так само близький, як лицарське середньовіччя, як архаїка гуральського фольклору, як поетичні мрії та сонні видіння, вкарбовані в легендах, казках, епічних поемах різних народів» [137].

У цьому контексті, повертаючись до ідеї концепту індивідуального стилю К. Шимановського та його реалізації у європейському просторі першої половини ХХ століття, маємо визнати, що *Б. Лятошинський як мистець модерністського спрямування, що формувався у київському середовищі, спільному із середовищем молодого К. Шимановського, є одним із «ідеальних Над-адресатів» польського майстра, що діалогізував із музикою старшого сучасника на різних рівнях діалогу. Діалог цей за О. Самойленко, має в музиці найрізноманітніші вияви – від «вершинного» до «глибинного» [108], включаючи жанровість, композиційність, поетику, текстові (ритмоінтонаційні, фактурні та інші) аналогії у творчості як полі «відкритого тексту» тощо.*

Широкий комплекс світоглядних установок модернізму витворив розмаїтий спектр їх художнього втілення та, відповідно, різні художньо-виразові системи його головних представників. При цьому наголосимо, що між творами К. Шимановського та Б. Лятошинського, який, безумовно, сприймає та крізь призму власного бачення передає стилістичний концепт польського майстра, є певна відмінність саме у

<sup>7</sup> Собакина О. Стилистические и композиционно-технологические процессы в польской фортепианной музыке XX века: дис. ...докт. искусствовед. М., 2013. 456 с.

світоглядному сенсі – яка, по суті, є різницею між домінуючими імпресіоністичним та експресіоністичним світовідчуттями, між рафінованою витонченістю, мрійливістю та пізньоромантичною експресією індивідуального стилю К. Шимановського та зумовленим трагедіями ХХ століття «експресивно-психологічним стилем» [49, с. 251] Б. Лятошинського, що став взірцем українського модернізму у музиці з такими його рисами, як «особлива сугестивна тональність, досягнення душевних порухів, душевних поривань і візій» [28, с. 60].

Обидва мистці відіграли особливу роль у своїй національній культурі – К. Шимановський першим після Ф. Шопена знову вивів польську музику на передові європейські позиції, Б. Лятошинський, як пише М. Новакович, став національним пасіонарієм, найбільш близьким у ХХ столітті в багатьох світоглядних питаннях до Т. Шевченка [83, с. 13], здатним до наднапруження і жертвовної діяльності (Л. Гумільов [29]). Відтак, у своїй творчості став «ідеальним адресантом» і сучасників, і наступних поколінь українських композиторів.

Таким чином, творчість К. Шимановського, як одного із провідних представників модернізму в музиці, чиєю малою батьківщиною є Україна, стала «відкритим текстом» (У. Еко [33]) для Б. Лятошинського, що трансформував у своїй творчості питомі риси польського майстра, творячи на українському ментально-культурному ґрунті новий текстопростір, в якому функціонують і діалогізують різноманітні культурні хронотопи.

### ***3.2. Переосмислення засад концепту індивідуального стилю Шимановського у творчості А. Рудницького та І. Белзи***

Серед мистців, які започаткували модерний напрямок в українській музиці, увібравши та трансформували у своїй творчості передові здобутки К. Дебюссі, І. Стравинського, Б. Бартока, а також цікавого у контексті нашого дослідження концепту індивідуального стилю

К. Шимановського, – вихідець із Галичини Антін Рудницький (1902–1975). Це композитор, піаніст, диригент, музикознавець із «блискучою» освітою – львівською (Польська консерваторія, класи Вілема Курца і Єжи Лялевича (1920), уроки гармонії у Василя Барвінського, фортепіано у віденця Лева Сіроти) та берлінською (Вища музична школа (1924) в Ергона Петрі, Артура Шнабеля, Ф. Шрекера, Верручіо Бузоні, музикологія у Берлінському університеті в Курта Закса та Абера) [79, с.255].

У міжвоєнне двадцятиріччя як диригент оперних театрів, піаніст, педагог та організатор музичного життя, на запрошення Пилипа Козицького, працював у Харкові (1927–1930) та Києві (1930–1932). А. Рудницький «занурився» у передове музичне середовище Наддніпрянської України з модерністськими здобутками Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, М. Рославця і Р. Глієра, мистців родини К. Шимановського – Ф. Blumenфельда і Г. Нейгауза та інших. У Львові, де працював у 1930-х рр. диригентом опери, професором Консерваторії імені К. Шимановського та ін., разом із В. Барвінським, С. Людкевичем і Н. Нижанківським став засновником СУПРОМу (Союзу українських професійних музик). Згодом шляхи двох провідних модерністів розійшлися – В. Барвінський творив українську культуру в радянських умовах, зазнавши страшних репресій, А. Рудницький став одним із провідних композиторів та організаторів українського музичного життя у США, де після гастролей 1938 року (здійснених разом із дружиною, оперною співачкою Марією Сокіл, на запрошення митрополита Андрея Шептицького) лишився до кінця життя, ставши Головою Світового об'єднання українських професійних музик.

Погляди А. Рудницького на мистецтво в цілому та українську музику зокрема виражені в історико-музикознавчих працях, серед яких – «Українська музика: історично-критичний огляд», видана у Мюнхені у 1960-х рр. [99], збірка статей «Про музику і музик» [98] та ін.

Погляди мистця на розвиток української музики та її актуальний стан свідчить про певну категоричність поглядів А. Рудницького щодо цінності попередніх здобутків та потреби модернізувати національне музичне мистецтво, «ламаючи» усталену традицію. Зокрема, у праці «Українська музика: історично-критичний огляд» автор пише: «Будь-який музичний стиль, отже й національний, виростає, розвивається і закінчується не наслідком постанов, наказів чи побажань, але тільки наслідком питомих прикмет творчості великих композиторів, часто-густо зовсім усупереч панівній музичній традиції даного періоду і всупереч усім доктринам і побажанням про те, якою саме ця традиція повинна бути. Бо творчий дух, хоч і спирається на традиціях, але ламає їх і творить нові» [99, с. 378]. Водночас, критикує практику свідомого спрощення музичного мислення в умовах радянської ідеологічної доктрини: «Схвалення майже всього, що написано на народньо-пісенну тематику, ще й у наївно-простенькому стилі, недвозначно показує шлях, яким повинні йти всі, без винятку, підсоветські українські композитори» [99, с. 260].

Аналіз музикознавчої спадщини А. Рудницького здійснений В. Витвицьким у праці «Антон Рудницький – музичний критик і музикознавець», уміщеній, як вступне слово, до дослідження «Про музику й музик» А. Рудницького (1980), а також опублікованій в окремому виданні праць В. Витвицького [19]. Критичний стиль А. Рудницького вирізняється яскравістю, почасти категоричністю, натомість сповна передає позицію автора як поборника поступу української музики у світовому контексті [60; 63].

Відтак, бачення гострої потреби до новаторства в українській музиці відобразилося у захопленнях та пріоритетах А. Рудницького, а відповідно – і у власній творчості, де особливим радикалізмом відрізняється музична мова творів раннього періоду творчості, періоду міжвоєнного двадцятиріччя – передусім оркестрових, фортепіанних,



камерно-інструментальних і камерно-вокальних творів. Як згадував Микола Колесса, «Рудницький писав досить модерно. І я трошки почав був в Празі. Як приїхав до Львова, відчув який сильний настрій проти модерної музики...» [109, с. 632]).

Дослідники стверджують, що модерний напрям зацікавив А. Рудницького саме під враженням від авторського концерту К. Шимановського, і це стало поштовхом для більш ґрунтовного вивчення творчості й інших модерністів, насамперед І. Стравинського, особливо його «Весни священної». «Починаючи від 1920 року всі твори молодого композитора були яскраво модерними, а від 1923 року – атональними... На його подальше захоплення модерністичними течіями в музиці вплинули студії в Берліні в Ф. Бузоні, бузонівська теоретична праця “Спроба нової естетики музики”, а також близьке знайомство з Б. Бартоком» [21, с. 5]. До раннього періоду творчості належать цикл пісень «Варіаційні студії» на слова Бальмонта, Соната для віолончелі і фортепіано та ін. Від наступного десятиліття (з кінця 1920-х років, від опери «Довбуш»), за словами самого композитора, його стиль «змінився в напрямі імпресіонізму й романтики», автор визначив його як «новочасний національний музичний реалізм» або «модерний романтизм» [21, с. 5].

Аналізуючи втілення імпресіонізму-символізму у творчості А. Рудницького, який зближує мистця із концептом стилю К. Шимановського, насамперед назвемо композиції на вірші Наталі Лівицької-Холодної, членкині літературної групи «Танк», поетки празької школи – «Ліричну поему» для симфонічного оркестру та «П'ять любовних поем» для сопрано та оркестру, в яких поетичне слово є наближеним до творів французьких поетів-символістів.

У фортепіанному доробку композитора – Соната на теми українських народних пісень, Варіації, Фантазія, Дівертіменто, цикл «Чотири концертні п'єси на українські теми» (Прелюдія, Скерцино,

Елегія, Токата), 27 п'єс на українські народні пісні, Два концертні танки та інші твори. Аналіз авангардних творів мистця дає підстави згадати пошуки сучасників, зокрема М. Рославця з його ідеєю синтетакорду як особливої системи висотної організації музики, варіанту дванадцятитонової серійності, та ін. Натомість твори імпресіоністичного спрямування, які характеризуються тонким звукописом із сецесійного плану фактурою, тонким опрацюванням фольклорного тематизму, перегукується із подібними підходами у К. Шимановського, В. Барвінського, у хоровій музиці – із «хоровим інструменталізмом» М. Леонтовича, П. Козицького та ін.

Одним із найбільш відомих і цікавих з точки зору нашого дослідження творів А. Рудницького є одна із перших атональних сонат в українській музиці – **«Соната для фортепіано на теми українських народних (стрілецьких) пісень» ор. 10 (1931)** («За світ встали козаченьки», «Ой видно село», «Ой зажурились стрільці січовії» та ін.), написана під час перебування у Києві. Твір отримав найвищу конкурсну відзнаку Польського музичного видавничого товариства та був опублікований у Варшаві 1937 р., в результаті такою видатною подією був увінчаний доеміграційний період у життєтворчості мистця.

Соната написана у роки, коли почалося поступове повернення А. Рудницького від виразного захоплення авангардом до імпресіоністично-романтичного світосприйняття, що формувалося на основі попереднього авангардного досвіду, який є домінуючим у даній композиції.

Дослідники виявляють особливу цікавість до Сонати ор. 10, оскільки «поруч яскраво модернових додекафонно-серійних творів С. Туркевич-Лукинович [Соната ор. 10 Антіна Рудницького] демонструє лінію українського галицького авангарду першої третини ХХ століття. Мимоволі згадуються експериментальні опуси М. Рославця, херсонця Юхима Голишева, що випередив А. Шенберга на 10 років та був одним з

перших дадаїстів світу, врешті – І. Стравинського, авангардові відкриття В. Кандинського та В. Іздебського, братів Бурлюків, О. Екстер, Г. Нарбута, яскраві неординарні втілення О. Архипенка та багатьох інших мистців, що торували нові шляхи в мистецтві ХХ століття» [61, с. 17].

Народним матеріалом, використаним у творі, є пісні січових стрільців – народні (козацькі та ін.) та авторські, що стали народними, відтак, трактуємо ці мелодії як фольклорні. У способах роботи з народним тематизмом композитор продовжує традицію, уведену Б. Бартоком, К. Шимановським, І. Стравинським та іншими сучасниками, та привносить, поруч з В. Барвінським, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та іншими композиторами, свій варіант фольклоризму в українську музичну культуру.

Соната викладена у традиційному тричастинному сонатному циклі з рисами поемності, що характерно для сучасників В. Барвінського, В. Косенка та ряду інших українських мистців і трактується як «національно-стильова риса» [133, с. 3]. Зауважимо, що ця риса перегукується із поемністю як провідною формотворчою ознакою творчості О. Скрибіна початку ХХ століття як у сонатному, так і в самостійному жанрах (цикли з 2-х поем ор. 32 (1903), ор. 44 (1904–1905), ор. 63 (1912), ор. 69 (1913), а також поеми «Трагічна» ор. 34 (1903), Сатанічна ор. 36 (1903), «До полум'я» ор. 72 (1914) та ін., яку трансформував на рівні формотворення К. Шимановський.

Питомою ознакою твору є тонкий, імпресіоністичного плану, звукопис, атональне мислення з яскравим гармонічним колоритом, із насиченими акордовими структурами, замилюванням відтінками звучання, почасти сецесійним підходом до фактури та ін., й усі наведені риси «вимальовуються» автором зі специфіки фольклорних першоджерел. Аналізуючи твір, Т. Чабан стверджує про стильові перегуки з романтизмом й обґрунтовує цю думку таким поясненням: «З модерною музикою стиль А. Рудницького споріднює багатопластова

фактура, насичена терпкими дисонантними гармоніями, особливе захоплення політональними поєднаннями, акцентність, тяжіння до нерегулярної метрики. Але і з романтизмом композитора пов'язують певні суттєві для нього фактори: не лише застосування традиційних форм, програмності, але й звернення до фольклорного матеріалу як мелодійно-співочої даності (адже в цілому у ХХ ст. панував «неофольклоризм», архаїчні витoki якого обходили спирання на мелодійні форми, показуючи лише тембро-інтервальні й ритмо-інтонаційні надбання – див. у Б. Бартока та ін.)» [133, с. 155]. На нашу думку, подібне світоглядно-романтичне відтворення фольклорних джерел мистцем-авангардистом ґрунтується на національно-ментальному світовідчутті, його романтичному первні.

Найбільш яскраві ознаки, в яких втілено спільні стилістичні риси індивідуальних концептів К. Шимановського та А. Рудницького, полягають у творенні на основі фольклорних першоджерел тонкої, вишуканої, імпресіоністично-сецесійної музичної тканини. Розглянемо це на конкретних прикладах.

На початку першої частини *Allegro non troppo (commodo), mf, non legato* (приклад 3.2.1 у додатку А) композитор створює остінатне хроматизоване мереживо, на фоні якого звучить трансформована тема «За світ встали козаченьки» in A, в якій вирізняються лейтінтервали ч.4 та м.3, так само мереживні фігурації у лінії баса обмежуються інтервалом м.3. Таким чином, замість октави в оригіналі пісні початковий висхідний хід із послідовності кварт охоплює септіму, а разом із наступною терцією – нону.

Таким чином, надзвичайно делікатно композитор переводить традиційну мелодичну лінію у семантичне поле модерністської виразовості, особливо акцентуючи на квартовості (прикметно, що у початковій послідовності двох кварт дослідники вбачають аналогії до трубного ходу з «Поєми екстазу» О. Скрябіна [133, с. 156]). Натомість, з

точки зору тематики нашого дослідження, варто вказати і на роль квартовості і формуючої її секундо-терцієвості як головних чинників інтервальної виразовості, основаної на інтонаційності архаїчних шарів фольклору. З цієї нагоди доречним було б пригадати наступне зауваження А. Хібінського: «Хто чув в оригіналі «агукання» татранських пастухів, що стрімкими стрибками несуться у гори, а потім спускаються пологими схилами, той повинен, спостерігаючи за горянським пісенним мелосом, виявити зв'язок між «прамузикою» пастуших перегуків і самим пісенним фольклором горян. А якщо згадати, що гірський співак, завершуючи мелодію на тоніці, додає ще й гліссандуюче завершення в інтервалі кварта, вниз від тоніки до домінанти, яка звучить на ферматі, то архаїзм музики підгалян є очевидним» [191, с. 94]. На нашу думку, оскільки лексика Сонати А. Рудницького має фольклорну основу, то більш виразні паралелі варто вбачати передусім із виразовим тезаурусом неофольклоризму К. Шимановського, Б. Бартока, І. Стравинського, а не творчістю російського символіста.

Вже після другого речення у початковому розімкненому періоді до активного розвитку надається саме малотерцієвий елемент теми (*più p, poco a poco crescendo*) – обростає підголосками, залучається до секвенціювання тощо. При цьому у басовій лінії подекуди з'являються розмашисті октавні, септімові, нонові ходи.

Описаний розвиток приводить до кульмінаційного проведення теми ГП (від т. 9, *sempre in tempo*), де чітко представлені три фактурні пласти (на трьох нотних станах): витриманий квінтово-децимовий бас, що у крайніх звуках становить квартдециму, викладена октавно у високому регістрі трансформована тема «За світ встали...» та різноманітні фігурації у середньому прошарку фактури (терцієві і квартові чергування подвійними нотами, розмаїті мереживні лінії тощо).

Подібну витончено-модерну стилістику має і виклад ліричної теми побічної партії (від т. 19, *p, cantabile*) (приклад 3.2.2 у додатку А), в якій

цитується стрілецька пісня «Ой, видно село» в gis-moll на фоні терцієво-септімівих та інших фігурацій у басу, які складають із мелодичною лінією політональну структуру.

Стрімкий розвиток теми ПП здійснюється власне тематичними, гармонічними, фактурними, динамічними, агогічними засобами, натомість у подальшому вперше у творі з'являється одна із головних ознак модерністської, неофольклористської виразовості – метричною змінністю в *Appassionato e con vehemenza, Avanti I, Sempre appassionato* (розробка) (приклад 3.2.3 у додатку А), в рамках якої розробляються окремі вичленовані мотиви, ускладнені акордикою та підтримані широкого розмаху пасажами в басовій лінії.

Різноманітні фактурні рішення та політональні нашарування, що створюють широкий образний спектр від ліричної витонченості у дусі Шимановського до «вогненної», скрябінської патетики, є основою розвитку у репризі та коді (приклад 3.2.4 у додатку А).

«Ой зажурились стрільці січовії» – інтонаційна основа другої частини *Molto moderato (quasi andante, p, e dolce (sempre molto legato), 4/4)* (приклад 3.2.5 у додатку А), викладеної у варіаційній формі на тональній основі f-moll – es-moll (остання варіація), де також використовується квартово-терцієва лейтінтервальна основа. Подаючи мелодію народної пісні цілісно, композитор створює на її основі поліфонізовану музичну тканину із терпкими, м'яко-дисонантними гармонічними утвореннями у широкому регістровому охопленні, що створює особливий ефект просторовості (діапазон викладу теми сягає п'яти октав, крайніми звуками є устої  $f^3$  та  $F_1$ ).

Подальші варіації виявляють майстерність автора у творенні фактурного розмаїття, що викликає аналогії із рядом творів К. Шимановського, насамперед, «знаковою» для стилю польського композитора Третьої сонатою для фортепіано op. 36.

Фінал *Allegro com fuoco 2/4, f, sempre martellato* (приклад 3.2.6 у

*додатку А)* «вривається» токатного характеру звучанням, в перших трьох тактах якого на фоні квінтового органного пункту «es–b», розміщеного у високому регістрі, проводиться звивиста хроматизована лінія, що викликає паралелі із початком першої частини (хроматизованою остінатною фігурою) та яка згодом (від третього такту) вирисовує секундово-терцієву лейтінтерваліку Сонати, в якій вбачаємо паралелі до інтонацій фольклорної архаїки у К. Шимановського. Токатність, наближена до джазової метро-ритмічна та фактурна змінність, чергування акордовості з пасажністю, політональні нашарування з рухом до атональності та загальна експресія вислову з різномісним трактуванням фортепіано стають головними виражальними засобами у третій частині.

У фортепіанній спадщині А. Рудницького є **цикл «Двадцять сім п'єс на основі українських народних пісень» ор. 24**, написаних у міжвоєнне двадцятиріччя, який складають обробки народних та авторських мелодій. Цикл увійшов до сфери фортепіанного педагогічного репертуару, який в українській музиці представлений також творами В. Безкоровайного, І. Берковича, В. Витвицького, Р. Савицького, М. Сильванського, М. Степаненка та інших мистців в Україні та діаспорі [143].

На нашу думку, за задумом – створення художніх матеріалів педагогічного спрямування на основі національного фольклорного матеріалу – цикл А. Рудницького перегукується із Десятьма легкими п'єсами (ВВ 51, 1908), П'ятнадцятьма угорськими народними піснями для фортепіано (ВВ 79) та славетним «Мікрокосмосом» (ВВ 105, 1926–1939) Б. Бартока (нагадаємо, що з угорським неофольклористом український композитор був особисто знайомим та підтримував стосунки).

У «Мікрокосмосі» Б. Бартока втілено головні риси сучасного музичного мислення – використання народної ладовості, у тому числі у поліладових утвореннях, секундово-терцієвої інтерваліки, квартової

акордики та поліакордики, складної, нерегулярної ритміки, часто нерівномірної метрики тощо, що вводяться із поступовим ускладненням п'єс шести зошитів – від рівня початківців до фахівців.

Щодо концепту індивідуального стилю К. Шимановського, то «знаковими» у неофольклорному напрямку стали ряд творів у різних жанрах, насамперед сценічного (балет-пантоміма «Гарнасі» ор. 55, 1923–1931), хорового (Шість курп'ювських пісень, без опусу, 1929), камерно-вокального (Дванадцять курп'ювських пісень ор. 58, 1930–32), камерно-інструментального (Курп'ювська пісня для скрипки і фортепіано, написана у співпраці з Павлом Коханьським як транскрипція дев'ятої пісні із Дванадцяти пісень ор. 58).

Стосовно ж втілення фольклорного первня саме у фортепіанній музиці варто згадати, наприклад, Чотири польських танці К. Шимановського (М 60, куди увійшли Мазурка, Краков'як, Оберек, Полонез) та інші твори із тонким, «прозорим» звукописом, подекуди основаним на імітації народного музикування (басова квінта та ін.).

Співставляючи згадані твори із циклом А. Рудницького, знаходимо певні паралелі на концептуальному рівні із циклом з Шести курп'ювських пісень для мішаного хору а cappella, створеного на основі народних мелодій гуралів із польських Татр, а саме – «Hej, wolki moje», «A chtoż tam puka», «Wyrzundzaj sie dziwce moje», «Niech Jezus Chrystus», «Bzicem kunia» та «Panie muzykancie». У циклі А. Рудницького під жанровим визначенням кожного твору, яке трактується з позицій модерного бачення, вказується конкретне фольклорне джерело: Marche – «Ой на горі та женці жнуть», Pastorale – «Пішов милий, пішов», Prelude solenne – «Бог предвічний», Spinning song – «Ой пряду, пряду», Valse melodique – «Тече річка невеличка», In modo rustico – «Косарі», Ballade – «Верховино», Grottesque – «Та пропив чоловік» та ін.

Щодо стилістики, то твори А. Рудницького більш наближені до Чотирьох польських танців К. Шимановського, аніж до неофольклорних



пошуків Б. Бартока чи того ж К. Шимановського у більш модерних творах. І польський, й український композитори у цих творах на перший план ставлять образну та конструктивну цілісність фольклорного першоджерела. При цьому К. Шимановський головним виразовим засобом робить сецесійного плану фактуру, а А. Рудницький оформляє народні мелодії у музичну тканину романтичного плану із традиційними тональними, гармонічними, метричними та іншими засобами. Найбільш модерними рисами вирізняється восьма п'єса *Scherzino* – «Щедрик» (*Allegretto grazioso, f-moll,  $\frac{3}{8}$ , e dolce*), в якому чуються перегуки із твором М. Леонтовича. Тут А. Рудницьким застосовано яскраву гармонічну мову, вже на початку твору сповнену еліптичних зворотів, що разом із звучанням ритмоінтонаційного зерна створюють політональний ефект. Наприклад, мотив «as-g-as-f» в *f-moll* гармонізується співзвуччями «es-f-ces», «d-f-ces», що тяжіють до *es-moll*, та ін.

Принагідно зауважимо, що «Щедрик» входить і до іншого фортепіанного циклу А. Рудницького – **Чотири концертні п'єси на українські теми**, куди увійшли Прелюдія і Токата, в яких використано типові фольклорні ритмоінтонаційні структури, та Скерцино на тему «Щедрика» й Елегія на тему «Прялі». У цілому, концертний стиль п'єс циклу створено масштабним мисленням з елементами симфонізації, насиченою акордовою, почасти поліфонізованою, фактурою, широким діапазоном, регістровим колоритом та ін.

Наступними творами, цікавими для нашого дослідження, є «**Два концертні танки**» **ор. 36 (1948)** – «**Чоловічий танок**» і «**Гуцульський танок**» – фортепіанний цикл віртуозно-концертного плану, написаний у період перебування мистця в еміграції. Як піаніст, А. Рудницький заклав у твори потенційні можливості для вираження «блискучо»-віртуозних, можливостей виконавця.

Аналізований цикл має ряд аналогій, вирізнення яких дозволить глибше зрозуміти його цінність.

По-перше, використання октавної техніки та загальний піаністичний розмах зближують твори, з одного боку, з Лістівською традицією «блискучого піанізму». По-друге, враховуючи фольклорну основу творів – з національною Лисенковою традицією, представлену Двома концертними полонезами (1875), Двома рапсодіями на українські народні теми (1875, 1877) та низкою інших творів українського романтика-піаніста (принагідно також пригадаємо Сюїту А. Рудницького на теми з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка).

По-третє, сучасна музична мова дає підстави бачити «Два концертні танки» у контексті європейського неофольклоризму першої половини ХХ століття, у тому числі Кароля Шимановського, Бели Бартока, пражського наставника львівських композиторів Вітезслава Новака та ін. І нарешті – у контексті стилістичних відгуків цього явища в українській музиці, зокрема у композиторів, що зверталися до карпатського фольклору – Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Анатолія Кос-Анатольського та ін., які стали співтворцями «гуцульської сецесії» в музиці.

У цьому контексті варто згадати твори, що за образним змістом перегукуються із «Двома концертними танками» Антіна Рудницького – це художні полотна українських живописців, представників краківської школи, зокрема такі як «Гуцулки біля церкви» Івана Труша, «Коляда», «Довбуш» Олекси Новаківського та багато ін., а з музичних композицій – написані у 1910–1920-х рр. «Танець на українську народну тему», «Галицьку рапсодію» та фортепіанну Елегію на тему народної пісні «Там, де Чорногора» Станіслава Людкевича, «Українську сюїту» Василя Барвінського, «Лемківське весілля» Миколи Колесси, «Гірську сюїту» Стефанії Туркевич-Лукиjanович та ряд інших творів львівських композиторів.

Натомість з приводу задекларованого вище твердження про перегуки з європейським неофольклоризмом та концептом

індивідуального стилю К. Шимановського важливо згадати докторську дисертацію Нестора Нижанківського «Про спорідненість гуцульського і гуральського мелосу», наукова ідея якої дозволяє побачити неофольклорні композиції Шимановського та Рудницького, а також інших польських та українських галицьких мистців в єдиному лексично-семантичному полі та пояснює яскраві виразові, стилістичні перегуки у таких творах.

*Перша концертна п'єса – «Чоловічий танок» Allegro energico (приклад 3.2.7 у додатку А)* – експресивний танець в розмірі 5/4, що вражає закладеною у ньому енергією первісної сили.

Розвиток протягом всього першого, основного розділу твору оснований на п'ятидольній ритмоінтонаційній фігурі, початково з ознаками g-moll (in g), яка розпочинається висхідним квінтовим зачином, що нагадує вигуки трембіт.

У процесі подальшого варіантно-варіаційного розвитку початкова ритмоінтонаційна фігура надається до мелодичного секвенційного розвитку, до неї докладається протискладнення, у тому числі в октавному подвоєнні тощо. Ця фігура також отримує множинні варіанти цікавої гармонізації, в результаті чого виникають тритонові та інші співзвуччя «емансипованих дисонансів», характерних для модерністського музичного вираження. У процесі розвитку ущільнюється гармонічна вертикаль та ускладнюється фактура, звучання теми переводиться у нижній регістр, де вона викладається «напористими» октавами на фоні висхідних акордів у високому регістрі тощо, що приводить до кульмінаційного звучання in es. Так створюється танець особливої енергетичної сили та заворожуючої медитативності.

Після чотиритактового переходу, в якому з'являється новий метричний рахунок 4/4, звучить завершальний розділ твору – із запальною синкопованою ритмоінтонаційною формулою, що звучить на staccato на фоні хроматизованих ходів у супроводі.

У цілому, «Чоловічий танок» резонує із численними прикладами трансформації первісної танцювальності, як, наприклад, п'ятидольна танцювальна стихія у симфонічній поемі «Куллерво» Яна Сибеліуса, написаній на «Калевали» – сказань фінського народного епосу та ін.

У другому творі циклу, яким є «Гуцульський танок» *Moderato* (приклад 3.2.8 у додатку А), поєднуються чоловічий (крайні частини складної тричастинної форми) та жіночий (серединне тріо) танцювальні первні.

Тема чоловічого танцю основана на ритмоінтонаційній формулі аркану, яка викладається одноголосно у квінтовому діапазоні «d–a» на фоні квінтових ходів у супроводі «g–d», «a–e». Її повторюваність із варіантно-варіаційними змінами створює загальний характер запальної танцювальності.

Принагідно пригадаємо фортепіанну Сонатину Миколи Колесси, написану майже десятиріччям раніше – у 1939 році, в якій автор під впливом сонатин Моріса Равеля і наставника Вітезслава Новака прагнув передати національні образи, нав'язані гуцульським фольклором, епосом, легендами, і дав частинам Сонатини програмні назви, пов'язані з легендарним, популярним у мистецькій царині образом Довбуша: «Слідами Довбуша», «Довбуш і Дзвінка», «Біля вогнища» [48, с. 218]. Остання частина є особливо цікавою у контексті нашого дослідження, адже в основі її рондоподібної форми лежить тема аркану із синкопованим дводольним малотерцієвим ритмоінтонаційним зерном, що постійно розвивається, надаючи звучанню, як і у творі А. Рудницького, експресії стихійної сили.

У другій частині – *trio Melancholico e grazioso (sempre in 6)* – звучання набуває витончено-ніжного характеру, викладеного на *p*, *con moto*, у розмірі 6/8. У цій темі, що окреслюється октавним діапазоном «d<sup>1</sup>–d<sup>2</sup>», на першому плані є закличне секундово-квартове інтонаційне зерно «b<sup>1</sup>–a<sup>1</sup>–d<sup>2</sup>», відтак, квартовість стає головним чинником розвитку

музичної тканини, що нагадує зразки «гуцульської сецесії» В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Колесси, а також основані на квартових інтонаційних зернах імпресіоністично-сецесійні фрагменти із фортепіанних творів К. Шимановського, в яких композитор звертається до гуральського фольклору.

У завершальних *Quasi primo con fuoco*, *Poco meno* та *Rinforzando poco a poco* утверджується основний образ енергетично-запального танцю.

У цілому, «Два концертних танки» перегукуються із такими прикладами втілення прадавньої танцювальної метроритміки у річищі світового неофольклоризму, як «Велика священна пляска» з балету «Весна священна» Ігоря Стравинського, що шукав прадавні фольклорні джерела поблизу Устилуга на Волині, його ж «Свадебка» та багато ін., а також із чисельними фортепіанними творами галицьких композиторів С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського та ін., в яких використано ритмоінтонаційні формули аркану, коломийки та інших жанрів гуцульського фольклору.

Окремо зазначимо, що «Чоловічий танок» і «Гуцульський танок», звичайно, резонують з музикою балету «Харнасі» Кароля Шимановського, задум якого з'явився у Закопане в 1922 році, – твору, в якому втілено світ гуралів, у тому числі «дику» танцювальну стихію, показано їхніх красенів-«гарнасів», і з чисельними прикладами реалізації подібних підходів у фортепіанній музиці польського майстра (Варіації *b-moll* op. 3, Варіації на польську народну тему op. 10, Фантазія *C-dur* op. 14 та ін.).

Таким чином, А. Рудницького – одного з перших українських модерністів – бачимо у числі композиторів, яких можна назвати «ідеальними Над-адресатами» творчості К. Шимановського. Український мистець був добре обізнаний із творчістю І. Стравинського, а також композиторів, з якими, як свідчать джерела, [61] поєднували й особисті

знайомства – Б. Бартока, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, а також К. Шимановського, що, безумовно, справило вплив на формування специфіки його індивідуального композиторського стилю.

Розглядаючи національні та європейські модерністичні складові індивідуального стилю А. Рудницького, дослідники приходять до висновку про специфічний і яскравий симбіоз модерністично-авангардових позицій у творчості та самій особистості, усій багатогранній палітрі музично-культурних практик А. Рудницького, з національною самоідентифікацією як українського музиканта [61, с. 15]. Прикметно, що «стилістичну точку відліку» як для української, так і для польської музики вбачають у «скрябінізмі», втіленому у творчості, відповідно, у Б. Лятошинського і К. Шимановського [133, с. 23]. Наше ж дослідження показало, що у творах із найбільш виразними модерними рисами А. Рудницький, як і К. Шимановський, користується сучасними засобами ладовості і поліладовості, дванадцятиступеневою тональністю із рухом до виходу із тонального мислення до атональності, секундово-терцієвою, квартовою інтервалікою, основаною на ній акординою та поліакординою, вишукано-примхливим мелодизмом, змінною метрикою та виразною ритмікою, а також різноманітними способами ускладнення фактури – поліфонізацією, ущільненням вертикалі із використанням широкого діапазону звучання інструмента тощо.

Серед мистців, які стали реципієнтами композиторського стилю Кароля Шимановського і переосмислили базові смисли його концепту – уродженець міста Кельце, учень Бориса Лятошинського у Київській консерваторії (1925) Ігор Белза (Дорошук) (1904–1994) [79, с. 27] – особистість особливої широти кругозору та ерудованості у мистецькій, літературній, філософській сферах, композитор, музикознавець і літературознавець [9; 10], наставник таких студентів-композиторів Київської консерваторії, як Сергій Добровольський, Гліб Лапшинський, Яків Гребінецький, Лев Фінк [12], чиєму творчому становленню сприяв і

як музичний критик (див., наприклад, статтю «Молоді композитори Києва» 8)). Дослідники творчості І. Белзи наголошують, що більшість творів написані у київський період. Композитор збагатив українську музику численними новаціями, зокрема музикою до перших звукових фільмів у співавторстві з Б. Лятошинським («Арсенал» (1929), режисер О. Довженко, «Кришталевий палац» (1934), режисер Г. Грічер-Черіковер та ін.), органною музикою, а також творенням нових жанрів – інструментально-ансамблевої сонати-балади (Дві сонати-балади для віолончелі і фортепіано) та вокальної балади [135].

Окрім симфонічних (5 симфоній, 2 поеми та ін.), камерно-інструментальних (Струнний і Фортепіанний квартети), вокальних, сикрипкових і віолончельних творів, спадщина композитора містить Поему для фортепіано «Зіркову» (1922), Чотири імпровізації (1923–1924), 5 фортепіанних сонат (зокрема, Третя соната-балада ор. 11 присвячена пам'яті друга юності Сергія Мельникова, Четверта соната ор. 26 присвячена Борису Лятошинському, П'ята ор. 29 – пам'яті Ф. Шопена), Концертні етюди ор. 9, Варіації ор. 24 (пам'яті Леоніда Половинкіна), Чотири прелюдії ор. 5 (1923–1925), 2 балади (1925–1926), окремі п'єси – Колискова ор. 16, Балада ор. 20, Казка ор. 40 bis (пам'яті Маргарити Олександрівни Лятошинської) та ін. творів. Є автором чисельних праць з історії музики, у тому числі монографічних досліджень творчості мистців, чий вплив спостерігаються в індивідуальному композиторському стилі І. Белзи – Ф. Шопена, О. Скрябіна, Б. Лятошинського, статей про К. Шимановського та ін.

Натомість Б. Лятошинський присвятив учневі декілька творів, серед яких – Соната для скрипки і фортепіано ор. 19, в якій, за припущеннями дослідників, міститься анаграма або монограма І. Белзи: «Латинська буква В відповідає ноті сі-бемоль, латинська буква Е – ноті мі, арабську Л розшифровуємо як ноту Ля (а), латинська А дорівнює ноті ля (БЕЛЗА). Переважно автор використовує тільки ВЕА, без додаткової а. Також

частіше звучить ля-бемоль або мі-бемоль: BEsAs.» [127, с. 143]. «Знаки» І. Белзи знаходять у партитурах Третьої і Четвертої симфоній, «Слов'янського» концерту для фортепіано з оркестром, «Ромео і Джульєтти» та ін. [127, с. 144].

Одним зі здобутків І. Белзи у ранній період творчості є цикл *Чотири прелюдії ор. 5. (1923–1925)*, які композитор завершив одночасно з «Відображеннями» Б. Лятошинського (1925) та які перегукуються із окремими творами із циклів прелюдій ор. 4 та ор. 11 Л. Ревуцького. В. Клиш, досліджуючи українську фортепіанну музику, приходять до висновку, що І. Белза, працюючи у жанрі прелюдії, започатковує «мікромініатюру інтелектуально-чуттєвого характеру, засновану на психологічній місткості компактного тематизму» [50, с. 161].

Аналізуючи Чотири прелюдії І. Белзи, бачимо, що притаманна для циклу постромантична стилістика сповна реалізуються у лаконічних формах творів.

*Перша прелюдія Concentrato, pp, 3/4, C-dur – e-moll (приклад 3.2.9 у додатку А)*, уміщена у 13-ти тактах, викладається акордовими послідовностями у максимально низькому регістрі, із залученням звуків субконтроктави. Переважаюча терцієва акордика ускладнена альтераціями та доданими секундовими і секстовими тонами. У музичній мові п'єси виникають перегуки з аналогічними епізодами у творах Б. Лятошинського.

*Друга прелюдія Tempo rubato, piùtosto allegretto, p, 3/4 (приклад 3.2.10 у додатку А)* представляє сферу витонченої лірики у дусі К. Шимановського, створеної примхливими ритмоінтонаційними фігурами, з яких будується уся мелодизована фактура твору. У мелодичній лінії чергуються низхідні великі секунди та висхідні «політні» стрибки на сексту, нону, дециму та ін.

*Третя прелюдія Lento sostenuto, velutato, p, 2/4, 3/4 (приклад 3.2.11 у додатку А)*, викладена у дев'яти тактах, представляє собою настроєвий



ескіз, створений низхідним рухом, переважно терціями, від «b<sup>2</sup>» протягом більш як двох октав, що періодично мелодизується, на фоні витриманих співзвуч у басу («Cis–Cis<sub>1</sub>» та ін.). Звертають на себе увагу широкий регістровий діапазон та динамічна шкала, що охоплює нюанси від *pp* до *ff*, а також постійна метрична змінність.

**Четверта прелюдія** під назвою *Basso ostinato Molto agitato, ff, 2/4* (приклад 3.2.12 у додатку А) відіграє роль умовного фіналу у циклі. Лінія *basso ostinato* викладена октавами у тріольному русі, що містить низхідні малі секунди, тритон та ін. й утворює двотактову структуру. На цьому фоні великими висхідними хвилями рухаються терцієві, секундово-терцієві та, подекуди, квартові акорди в секстових, септімових та октавних обрисах, що в результаті приводять до патетичної кульмінації і завершення твору збільшеним співзвуччям «dis–g–h–dis» на триоктавному басу «Н<sub>2</sub>–Н<sub>1</sub>–Н».

Іншим прикладом фортепанної творчості І. Белзи раннього періоду є «**Концертні етюди**» *op. 9 (1929–1932)*, написані під враженням від графіки Обрі Бердслі. Цикл наслідує європейську фортепіанну традицію вказаних вище мистців, при цьому за жанровим визначенням виникають аналогії до Концертного етюд-рондо Б. Лятошинського, у ряді стилістичних рис Концертні етюди перегакуються із п'єсами із циклів Дванадцять етюдів *op. 8*, Вісім етюдів *op. 42*, Три етюди *op. 65* О. Скрыбіна, а також Чотири етюди *op. 4* та Дванадцять етюдів *op. 33* К. Шимановського, Дванадцяти етюдів *op. 10*, Дванадцяти етюдів *op. 25* та окремих трьох етюдів Ф. Шопена.

Кожен із творів І. Белзи можна віднести і до жанру фортепіанної поеми з яскравою картинною образністю та оповідальним типом мислення, що, відтак, викликає аналогії у розвитку жанру в творчості С. Рахманінова (етюди-картини), зі спробами здійснення жанрового синтезу В. Косенком (етюди у формі старовинних танців) та ін.

**Перший етюд** із жанровим визначенням *Ноктюрн Andante molto*

*sostenuto, pp, sempre legato, E-dur–Fis-dur* (приклад 3.2.14 у додатку А) у складній тричастинній формі має спокійний, елегійний характер та передає настроєвість нічної пісні. Музична мова твору містить ряд колоритних гармонічних зворотів із насиченою альтераційністю та домінуванням септакордів, викладених тріолями розкладених акордів. На цьому фоні з'являється декламаційного плану тема, викладена акордово із підголосками, яка характеризується природною неквадратністю, а її розвиток містить низку секвенційних та інших варіантів розвитку початкової фрази, зерном якої є низхідний секундовий хід від пониженого VI до V ступеня та висхідні квартові «скрябінські» ходи. Особливістю твору є постійна метрична змінність та поліметрія (3/4 і 9/8, 5/4 і 15/8 та ін.). У другій частині фактура змінюється у напрямку сецесійної мелодизації в епізодах *Pochissimi più mosso, Tenebroso* та кульмінаційному *Grave*.

**Другий етюд – Інтермецо** *Allegretto, 3/8, pp* (приклад 3.2.15 у додатку А) має відповідний до жанру характер ескізної замальовки у тричастинній формі. Якщо у першому етюді звучання було організоване у системі розширеної тональності, то у даному випадку композитор користується атональними засобами виразовості. Тематизм Інтермецо викладається хвилеподібними фразами-лініями, у тому числі подвійними нотами, винахідлива ритмоінтонаційна будова яких створює ефект нестійкості, делікатності. У середньому розділі композиції відбувається активний розвиток вичленованого висхідного секундового мотиву.

**Третій етюд – Легенда** *Lento e solenne, 5/4, p* (приклад 3.2.16 у додатку А) – тричастинна композиція, що викликає відчуття задумливої скорботи, у чому наближується до стилістики зображення такої сфери образності у Б. Лятошинського, проте, без високого рівня екзальтації, притаманного для виразової сфери музики майстра. Спільними є опора на тритонову лейтінтонацію «E<sub>1</sub>-b<sup>1</sup>», що декларується вже у першому такті у гармонічному вигляді, на семантику також секунди і септими як найбільш

вживаних модерністських інтервалів – «емансипованих» дисонансів (О. Козаренко [54]), альтеровані співзвуччя із доданими секундовими тонами (наприклад, «Fis-des-es-g» на фоні повторюваного «b» в мелодії тощо), використання «надривних» інтонацій, що декларуються в октавному або акордовому вигляді, переважання тембральності низького регістру (аж до E<sub>1</sub>) та ін. Окрім того, у семантиці початкових пунктирних мотивів на звуці «b» вбачаються аналогії до скорботної сфери як у Ф. Шопена (Траурний марш з Другої фортепіанної сонати та ін.), яка розвивається протягом всього твору і в кінці переходить у протилежну за змістовим сенсом, просвітлену сферу (етюд завершується звучанням in Fis із прикінцевим витриманим устоем).

*Четвертий етюд – Осінь Impetuoso, fis-moll, 5/4, 4/4, 3/4 (приклад 3.2.17 у додатку А)* – приклад втілення емоційно-бухливої почуттєвої сфери. Ритмічні неспівпадіння у початках фраз в різних фактурних лініях, метрична змінність, квінтольність у фігураціях у високому регістрі, що супроводжують декламаційного плану мелодику із використанням широких ходів у низькому – такими є головні ознаки стилістики твору, що знову, як і перших етюдах, наближується до виразової сфери К. Шимановського. Протягом твору розробляється мелодичне зерно етюду, що яскраво відображає постромантичний тип мислення, втілений у творі – послідовність висхідної сексти та наступної низхідної секунди. *Patetico, Furioso, Grandioso, trionfante* – в епізодах із таким визначенням здійснюється бурхливим розвиток із розширенням діапазону, проникненням схвильованої тріольності у всі фактурні лінії, фактурними нашаруваннями, посиленням динаміки тощо, що завершується лише в останньому такті при звучанні тоніки (секстакорду) із розщепленим терцієвим тоном – «a» в основі та «ais» у верхніх звуках, із залученням найбільш низьких звуків фортепіано, від крайнього «a» субконтроктави («A<sub>2</sub>–Cis<sub>1</sub>–Fis<sub>1</sub>–Cis–Fis–cis–fis–ais–cis<sup>1</sup>»).

Щодо стилістики художнього вираження у фортепіанних творах

І. Белзи варто пригадати думку, яку мисловив сам мистець у відношенні до музики одного із власних кумирів – Ф. Шопена. Згадавши відгук М. Римського-Корсакова про Етюд *As-dur*, «в якому сама гармонія ніби співає», І. Белза бачить у ньому «ключ до розуміння однієї з найістотніших особливостей стилю польського майстра. Дійсно, в процесі творчої еволюції Шопена гармонія поступово набуває все більш і більш виразного значення, і грань між мелодією і гармонією нерідко стирається. Акордові звуки при цьому часто орнаментуються, “оспіваються”» [8]. Йдучи шляхом мелодизації гармонії, І. Белза творить власний індивідуальний стиль, найхарактернішою ознакою якого є мелодизована багатоплоскостна фактура із тонкими переплетеннями множинних ліній. З точки зору стилістики Концертні етюди виявляють імпресіоністичні та експресіоністичні риси, що проявляються у втіленні нового типу мелодики, фактури, реєстрової тембральності, трактування тональності та інших засобів музичної виразності.

Постромантична стилістика притаманна іншому концертному твору І. Белзи – «**Варіаціям**» **op. 24** *пам'яті Леоніда Половинкіна*, написаним у 1949 році з нагоди трагічної гибелі композитора.

Тема варіацій (*Concentrato assai, 4/4*), викладена у *fis-moll*, виражає основну ідею твору, пов'язану із трагізмом події. Вона виростає зі складеної із двох півтонів фігури, що позначає монограму « $B_2A_2C_1H_1$ » найнижчими звуками фортепіанного діапазону та звучить з високим ступенем скорботи. На її фоні з'являється висхідна мелодична лінія в середньому реєстрі, що розвивається, уникаючи тональних опор та оспівуючи напружені інтервальні побудови. Уся тема, в свою чергу, стає імпульсом для дев'яти варіацій, проникнених схвильованим патетичним розвитком, кожна з яких показує нову тональну, мелодичну, гармонічну, фактурну та інші грані фортепіанного вираження.

Як було вказано вище, І. Белза є творцем жанрів інструментально-ансамблевої сонати-балади (у Двох сонатах-баладах для віолончелі і

фортепіано) та вокальної балади, є автором фортепіанної Балади оп. 20, і внесок у розвиток цієї тенденції композитор здійснює паралельно з Б. Лятошинським (пригадаємо фортепіанні Сонату-баладу (1925), Баладу (1929) та ін.) [105].

Модерністські тенденції проявилися у **«Баладі» оп. 20 пам'яті Григорія Беклемішева** – піаніста, професора Київської консерваторії та Музично-драматичного інституту імені Лисенка, популяризатора української фортепіанної та камерно-інструментальної музики (В. Барвінського, Б. Лятошинського та ін.). Інтервальне інтонаційне зерно твору, сконцентроване у вступі, у першій висхідній фразі на *ff*, що містить послідовність трьох кварт – збільшеної, чистої та зменшеної – «G–cis–fis–b». Їй відповідають друга фраза із ритмічним зерном – повторенням октавно подвоєного звуку «e<sup>1</sup>–e<sup>2</sup>» на фоні витриманого «a<sup>1</sup>», що створює тритон із витриманим у басовій лінії останнім звуком першої фрази «b», та третя фраза – із послідовності і полігармонічних і гармонічних комплексів.

Після подальшого проведення основної теми (*tranquillamente, від такту 5*), розвиток у Баладі проходить крізь різні образні сфери у низці різнохарактерних і різножанрових епізодів – *Alla marcia, Impetuoso*, ліричному *Lento* – і набуває особливо патетичного звучання у *Maestoso*, викладеному на трьох нотних рядках (ефект дзвонів на *pesante sonoramente*, що викликає асоції із дзвонністю). При цьому музична мова виявляє як яскраві постромантичні (*Lento* та ін.), так і виразні експресіоністичні риси, проявлені у виході за межі тональності, напружених гармонічних співзвуччях, постійних ритмічних і фактурних змінах тощо.

Подібні підходи І. Белза застосовує у **Третій сонаті із жанровим підзаголовком «Балада» оп. 11, присвяченій пам'яті друга юності Сергія Мельникова**. Твір особливої експерсії, що виростає із напруженого вступу *Grave*, де на фоні витриманого звуку у контроктаві «D<sub>1</sub>» звучать

важкі полігармонічні комплекси, подекуди у тріольному викладі. У цю звукову матерію проникають окремі «рвані», наповнені пунктирними фігурами мелодичні лінії. Екзальтована патетика та схвильована лірика формують усі варіанти стилістики подальших епізодів твору.

**«Четверта соната» ор. 26** присвячена Борису Лятошинському – педагогу Ігоря Белзи у Київській консерваторії та багаторічному соратнику і другу. Соната є одночастинною, з рисами баладності, що проявляються у чергуванні різнохарактерних епізодів.

Твір розпочинається тритактовим вступом у низькому регістрі, який вводить в атмосферу основної образної сфери Б. Лятошинського – трагедійність. В нижньому шарі фактури двічі звучить викладена октавами мелодична лінія «C–D–E» та її хроматизований варіант «C–D–Dis–E», на її фоні – також у нижньому регістрі висхідні фрази широкого дихання.

Основою твору є тема головної партії *Drammatico* (від такту 4) у низькому регістрі із напруженими басовими тірадами та активним рухом від повторюваної фігури «es–h» (на фоні «D<sub>1</sub>–D») – «d–fis» до кульмінаційного *maestoso ff* (такт 18). У цілому, головна партія передає експресивний стиль музичної мови Б. Лятошинського.

Тема побічної партії на *lento velutato* (від такту 24) переводить у сферу витонченої лірики, переданої м'якими сецесійними засобами, наближеними до фортепіанної стилістики О. Скребіна та К. Шимановського.

Композиційними особливостями твору, окрім вказаних одночастинності та рис баладності, є fuga у другому (замість розробки) розділі форми (*Più mosso*) та дзеркальна реприза, в якій формується кульмінація. Спочатку звучить тема побічної партії (*Molto appassionato, ff*), яка набуває патетико-гімнічного характеру. Прикметно, ця тема патетичної лірики розпочинається із великого мажорного септакорду від «a<sup>1</sup>», після якого розвивається мелодична лінія від «b<sup>1</sup>», промовляючи,

таким чином, персональний інтонаційний код Б. Лятошинського із «знаковим» акордом композитора. Можемо припустити, що у цьому епізоді І. Белза декларує власне щире ставлення до Б. Лятошинського. На кульмінаційній точці (*Tempestoso, fff, 6/8*) з'являється тема головної партії, яка після арки зі вступом (*Grave*) переростає у коду-апофеоз.

**«П'ята соната» ор. 29 – пам'яті Ф. Шопена**, з яким І. Белзу, малою батьківщиною якого стала Польща, поєднує науковий інтерес до польської музики та її історії в цілому та постаті Ф. Шопена, що відобразилося у ґрунтовних монографіях.

У вступі *Adagio molto sostenuto*, що розпочинається традиційно для фортепіанних творів І. Белзи – з найнижчого звуку, створюється ніжно-лірична, неоромантична звукова картина, яка малюється модерними барвами, а колоритна тембральність звучання набуває імпресіоністичного сенсу, наближеного до стилістики музичної мови К. Шимановського.

У темі головної партії (*Allegro assai*) І. Белза вдається до квазіімітації народного танцювального музикування, починаючи тему чистими квінтами (у партіях обох рук), які вже у другій фразі починають мелодизуватися, аж до створення фактури сецесійного типу. Зерно теми «e–c–h–fis» звучить в октавному та акордовому викладі і набуває патетичного характеру. Таким способом, на нашу думку, автор віддає данину польській музиці, її етнічно-характерній специфіці.

Чергування епізодів *Affanato, Grandioso* приводить до кульмінації експозиції особливої емоційної сили (*con agitazione*), що розпочинається із гостропунктирної послідовності кварто-секундового та терцієвого полігармонічних багат шарових комплексів.

Розвиток у розробці і репризі у композиційному сенсі оснований на поєднанні рис сонатності та баладності, проявлених у звучаннях надзвичайної сили розвитку, подібно до найбільш патетичних сторінок музики Ф. Шопена, а в стилістичному сенсі перегукується із символізмом та експресіонізмом О. Скрыбіна (творчість якого склала

предмет окремого дослідження І. Белзи) та К. Шимановського.

Таким чином, фортепіанну творчіть І. Белзи бачимо у контексті постромантичної, імпресіоністичної та експресіоністичної образності та стилістики, чим мистець входить у коло «ідеальних Над-адресатів» О. Скрябіна, К. Шимановського та педагога Б. Лятошинського, а у композиційно-жанрових баченнях продовжує романтичну традицію композиційної баладності.

### ***3.3. Структура концепту індивідуального стилю Кароля Шимановського та його прояви в різних регіональних середовищах (на прикладі Львова)***

Зв'язки видатного польського композитора Кароля Шимановського з Україною та зокрема зі Львовом дозволяють представити важливі аспекти міжнаціональних музично-мистецьких зв'язків у сучасній гуманітарній науці. Адже композитор, хоч і народився на Великій Україні, в с. Томашівці коло Єлисаветграду (тепер м. Кропивницький), протягом кількох десятиліть був пов'язаний зі Львовом численними творчими, дружніми та родинними контактами. До Першої світової війни тут його жили його мати й його сестра – оперна співачка Станіслава Корвін-Шимановська, яка активно концертувала як камералістка, послідовно популяризуючи його вокальну музику. Тож цілком природно, що композитор вельми охоче навідувався до столиці Галичини, як перед Першою світовою війною, так і у міжвоєнне двадцятиріччя. Чисто логістичною причиною такого частого відвідування Львова було зручне положення міста, завдяки якому Шимановський, інтенсивно мандруючи зі Сходу (зокрема з рідної Тимошівки) на Захід – до Кракова, Відня, Закопаного та ін. – мав де зупинитись і перепочити. Не менш суттєвою причиною міста для композитора була чудова інтелектуально-мистецька атмосфера і гроно його добрих приятелів, що проживали тут постійно або



певний короткий час. До цього грона належали передусім музиканти – такі як Мечислав Солтис, в 1899-1929 одна з центральних постатей львівського музичного життя, Голова Галицького (з 1919 – Польського) музичного товариства і директор консерваторії при ньому, відомий музикознавець і композитор Адольф Хибінський, в 1912-1939 р. директор Інституту музикології при Львівському університеті, піаніст, педагог і композитор Ян Скшидлєвський, що перебував тут у 1902-1919 рр., викладав у консерваторії ГМТ і заснував власну музичну школу. До закінчення Першої світової війни мешкали у Львові й інші знайомі Шимановського, піаніст Кароль Лішневський та скрипаль Вацлав Коханський, а також поети Корнель Макушинський, Станіслав Баронч.

Творчість К.Шимановського розглядалась в вельми численних монографіях, статтях, розвідках, документальних студіях тощо. В українському музикознавстві до аналізу спадщини композитора звертались Ж.Хурсіна, Д.Полячок, О.Маркова, В.Гузєєва, О.Ізваріна та інші. Зв'язки К.Шимановського зі Львовом теж досліджувались рядом музикознавців, в тому числі М. Солтисом, О. Сердюк, Л. і Т. Мазепами [70; 183], Д. Полячком [90] та особливо докладно А. Калениченком [44; 45]. Однак фактичний та аналітичний матеріал даних публікацій, вартує узагальнити та структурувати, виокремивши вагомість мистецької харизми самого композитора та його творів у динаміці змін культурного життя Львова в окреслений період.

Щоби з'ясувати, в чому ж, в яких сегментах проявлявся вплив Кароля Шимановського на львівське музичне життя, насамперед слід виокремити і охарактеризувати ці сегменти, представити їх функції в інфраструктурі цілого.

Очевидно, на перше місце слід поставити виконання самих творів, що піднімає наступні питання про музикантів, здатних на високому художньому рівні донести до слухача зміст цих творів. Адже складність і новизна музичної мови одного з найяскравіших слов'янських модерністів

першої третини ХХ ст. принаймні повинна була знайти належних інтерпретаторів, які були далеко не в кожному місті, навіть з добрими культурними традиціями.

Другу сходинку інфраструктурної піраміди займає публіка і її належний рівень культури, що суттєво впливає на рецепцію модерних творів композитора.

Третім сегментом вважаємо наявність відповідного медійного та критичного резонансу виконань, який почасти відображає, а почасти і створює громадську думку щодо артефактів даного композитора.

Четвертим – видання і продаж його нот та можливість поширення у професійних і аматорських колах Галичини.

П'ята сходинка – це аналітичні і музикознавчі розвідки, які відображають інтерес до творчості композитора, а водночас репрезентують глибину і влучність її оцінки.

Шостим сегментом виступають матеріальні і меморіальні знаки уваги і пошани до митця, які свідчать про його «входження у мистецький пантеон» в суспільній свідомості даного регіону.

Останнім, сьомим сегментом (останнім не за силою впливу, а з огляду на те, що цей фактор не має суто музичного ґрунту, а швидше належить до соціопсихологічної сфери) подаємо «образ автора» в тому живому сприйнятті, яке залишилось у багатьох слухачів та передусім представників львівської еліти, з якими зустрічався і спілкувався Кароль Шимановський. Сюди ж віднесемо також наявність певного «зворотного зв'язку» - творчого відгуку композитора на імпульси, які походять від даного середовища, поява в даному місці його знакових творів.

В рамках стислого огляду в дисертаційному тексті всі названі сегменти впливу творчості і особистості Кароля Шимановського на львівську музичну культуру можна окреслити лише пунктирно. Більш докладно вартує зупинитись і прокоментувати перший із них – виконання творів видатного композитора у львівських концертних залах і сценах

протягом першої третини ХХ ст. Про ряд концертів Шимановського у Львові йдеться у вищезгаданій статті А. Калениченка, доповнено у матеріалі А. Калениченка – Д. Полячка, вміщеному в буклеті фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (4-20 жовтня 2020 р.) [43], де простежується виконання творів Шимановського в Україні загалом і у Львові зокрема.

Серед них у статті дослідник згадує про п'ять авторських концертів протягом двадцяти років, натомість в матеріалі останнього року додає ще один концерт – таким чином, збільшуючи їх число до шести, до того ж докладно розписує концерти Шимановського за роками та вказує усі твори, які входили у їх програми.

«Перший з них відбувся 25 березня 1912 р. за участі автора, С. Корвін-Шимановської та знаменитого піаніста Артура Рубінштейна і включав надзвичайно амбітну програму: для фортепіано – Друга соната ор. 21, Варіації h-moll ор. 3, Прелюдія і fuga, вибрані Прелюдії ор. 1 та Етюд ор. 4, а також пісні «Лебідь» на вірші Вацлава Берента ор. 7, окремі номери з циклів Шість пісень на вірші Казімежа Тетмайєра ор. 2, Шість пісень на вірші Тадеуша Міціньського ор. 20, «Барвисті пісні» ор. 22 та «Любовні пісні Гафіза» ор. 24» [43]. Звертаємо увагу, що в цьому концерті виступила його сестра – талановита вокаліста, що часто була першовиконавицею його камерно-вокальних опусів, але належного рівня піаніста у Львові не знайшлося, хоча, як покажемо далі, фортепіанні твори Шимановського виконувались добре підготованими місцевими студентами консерваторії ГМТ. Проте така об'ємна програма новаторської фортепіанної музики найбільш високо цінованого тогочасного польського композитора підкорились тільки знаменитому вже на той час Артуру Рубінштейну.

«17 березня 1920 р. ... в залі ПМТ у Львові... відбувся камерний концерт, де П[авел] Коханський<sup>8</sup> загравав скрипковій Сонату ор. 9, цикл

<sup>8</sup> Павел Коханський (1887 – 1934) – видатний польський скрипаль, першовиконавець більшості скрипкових творів Шимановського.

«Міфи» ор. 30, Ноктюрн і Тарантеллу ор. 28 та транскрипції каприсів Нікколо Паганіні ор. 40 D-dur і a-moll, а С. Корвін-Шимановська заспівала по дві пісні з вокальних циклів брата – «Любовних пісень Гафіза» ор. 24, «Барвистих пісень» ор. 22, «Пісень божевільного муедзина» на вірші Я. Івашкевича ор. 42 та П'яти пісень на вірші німецьких поетів ор. 13. Партію фортепіано протягом усього концерту виконував автор» [43]. Як бачимо, і у цьому випадку місцевих музикантів, здатних подолати художні й технічні труднощі модерної мови творів Шимановського, не знайшлося. Можна припустити, що період Першої світової війни боляче відбився на діяльності львівських музичних закладів і не всі кращі музиканти повернулись до Львова, а якщо і повернулись, то не завжди знаходились у найкращій формі.

«17 січня 1922 р. у Львові відбулася прем'єра написаного в Єлисаветграді циклу «Пісні божевільного муедзина» на слова Я. Івашкевича, ор. 42 (С. Корвін-Шимановська і Едвард Штайнбергер)» [43]. В цьому концерті вперше зі Станіславою Корвін-Шимановською виступає львівський піаніст і педагог Едвард Штайнбергер.

Так само докладно рецензувалися в пресі та широко коментувалися і наступні концерти: «Третій і четвертий, цілком присвячені пісням (з однаковою програмою), авторські концерти К. Шимановського відбулися у Львові 11 грудня 1923 р. та 25 січня 1924 р., п'ятий, скрипково-пісенний – 2 грудня 1927 р. В усіх трьох концертах композитор виступив як акомпаніатор з сестрою Станіславою та, в 1927 р., зі скрипалькою Іреною Дубіскою. У концерті 11 грудня [1923 р.] вдруге після Парижу відбулося виконання циклу «Слопєвнє» ор. 46-біс, на слова Ю. Тувіма» [46]. Серед виконавців знову бачимо сестру композитора і його самого та варшавську скрипальку Ірену Дубіску. Якщо бажання композитора особисто супроводжувати як концертмейстер виступ своєї сестри можна зрозуміти і пояснити (їх стосунки завжди були дуже теплими і

довірливими), то запрошення солістки з Варшави свідчить про брак місцевого скрипаля належного рівня.

Якщо говорити про останній сьомий сегмент присутності композитора у львівському музичному житті та *vice versa* вплив львівського оточення на його творчий процес у певні періоди життєтворчості, то слід виділити 1920-і роки як найбільш сприятливий у цьому сенсі період. Композитор переживає у Львові творче піднесення, тут зароджуються задуми його нових творів та опрацьовуються важливі партитури. В 1924-25 рр. він працював тут над фортепіанним концертом, призначеним для Артура Рубінштейна, втім не закінчив його через трагічні події в особистому житті: загибель улюбленої племінниці Аліни Бартошевіч. Влітку 1928 р. у столиці Галичини композитор працював над одним із найвідоміших своїх творів – балетом «Гарнасі» (Розбійники з Татр).

Вагомими для формування стилістики композитора стали його контакти з львівським музикознавцем Адольфом Хибінським, який розбудив інтерес Шимановського до фольклору горян Підгалля (саме йому присвячено цикл «20 мазурок» ор. 50) [137, с. 228].

Плідний період контактів Шимановського з львівською культурною елітою завершився черговим авторським концертом. «Останній, шостий авторський концерт у Львові перевершив попередні за масштабом. Програма концерту, що відбувся 3 лютого 1928 р., включала Концертну увертюру, ор. 12, Третю симфонію для голосу мішаного хору та оркестру «Пісня ночі» на вірші персидського поета XII ст. Джалалуддіна Румі ор. 27 (перше виконання з хором) і оркестрову версію Другого зошита вокального циклу «Любовні пісні Гафіза» ор. 26. Диригував А. Солтис, співала, як завжди, С. Корвін-Шимановська» [43].

Львів справді отримав в особі Адама Солтиса (як і раніше в особі його батька Мечислава Солтиса) фахового і талановитого диригента. Партитури Шимановського були йому під силу, він добре знав і часто

виконував сучасні партитури. Під орудою Адама Солтиса у Львові «вперше прозвучали «*Allegro tempestuosso e meno mosso spinato*» М. Солтиса (1921), третя симфонія, концерт для скрипки з оркестром, «Пісні Гафіза» (в оркестровому опрацюванні) К. Шимановського (1928), «Селянка» (*Capriccio pastorale*) Ю. Коффлера (1928), «Танцювальна сюїта» Б. Бартока, «Іспанська рапсодія» М. Равеля, «Пісня про землю» Г. Малера (1928), «Уродини Інфанти» Ф. Шрекера (1928), містерії «*Miror de Jezus*» А. Каплє, «Просвітлена ніч» А. Шенберга» [126, с. 240].

Очевидно, піднесення рівня львівських музикантів, а головне, поступове залучення доволі консервативної львівської музичної еліти та слухачів до нової музики, дозволило наприкінці 1920-х – у 1930-х рр. все активніше впроваджувати твори Шимановського в концертний репертуар, і, що видається особливо важливим, охоплювати різні жанри і різні рівні складності. Тут варто додати, що перші виконання музики найбільшого польського модерніста відбулось у Львові 20 березня 1908 р. – прем'єрне виконання щойно написаної пісні «Пентезілея» ор. 18 для сопрано й оркестру на вечері, присвяченому пам'яті Ст. Виспянського. Диригував Мечислав Солтис, співала сестра композитора Станіслава Корвін-Шимановська.

Окремо слід зазначити знаменний факт біографії митця. У 1910 році у Львові відбулось урочисте святкування сторічного ювілею від дня народження Ф. Шопена, яке охоплювало більше десяти різних концертних, музично-просвітницьких, наукових акцій. Одним з важливих заходів святкувань став конкурс на кращий сучасний твір польського автора, в якому Шимановський здобув перемогу за Сонату № 1 ор. 8 для фортепіано (1903-1904).

«Виступи, котрі супроводжували ці заходи ювілей Шопена, мали три мети. Перша – утвердження на символічне задокументування польськості, друга – узаконення “Товариства імені (культу) Фридерика Шопена”, і третя – оголошення результатів конкурсу ім. Ф. Шопена на

фортепіанний твір, де першу нагороду здобула I Соната К. Шимановського» [177]. Цей факт відносимо також до шостого сегменту в системі впливу творчості композитора на регіональну культуру – адже це був перший документальний вияв визнання великого таланту молодого митця у львівському середовищі.

Високий рівень викладання у Львівській консерваторії, передусім в класі фортепіано, який заснував свого часу учень і асистент Ф. Шопена Кароль Мікулі, дозволив деяким кращим випускникам досягнути художні відкриття музики К.Шимановського, хоча, як писалось вище, ще не в тому об'ємі, який задовольнив би самого автора. В 1912 році талановита львівська піаністка Гелена Оттавова включила в свою програму Сонату c-moll К. Шимановського. Марія Мірська, випускниця чеського педагога Вілема Курца в консерваторії ГМТ та Теодора Лешетицького у Відні, теж включала в свої програми опуси представників композиторського об'єднання «Молода Польща», зокрема твори К. Шимановського.

Поступово збагачувалась репертуарна скарбниця виконання творів Шимановського у Львові, особливо вокальних та фортепіанних. У травні 1926 року Стефан Аскеназе (випускник школи Теодора Поллака та класу Еміля Зауера у Відні) виконав «Серенаду», а в грудні 1927 року у залі Мистецького Кола і Казино Юзеф Турчинський виніс на сцену в модерністичній програмі, поряд творами С. Прокоф'єва та М. Кастельнуово-Тедеско, «Острів сирен», готуючи авторський концерт камерно-вокальної музики композитора наступного дня [192, с. 6].

Засновник Львівського відділу Польського товариства сучасної музики Леопольд Мюнцер від 1930-х рр. неодноразово виконував фортепіанні композиції К. Шимановського у своїх програмах як на батьківщині так і в ході зарубіжних концертних турне 1938-1939 р. Румунією, Норвегією, Нідерландами і Англією. З учнями свого класу Л. Мюнцер регулярно готував високохудожні монографічні програми з

творів улюбленого митця [165 с. 9], а згодом, працюючи у Варшаві, вболівав за можливість популяризації його творчості у радіотрансляціях.

У різноманітних формах вшанування як самої харизматичної особи Шимановського, так і визнання його композиторського таланту, які виокремлені в поданому підрозділі, як вельми важливий чинник впливу митця на музичне життя Львова, особливе місце займає факт надання імені композитора – ще за життя, що трапляється доволі рідко! – Львівському музичному інституту, який від 1902 року провадила відома піаністка та педагогиня Анна Нементовська. Таке право інститут отримав після того, як завдяки високому професіоналізмові йому дозволили видавати дипломи. Як вищий вияв визнання він був перейменований у 1931 році у Львівську Музичну Консерваторію ім. К.Шимановського. Сам Шимановський, «зворушений доказом гарячої симпатії, [...] двічі буваючи у Львові, відвідав школу, з прихильністю висловлюючись як про методи, так і про високий рівень навчання» [163, с. 6]

Останній прижиттєвий концерт у Львові за участі автора відбувся 5 листопада 1932 р. і був позначений львівською прем'єрою ор. 60. Симфонії № 4 (*Symphonie concertante*) для фортепіано и оркестру в 3-х частинах, присвяченої Артуру Рубінштейну. Диригентом виступив Гржегож Фітельберг, партію фортепіано виконував автор [166]. Варто наголосити особу диригента – разом з композитором він був учасником угруповання «Молода Польща», тож знався з ним багато років і був палким прихильником його таланту. Незважаючи на те, що на початку 1930-х років на Львів, як і на усю Польщу, насувалася економічна криза, Фітельберга часто ангажували і запрошували з Варшави на виступи. «Упродовж 1931-1932 років він очолював чотири симфонічні імпрези, які запровадила вказана організація... Театральний оркестр виступив під його батуту трічі. На першому концерті він представляв творчість Л. ван Бетовена (симфонія № 5), М. Карловича (симфонічна поема “Епізод на маскарадї”), С. Прокоф’єва (класична симфонія), А. Онегера



(симфонічна поема “Пасифік 231”). Програма наступних концертів в цьому сезоні, в основному, складалась з невідомих ще у Львові російської та польської музики. Були виконані: симфонічна поема “Відливання сталі” О. Мосолова, марш з опери “Любов до трьох помаранч” С. Прокоф’єва, “Петрушка” І. Стравінського<sup>9</sup>, концерт для фортепіано з оркестром f-moll Ф. Шопена, невідома у Львові балетна сюїта “Гарнасі” К. Шимановського, симфонічна поема М. Кондрацького, “Танго” Я. Маклакевича, симфоніета П. Перковського» [126, с. 263].

1934 р. консерваторією ім. К.Шимановського проведено низку концертів у серії «Музика ХХ століття», де виступив доїжджаючий професор закладу, викладач майстеркурсу фортепіано Зигмунд Джевецький з цікавими особистісними інтерпретаціями найновіших, для його часу творів К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, С. Прокоф’єва, Р. Мацеєвського і Я. Екера та К. Шимановського «в багатій і цікаво укладеній програмі доказав, що є одним з найчудовіших виконавців сучасної музики» [174].

Коли Шимановський після тривалої хвороби відійшов у кращий світ, львівська мистецька спільнота відреагувала з приводу смерті композитора розлеглими некрологами, які нерідко являли собою критично-аналітичні студії його творчості (що можемо віднести до третього сегменту його впливу на мистецьке життя, тобто пресових відгуків на події, пов’язані з композитором). Відома згодом музикознавиця Зофія Лісса так відізналась про стиль композитора: «Шимановський був за своїм духом романтиком, хоча від нього свідомо відособлювався; романтиком він був у своїй потребі вираження себе у своїй музиці, в своєму метафізичному, пантеїстичному сприйнятті світу, що знайшло відгомін у його музиці. Але будучи водночас людиною з широкими інтелектуальними обріями, він знав, що його власна епоха йде у зворотному напрямку, тож він прагнув відтворити ідеї своєї власної

---

<sup>9</sup> Фітельберг багато років працював у Санкт-Петербурзі, звідси його преференції російської музики.

генерації, до мови, якою промовляла ця генерація. Ця боротьба між вродженими схильностями його психіки і вимогами сучасної доби творить вісь, довкола якої обертався розвиток стилю Шимановського» [178, с. 9].

Водночас – якщо вже мова йде про оцінку музики Шимановського львівськими критиками і відповідно, реакцією публіки (що відповідає другому і третьому сегменту регіональної музичної інфраструктури творчості композитора), то вона надто довго залишалась неоднозначною і далеко не такою однозначно позитивною, а навіть тріумфальною, як це прийнято подавати у сучасних дослідженнях. На підтвердження наводимо розлогу рецензію після найвдалішого, останнього авторського концерту композитора у 1928 р.

«В актуальному сезоні вдруге виступає з композиторським концертом у Львові Кароль Шимановський, якщо перший був повністю присвячений сольним пісням і скрипковим творам, програма другого концерту включала тільки оркестрові твори. Кароль Шимановський, як відомо, є одним з найпослідовніших репрезентантів т. зв. модерністичної музики і всі його твори виражають в більшій чи меншій мірі всі переваги і вади нового напрямку. Як би ми не ставились до цього роду музики, маємо визнати, що у всіх творах Шимановського проявляється його великий творчий таланти. Ми знову в цьому переконались на згаданому концерті, на якому виконали «Концертну увертюру» ор. 12 для великого симфонічного оркестру, Симфонію № 3 ор. 27 для хору, солістів, оркестру і органу, а також «Три любовні пісні Гафіза» («Pieśni miłosne Hafiza» ор. 26 (1914) для голосу з оркестром. З цих творів лише «Концертна увертюра» беззаперечно сподобалась публіці, можливо тому, що вона написана ще 1903 р. і незважаючи на пізнішу переробку, не позначена ще всіма рисами актуального стилю композитора. Щодо двох наступних творів важко нам судити з одного виконання, тим більше, що не можемо оцінити, чи виконання відповідало інтенціям композитора. В

будь-якому випадку стверджуємо, що диригент др. Адам Солтис вклав у підготовку концерту титанічну працю, а якщо навіть не все було так, як повинно, то належить виправдати це тим, що всі твори були неймовірно важкі. Виконавцями були пані С.Корвін-Шимановська, мішаний хор Консерваторії, чоловічий хор Польського музичного товариства, оркестр консерваторії за участі посиленого оркестру Міського театру. Після концерту присутнього в залі композитора викликали і вручили йому лавровий вінок» [179, с. 9].

Тим не менше, львівська публіка хоч і не сприймала повністю інноваційного стилю Шимановського, але його твори викликали інтерес. Про це свідчить продаж його нот у львівських музичних книгарнях. Як вказує І. Антонюк, «У 1879-1939 рр. у Львові діє «Польська книгарня Бернарда Полонєцкого», яка мала розгалужену мережу магазинів: «Магазин нот Б.Полонєцкого», «З випозичальні музичних новинок Б. Полонєцкого». Основним, що вирізняє продукцію цього книгаря серед інших, є його велика увага до сучасних течій у польському мистецтві – модернізму, авангардизму, символізму. Серед видань Б. Полонєцкого зустрічаємо твори визначних польських композиторів: С. Нєвядомського – «Słonko»: Pieśni do słów Adama Asnyka, К. Шимановського – «I ja tam byłem» na sł. A. Mickiewicza, В.Валлека-Валєвського – «Kierdele»: Na chór męski i alt solo z cyklu «Mój świat», твори на тексти Я. Каспровича, Т. Бой-Желєнського [2, с. 73].

Ще один сегмент, який у нашій класифікації поданий як четвертий, тобто наукові дослідження стилю композитора, надзвичайно переконливо свідчить про виняткову увагу, яку львівські музикознавці приділяли Шимановському: три перші монографії. Першою узагальнюючою працею, виданою за життя композитора була монографія Здзіслава Яхімецького, випускника консерваторії ГМТ [162]. Наступні вагомі дослідження, ймовірно, розпочаті ще в міжвоєнний період у Львові, вийшли з-під пера вихованців Інституту Музикології, студентів

професора Адольфа Хибінського, Юзефа Хомінського та Стефанії Лобачевської [167], [148].

Вище були розглянуті виключно польські артефакти львівської культури, які стосувались виконання, дослідження, поширення музики К. Шимановського. Але й українська мистецька громада не стояла зовсім осторонь від такого яскравого таланту, хоча шляхи входження в нову, модерністичну добу в умовах польської та української громад значною мірою відрізнялися.

Так, програми українських музикантів і колективів тривалий час зберігали національно-маніфестаційний характер, оскільки цього вимагали суспільно-політичні умови та зумовлений ними соціокультурний запит. Проте зі зростанням кількості фахівців, які доповнили свою фахову освіту зарубіжним вишколом у провідних мистецьких музичних центрах Європи, їх репертуарна політика почала дедалі більше набувати просвітницького, тематичного спрямування, ширшої стильової та жанрової палітри. На особливу увагу в цьому переліку заслуговують новітні твори українських та зарубіжних митців, орієнтовані на актуальні для того часу стильові орієнтири неофольклоризму, сецесії, урбанізму, імпресіонізму тощо. При цьому виконавці прагнули поєднати в концертних програмах зразки західноєвропейської і питомої національної музики, оскільки і митці Великої України (принаймні до початку жорстких сталінських репресій), і галицькі автори активно оновлюють і переосмислюють інноваційні композиторські техніки, що панують в провідних центрах – Парижі, Відні, Берліні.

Одним з показових прикладів зародження нових репертуарних установок стала концертна діяльність Галі Левицької (випускниці Віденської академії музики та виконавського мистецтва у класі фортепіано Є. Лялевича, та концерткурсу П. Вайнгартнера), яка 30 березня 1931 року у залі Вищого музичного інститут ім. Лисенка

презентувала львівській публіці фортепіанний цикл В. Барвінського (випускника класів фортепіано В. Курца у Львові, І. Гольфельда у Празі та композиції у В. Новака) “Любов”, а 31 грудня того ж року сформувала програму з творів українських митців Галичини і Наддніпрянщини (Сім прелюдій П. Козицького, Соната З. Лиська, Сюїта М. Колесси, Дві прелюдії ор. 11 Л. Ревуцького). Представлені в програмі молоді митці-модерністи З. Лисько М. Колесса були, як і В. Барвінський, вихованцями Празької консерваторії та Карлового університету. Яскравий діяч музичного мистецтва, диригент, музикознавець та композитор модерністичного напрямку Антін Рудницький, відзначав: “День 31-го грудня 1931-го року треба буде записати золотими буквами в історію музичного життя у Львові... Часи з’явилі традиції в творчому мистецтві, які минулися уже на Заході і Сході, минаються помалу у нас. Ніяка сила консерватизму не може стати на шляху живого життя і його вимог, ніякі аргументи не спинять природнього розвитку творчих сил» [97].

В подальшому українські музиканти Галичини: піаністи Р. Савицький, В. Божейко, Т. Шухевич, Д. Герасимович, Д. Гординська-Каранович, І. Любчак-Крих, співаки О.Бандрівська, І. Шмериківська-Приймова, скрипаль Ю.Крих набагато частіше звертатимуться до творів галицьких модерністів (В. Барвінського, А. Рудницького, М. Колесси, З. Лиська, С. Туркевич, Р. Сімовича), так і до доробку митців Наддніпрянщини (Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, П. Козицького), поряд з музикою західноєвропейських метрів Б. Бартока, К. Дебюссі, Ф. Бузоні, М. Равеля, С. Прокоф’єва, О. Скребіна. Музика К.Шимановського звучатиме в програмах, можливо, не так часто, але доволі регулярно. Прикметно, що українські музичні критики практично не висловлюють невдоволення надто «модерністичною», незрозумілою для публіки мовою композитора, а навпаки, відгукуються про його стиль

з великим пошанівком і визнанням. Наведемо на підтвердження висловленої гіпотези кілька рецензій.

Про концерти А. Рудницького на Великій Україні, рецензент зазначає: «Ю. Ткаченко пише в „Вістях” з 27. жовтня про виступ А. Рудницького дуже обширно. „Як п'яніст, читаємо в оцінці Ткаченка, А. Рудницький є учнем добре відомих у нас піаністів Егона Петрі та Лео Сіро́ти. Артист виконав інтересний і рідко виконуваний програм з творів польського модерного компоніста К. Шимановського „Фантазія” та „Етюд”, Вагнера-Ліста „Смерть Ізольтди” та Ліста „Легенда про Франциска”. Виконання А. Рудницьким зазначених творів показало, що в його особі ми придбали високо-культурного музику. Артист має прекрасну техніку, цілком опанував засоби інструменту, його гра динамічна, глибока й витримана в строгих лініях. Отже вибір творів, виконаний на концерті, не є випадковий, строга й масивна музика Ліста та Вагнера якнайбільше відповідає мистецьким властивостям артиста» [37].

До «інтелектуальних виконавців» українського середовища Галичини належала і випускниця віденських та паризьких педагогів співачка Іванна Приймова-Шмериківська. «Вона була відомою в Галичині передовсім завдяки виступам у вечорах співацьких товариств, а також низці сольних тематичних концертів, які сама ж і коментувала: «Романси П. Чайковського», «Солоспіви сучасних галицьких композиторів», «Пісні К. Шимановського», «Італійські та французькі пісні XVIII ст.». В своїх нарисах «Українська музика» Антін Рудницький називає І. Шмериковську-Приймову першою концертною камерною співачкою в Галичині, «дуже культурною і музикальною» [74].

В анонсі на її концерт у 1935 р. докладно повідомляється про обрану співачкою програму, що поєднує західноєвропейську класичну і модерну музику (в тім ряду також знаходяться пісні Шимановського) – з українським модерним солоспівом: «Довідуємося, що вже 10. квітня ц. р. відбудеться у великій салі Лисенка концерт нашої званої співачки і

знаменитої інтерпретаторки пісень Іванни Шмериковської Приймової, нашої музичної рецензентки. На програму концерту зложаться староіталійські арії і французькі шансони 18 ст. композиції Р. Шумана, Р. Штравса, К. Шимановського, а з українських твори Ст. Людкевича, Н. Нижанківського та Ст. Туркевич-Лісовської, українські народні пісні в гармонізації М. Колесси, Н. Нижанківського та В. Барвінського (в супроводі скрипки). Фортеп'яновий супровід буде в руках д-р Ст. Туркевич-Лісовської» [85].

Та ж І. Шмериківська-Приймова подає об'єктивний і цілком схвальний погляд на симфонічний доробок К. Шимановського в 1935 р.: «Кожний симфонічний концерт у цьому сезоні проходить у Львові під батудою іншого диригента<sup>10</sup>. Для слухачів цікаво пізнавати різні способи диригування та різні виведення творів. Кожний диригент має свій спосіб підходу до оркестри та має змогу виказати своє уміння й мистецтво у інтерпретації творів з різних епох. Останнім симфонічним концертом диригував Г. Фітельберг, відомий львівській публиці з кількакратних виступів. Оркестру веде все цікаво, а по способі диригування пізнати, що призвичаєний до добрих та рутинованих оркестр. Двократне відіграння Симфонії Шимановського й усунення з програми Бетовена по ділило слухачів на дві партії. Одні були з того невдоволені, другі дуже охотно послушали ще раз Симфонії Шимановського, яка своєю будовою та інструментацією належить до тяжких творів та яку за одноразовим вислуханням важко добре зятимити. Симфонія та починається співною, повною мелянхолії мельодією і вся I. частина опирається на тих співних мотивах, які ритмічно та гармонійно безупинно змінюються, II. частина це короткі варіації, які так зі собою лучаться, що аж важко їх відрізнити. Остання частина це фуга, яка впроваджує цілий гураган звуків. Солісткою вечора була скрипачка з Парижа, Колетте Франц, дуже гарна поява на естраді. Манера її викazuje велике уміння та багато мистецького смаку,

---

<sup>10</sup> Період фінансової кризи дійсно вимагав постійно домовлятися з іншими диригентами і шукати матеріальної підтримки чи не кожного концерту.

одначе бракує їй глибокого тону та внутрішнього вогню в інтерпретації. Тому гра її не пориває» [94].

Так само із захопленням відгукується про виконання скрипкових творів К. Шимановського Юрієм Крихом Василь Барвінський, вказуючи при тім на дуже добре сприйняття модерної музики українською публікою, що суперечить «міфіві» про її начебто консервативність:

«Значні колористично-виразові засоби виявив наш скрипак у кінцевих творах програми Шимановського імпресіоністичній *La Fontaine d'Arechuse* і його ж „перелицьованих” варіаціях Паганіні, які то твори з наскрізь модерними фактурою і духом, на диво, дуже до вподоби припали нашій публіці.

Окремі слова признання належаться піаністці Ірині Любчак-Криховій, що її супровід в ідеальній мірі підпирає інтенції концертанта та видвигає при тому самостійно-індивідуальні риси піаністки, які викликають у нас все бажання почути її й як солістку» [6].

Українська громада не лише відгукнулася у щоденній пресі на смерть композитора («У Львові помер славний польський композитор Карло Шимановський. Покійний розпочав свою кар'єру у Львові» [91], але й скерувала на похорон свою поважну делегацію: «7-го ц. м. в похоронах світової слави музика й композитора Карла Шимановського в Кракові взяв участь від „Союзу Українських Професійних Музик”, від його композиторської секції та від „Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка” у Львові дир. Василь Барвінський. Делегат зложив на труні китицю квітів з шарфами, що на них був напис українською мовою: „Великому Творцеві Українські Композитори”» [30]. Розгорнутий некролог Шимановського вмістив Василь Барвінський у часописі «Назустріч» 15 квітня 1937 р.

Як можемо переконатися, вокальні, камерно-інструментальні, (найчастіше фортепіанні) та масштабні оркестрові опуси Шимановського у Львові в період його життя і невдовзі після смерті звучали у виконанні



як гастролерів так і львівських виконавців та колективів – вихідців з усіх трьох провідних громад: польської, єврейської та української, переважно випускників віденських музичних вишів.

### ***Висновки до третього розділу***

Аналізуючи вплив концепту індивідуального стилю К. Шимановського на творчість українських композиторів – Б. Лятошинського, А. Рудницького та І. Белзи, вказуємо на те, що вони сприйняли та крізь призму власного бачення передавали стилістичний концепт польського майстра. Відзначається, що існував ряд відмінностей між ними у світоглядному сенсі. Тож, творчість К. Шимановського, як одного із провідних представників модернізму в музиці, чиею малою батьківщиною є Україна, стала «відкритим текстом» (за У. Еко) для українських митців, що трансформували у своїй творчості питомі риси польського майстра, творячи на українському ментально-культурному ґрунті, в якому функціонують і діалогізують різноманітні культурні хронотопи.

Окрім того, в розділі було розглянуто і специфічні аспекти впливу творчості К.Шимановського на регіональну – в даному випадку львівську музичну культуру як митця і особистості, спостерігаємо його поступове зростання і розширення жанрового кола виконуваних творів, діяльність представників місцевої культури, які знаходились під особистим чаром його харизматичної особистості, появу досліджень, присвячених його творчості. Це стало можливим завдяки неухильній професіоналізації музичного життя Львова в міжвоєнному двадцятиріччі. Цікавим у подальшій перспективі видається дослідження повоєнних рефлексій особистості і творчості Кароля Шимановського, як у львівському музичному середовищі, так і у компаративному аналізі української і польської шимановськіани.

## ВИСНОВКИ

Початковим стимулом до написання поданої дисертації став інтерес до проблематики взаємозв'язків індивідуального стилю найяскравіших митців різних епох зі своїм оточенням та рівня їх впливу на подальші покоління композиторів. Як укладаються контакти, метафорично висловлюючись *dux* і *comes*, тобто «вождя» і «супутника» (супутників), як окреслюється у теоретичному аналізі фуги співвідношення теми і відповіді? Очевидно, що суто емпіричні методи не можуть дати повноцінного висвітлення цієї проблеми. Тому і було поставлене – як перше і необхідне для теоретичного підтвердження авторської гіпотези – завдання обґрунтування категорії «концепту індивідуального композиторського стилю» в теоретичному, філософсько-естетичному, історичному аспектах. В дисертації на основі докладнішого огляду різних наукових концепцій формулюється власне визначення концепту індивідуального композиторського стилю як комплексу базових смислів, впізнаваних й ідентифікованих з творчістю даного митця, втілених в його неповторній системі музично-виразових засобів.

Невипадково обраний і конкретний приклад стилю композитора для підтвердження сформульованої теоретичної моделі, що обумовив друге завдання дисертації, – визначення специфіки «концепту індивідуального композиторського стилю» на прикладі творчості Кароля Шимановського, зокрема його фортепіанного доробку. Фортепіанна спадщина Кароля Шимановського належать до найбільш показових і естетично вартісних артефактів першої половини ХХ ст. Відтак вона захопила своїм новаторством і яскравим проявом індивідуальності не лише слухачів та виконавців, але й не могла не зачепити уяви численного корпусу композиторів – як сучасників, так і пізніших генерацій. Передусім в орбіту впливу індивідуального стилю Майстра з Атми потрапили його країни – польські композитори, але чутливо поставились до його

стильових інновацій і деякі представники української школи.

Очевидно, що така інтенсивна проекція творчих знахідок Кароля Шимановського на творчість інших композиторів відбувалась тому, що митець геніально знайшов форми і способи поєднання традицій, що становлять фундамент будь-якої національної культури, та інновацій, які містять переконливі знаки тієї бурхливої і змінної епохи, в котру йому та іншим митцям довелось жити і творити. З одного боку, він сягає до давніх фольклорних архетипів і переосмислює моделі шопенівської творчості, з іншого впроваджує яскраві інноваційні прийоми гармонічної колористики, фактурної орнаментальності, принципи розвитку тощо. Як цілісний і проникливий художній документ свого часу, фортепіанні твори К. Шимановського виявляються надзвичайно вдячним матеріалом для обґрунтування концепту індивідуального композиторського стилю та його проекції на творчість інших митців з кількох причин.

Через те, що завдяки багатій епістолярній, музично-критичній спадщині самого композитора та об'ємній мемуарній літературі тих, хто представляв його найближче оточення, як також численних рецензій і рефлексій його творчості за життя самого митця, стає можливим відносно об'єктивне підтвердження основних базових смислів, що складають концепт індивідуального стилю Шимановського. Власні статті і рецензії, листи, зафіксовані висловлювання і спогади, які торкаються еволюції його стилю, загалом велика мемуарна література, пов'язана з різними етапами його життєтворчості, дозволяють доволі повно і точно реконструювати сам творчий процес композитора і формування концепту його стилю.

Відтак стає можливим виявлення особистих і суспільно-історичних імпульсів виникнення самого задуму твору, мотивації його художнього вираження, пошуку адекватної системи музично-виразових засобів, протікання самого процесу написання, причини виникнення і шлях здійснення творчих задумів композитора. Уся ця інформація стає

об'єктивною документальною основою для формулювання базових смислів концепту індивідуального стилю композитора і дає можливість вирішити наступне завдання, визначене у вступному розділі дисертації, а саме характеристики особистісно-творчих передумов формування концепту індивідуального композиторського стилю фортепіанної творчості Кароля Шимановського

По-друге, творчість Кароля Шимановського, чия естетично-світоглядна сутність так яскраво проявляється у фортепіанному доробку, що на її основі можна теоретично обґрунтувати концепт його стилю, відзначається такою яскравою індивідуальною манерою вираження, таким цілеспрямованим тяжінням до новаторства та чутливим сприйняттям художніх віянь свого часу, що і з цього огляду складає благодатний ґрунт для виявлення проєкцій на творчість інших композиторів. Тож проєкція індивідуального концепту одного композитора – *dux* – і його перевтілення в індивідуальних же стилях сучасників і наступників набагато яскравіше виявляється при розгляді творів, відзначених особливо високою мірою самостійності композиторського мислення, інноваційністю виразової системи, сміливістю і нетрадиційністю тематики. Всі ці риси надзвичайно переконливо втілені в творчості Кароля Шимановського, що дає змогу простежити численні змістовні констеляції, котрі виникають між авторським текстом й наступними композиторськими трансформаціями в різних національних та суспільних середовищах. Саме ці риси як самого прототипу, так і їх подальших версій дозволяє розкрити наступне завдання, поставлене на початку дисертації, відтак здійснити проєкції концепту індивідуального композиторського стилю фортепіанної творчості Кароля Шимановського на фортепіанну творчість польських і українських композиторів.

Варто зазначити, що серед численних «реципієнтів» - митців, представників польської та української культури, були обрані лише

кілька музикантів, хоча тих, які зазнали у своєму доробку впливу видатного польського митця, набагато більше. Однак матеріалом дисертації стали лише ті артефакти, які, на нашу думку, найяскравіше і оригінально переосмислили засади концепту індивідуального стилю Шимановського. Це Гражина Бацевич, Роман Мацеєвський, Пьотр Перковський, Артур Малявський, Тадеуш Шеліговський в польській музичній традиції, Борис Лятошинський, Антін Рудницький, Ігор Белза – в українській. На прикладі їх фортепіанної музики вирішується останнє завдання – з'ясування специфіки трансформації концепту індивідуального композиторського стилю К. Шимановського.

Аналіз проєкції засад концепту індивідуального стилю Кароля Шимановського на творчість вищеназваних польських і українських митців здійснюється за кількома параметрами. Дуже важливим видається простежити переосмислення провідних жанрових моделей фортепіанної музики, з якими працював Шимановський. Тому велика увага надається детальнішому розгляду жанровим версіям мазурки, середніх концертних форм, сонатного циклу у спадщині самого Майстра і в доробку тих авторів, яких відносимо до кола його прихильників та послідовників.

У встановленні стилістичних зв'язків Кароля Шимановського та названих композиторів дуже продуктивним стало використання категорії «ідеального Над-адресата», яка дозволяє розглядати митців не як «епігонів» видатного Майстра, а як «над-реципієнтів», що плідно й оригінально розвивають його творчі ідеї, організовані в концепті індивідуального стилю, у контексті музичного мистецтва ХХ століття. Зокрема відзначається як мистці модерністського спрямування, що формувалися у різних національних та суспільних середовищах, які проте зазнавали суттєвого впливу К. Шимановського, ставали одними із «ідеальних Над-адресатів» польського Майстра, діалогізували із музикою старшого сучасника на різних рівнях сприйнятливості й переосмислення його ідей.

В аналізі світоглядних засад, музичної мови і конкретних елементів системи виразності, які споріднюють концепт індивідуального стилю К. Шимановського з індивідуальними стильовими рішеннями його наступників відзначаються такі спільні риси як опора на народну жанровість, ритмоінтонаційні комплекси тематизму, характерні звороти мелодики і ладо гармонічні послідовності та ін., а також їх поєднання із типовою для середини – другої половини ХХ ст. фортепіанною стилістикою польської музики.

Таким чином, поворот до стильового плюралізму між модерном і авангардом зумовив цікаве багатство мистецьких вирішень в доробку Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського та ряду інших польських музикантів. Їх єднає спільність творчих установок, яка веде від здобутків Кароля Шимановського (його жанрових пріоритетів, кола образності, синтезу фольклорного начала з модерним музичним словником і композиторсько-технічними засобами). Однак попри спільність низки ознак і вихідних принципів, кожен з митців вирізняється яскраво індивідуальною композиторською мовою, технічними засобами (розширена тональність, 12-ступенева тональність, додекафонія, співзвуччя нетерцієвої структури, кластери, поліакордика та поліметрія, остинатність тощо) і стильовими пріоритетами, серед яких неофольклоризм, імпресіонізм, неокласицизм, необароко, урбанізм та ін. Застосування подібного підходу в різних жанрових моделях може послужити розширенню уявлень щодо ліній спадкоємності національної традиції та більш широких і достовірних узагальнень генеральних тенденцій та рис окремих авторських індивідуальностей.

З іншого боку, розглядаючи вплив концепту індивідуального стилю Шимановського на українських композиторів – Бориса Лятошинського, Антіна Рудницького, Ігоря Белзи, зазначаємо більш загальні риси спільності, які помітні передусім у трактуванні жанрових моделей, збагачення музичної мови сміливими інноваційними відкриттями, а

найбільше – у зверненні до архаїчних фольклорних праобразів.

Підсумовуючи зазначаємо, що запропонована у дисертації ідея «концепту індивідуального композиторського стилю», представлена на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського і її проекції на творчість польських і українських композиторів, видається плідною для застосування щодо інших конкретних констеляцій у музично-історичних процесах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров Ю. В. Психологія розвитку : Навчальний посібник. Харків: ФОП Панов А.М., 2015. 336 с.
2. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : дис. ... канд.. мистецтвознав.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2008. С. 73.
3. Асталош Г. Інструментальна спадщина Ігнація Падеревського в аспекті національного колориту. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (46), С. 63–68.*
4. Асталош Г. Триптих «На Верховині» Є.Станковича в аспекті темброво-колористичного трактування фортепіанної фактури. *Українська музика: науковий часопис.* Львів 2022, 24 (1), С. 96-101.
5. Асталош Г. Л. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. *Вісник національної академії керівних кадрів керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2022. № 4 (43). С. 73 – 78.
6. Барвінський В. Концерт Юрія Криха. *Українська Музика.* 1939. Ч. 3. С. 86 – 87.
7. Безбородько О. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* 2018. Вип. 122. С. 110–124.
8. Бэлза И. Фридерик Шопен. *М., Музыка,* 1991. 141 с.
9. Берегова О. М. Борис Лятошинський та Ігор Белза у Київській консерваторії на початку 1920-х років. *Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського.* К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 2 (11). С. 123–131.
10. Берегова О. Ф. Белза: комунікаційні характеристики особистості і творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України*



*імені П. І. Чайковського*. Вип. 55: Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. К., 2006. С. 15–27.

11. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис канд. дис. Львів: ЛНМА ім. М.Лисенка, 2019. С. 40.
12. Блажкевич-Чаплін Х. Ігор Белза. Львів : Слово Руху, 1998. 143 с.
13. Бодуэн де Куртенэ И. Избранные труды по общему языкознанию М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т.1. 384 с.
14. Бодуэн де Куртенэ И. Избранные труды по общему языкознанию М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т.1. Т. 2. 391 с.
15. Бондар Н. В. Базові концепти української ментальності у творчості братів Тютюнників: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Запорізький національний ун-т. Полтава - Запоріжжя, 2018. 24 с.
16. Бондар Н.В., Лещенко Т.О., Жовнір М.М Базовий концепт української ментальності як продуктивний метод проектування особистісно-орієнтованої освіти. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://core.ac.uk/download/pdf/200104953.pdf> ((дата звернення 12.05.2023).
17. Вакалюк П. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
18. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2017. 223 с.
19. Витвицький В. Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упоряд. Любомир Лехник. Львів, 2003. С. 215–216.
20. Відображення. Лятошинський і його час – Концерт Євгена Громова. [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://moemisto.ua/kyiv/evgen-gromov-fortepianovidobrazhennyalyatoshinskiy-i-yogo-chas-206594.html> (дата звернення 12.04.2020).

21. Воробкевич Т. [Передмова]. Антін Рудницький. Два концертні танки. Львів : ЛДМА імені М. В. Лисенка, 2006. С. 3–5.
22. Гиса О. «Мазурки опус 50» Кароля Шимановського: структурно-стильовий аналіз. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. Тернопіль, Київ, 2009. С. 12 -16.
23. Гоголь Н. О малороссийских песнях. *Николай Гоголь. Арабески*. Отв. ред. А.А. Карпов; Ред. изд-ва Л.Н. Мурзенкова. Санкт-Петербург: Наука, 2009. С. 149.
24. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 426 с.
25. Грабовський Л. Про мого вчителя [Спогади автора про участь Б. Лятошинського та І. Блажкова в концерті, присвяченому К. Шимановському (1962)]. *Музика*. 2015. № 3–5. С. 53.
26. Губа Л.В. Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості. Молодий вчений. Філологічні науки. 2018. № 3 (55). С. 616–619.
27. Гульцова Д. Еволюційні шляхи розвитку фортепіанного етюду в українській музиці ХІХ–ХХ століть. *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2020. № 2. С. 185–191.
28. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). *Слово і Час*. 1993. № 1. С. 54–69.
29. Гумилёв Л. Этногенез и биосфера Земли. Москва : АСТ «Астрель», 2006. 512 с.
30. Делегат українських композиторів на похоронах пок. К. Шимановського. *Діло* №78 від 10.04.1937, ст. 7

31. Демска-Трембач М. «*Мифы*» и «*Метопы*» Кароля Шимановского: диалог с античностью. *Аспекти історичного музикознавства*. 2013. № 6. С. 216–225.
32. Дувірак Д. Україна, Стравінський і європейський авангард початку століття. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 1996. Число 7. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n7texts/duvirak.htm> (дата звернення 15.05.2020).
33. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер. А. Погоняйло, В. Резник. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.
34. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури. Київ : Ін-т укр. мови НАН України, 2009. 352 с.
35. Єфіменко А. «Діалоги» Д. Шостаковича і Б. Лятошинського (на прикладі Симфоній № 1). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 4. С. 78–82.
36. Загнітко А. Класифікаційні типології концептів. *Лінгвістичні студії*. 2010. Вип. 21. С. 12 – 21.
37. З української опери. *Діло*. №251 від 10.11.1927. С. 3.
38. Іващенко В. Л. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології): Монографія. Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2006. 328 с.
39. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький: ПП «Медобори-2006», 2013. С. 33.
40. Інтерпретація солоспівів Миколи Лисенка Модестом Менцинським в оцінці Станіслава Людкевича. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 1. С. 127-133.

41. Кагановська О. М. Проблема інтерпретації текстових концептів у художньому прозаїчному творі. *Мова і культура*. 2001. Т. IV, вип. 3. С. 114.
42. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: К.: Вид. центр КНЛУ, 2002. 292 с.
43. Калениченко А., Полячок Д. Виконання музики Шимановського в Україні. *Буклет фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (4-20 жовтня 2020 р.)*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://szymanowski-fest.com/index.php/uk/karol-shymanovskyi/vykonannia-muzyky-shymanovskoho-v-ukraini> (дата звернення 07.05.2021)
44. Калениченко А. Кароль Шимановський і Галичина. *Українсько-польські культурні взаємини*. Вип. 2. Київ: ІМФЕ ім. М.Рильського, 2008. С. 235–249.
45. Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи. *Україна – Польща: історія і сучасність. Зб.наук. ст. і спогадів пам'яті П.М. Калениченка (1923 – 1983): у 2-х ч. Ч.1*. К., 2003. С. 461 – 493. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://resource.history.org.ua/publ/graf\\_2003\\_13\\_1-461](http://resource.history.org.ua/publ/graf_2003_13_1-461)
46. Канєвська Д. Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2002. 19 с.
47. Карась Г. Станіслав Людкевич – Софія Дністрянська: історія однієї публікації (до 140-річчя з дня народження композитора). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2019. Т.2. № 1. С. 93–101.
48. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса. Сім новел з життя артиста. Львів : ЛДМА імені М. В. Лисенка, вид- во НТШ, 2003. 294 с.
49. Кли́н В. О музыке. Київ : Муз. Україна, 1985. 351с.
50. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 316 с.

51. Клин В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский : сборник статей / сост. М. Копица*. Киев : Музична Україна, 1987. С. 42–62.
52. Козаренко О. Замість передмови. *Лятошинський Борис. Романси 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук. Вид. 2-е, перероб. і виправ.* Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
53. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16. ч. 1. С. 33–37.
54. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид-во НТШ, 2000. 284 с.
55. Копера А. Рудіна М. Методика дослідження особливостей відтворення концептів-емоцій у перекладах українською мовою англomовних художніх творів. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. Випуск 3 (136). Одеса, 2021. С. 111 – 119.
56. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия : Исследование. Киев : Музична Україна, 1990. 131 с.
57. Краснобаєва-Чорна Ж. В. Сучасна концептологія: концепт життя в українській фраземіці : [монографія]. Донецьк : ДонНУ, 2009. 201 с.
58. Краснобаєва-Чорна Ж. Термінополе КОНЦЕПТ. *Українська мова*, 2006, № 3. С. 67.
59. Кузнецова Л. Р. Антропоцентризм як провідний принцип текстологічних досліджень. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Серія : Філологічна. 2013. Вип. 33. С. 76-87.
60. Кулиняк Н. Критично-публіцистична діяльність Антіна Рудницького (сторінками галицької преси першої третини ХХ століття). *Наукові збірки ЛНМА*. 2017. Вип. 40. С. 61–73.

61. Кулиняк Н. Національні і європейські модерністичні складові індивідуального стилю Антона Рудницького. *International Scientific and Practical Conference «World Science»*. August 2017. № 8 (24). Т. 1. С. 14–21.
62. Кушнірук О. Другий період українського музичного імпресіонізму: рефлексія непізнаного. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць*. Київ, 2009. Вип. 9. С. 77–86.
63. Лазаревич Є. Антін Рудницький як музикознавець (у 110-ту річницю від дня народження). *Українська музика*. Львів, 2012. № 1 (3). С. 80–86.
64. Літяга В. В. Поняття “концепт” у парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Сер. Іноземна філологія*. 2013. Вип 6. С. 48-60.
65. Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы. В 2-х частях. Часть 1 : Воспоминания / Сост. Л.Грисенко, Н. Матусевич, комментарии Л. Грисенко. Киев : Музична Україна, 1985. 216 с.
66. Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы. В 2-х частях. Часть 2 : Воспоминания / Сост. Л.Грисенко, Н. Матусевич, комментарии Л. Грисенко. Киев : Музична Україна, 1986.
67. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: У 2 т. / Упоряд. М. Копиця. Київ : Задруга, 2002. Т. I. С. 142.
68. Мазепа Т. Лешек Мазепа – видатний дослідний музичної культури Львова і Галичини: від середньовіччя до сьогодення. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2019 Ч.1 (31). С. 34 – 42.
69. Мазепа Т., Письменна О. Роль меценатів у діяльності Галицького музичного товариства у Львові в рр. 1838-1914. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 136, Київ, 2023. С. 60 – 74.
70. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії. Т. 1. Львів: Сполом, 2003.

71. Марік В. Б. Явища концепта і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу. Автореф. канд. дис. Одеса, ОНМА ім. А.Нежданової, 2008. С. 12-13.
72. Марценківська О. Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті розгляду ладогармонічної системи. *Київське музикознавство*. 2015. Вип. 51. С. 3–15.
73. Марценківська О. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство*. 2018. Вип. 57. С. 45–59.
74. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1996. Т. 332. С. 464–558.
75. Молчанова Т. Музична творчість Дори Пеячевіч як феномен пізньоромантичного стилю. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (45). (45). 2021. С. 116–123.
76. Молчанова Т. Незнайомка у музичному інтер'єрі романтизму: Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель (1805–1847). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип.46. 2022. С.108–118.
77. Морщакова О. С. Єдність культури і особистості: феномен творчості. *Психологія і суспільство*. 2006. № 3. С. 70–80.
78. Морщакова Н. О. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуротворення. *TRAEKTORIÁ NAUKI / PATH OF SCIENCE* www.pathofscience.org International Electronic Scientific Journal. 2016. Vol. 2, No 10 ISSN 2413-9009 Section «Arts».
79. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 351 с.
80. Нейгауз Г. Великий польський музикант. *К. Шимановский: воспоминания, статьи, публикации*. М., 1984. 294 с.

81. Ніконова В. Г. Концепт - концептуальний простір - картина світу: досвід поетико-когнітивного аналізу художнього тексту. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. Том 15. № 2. 2012. С. 117-123.
82. Новак А. Мазурка в творчості українських композиторів: до проблеми музично-культурної інтеграції. *Українська музика. Щоквартальник*. Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2015. С. 36 – 43.
83. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк: Твердиня, 2012. 168 с.
84. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Б. Лятошинського. *Вісник ДАКККіМ*. 2007. № 4. С. 86–91.
85. Новинки. Концерт Панни Іванни Шмериківської-Приймової у Львові. *Діло* №88 від 04.04.1935. С. 5.
86. Приходько А. Н. Концепты и концептосистемы. Днепропетровск: Белая Е. А., 2013. 307 с
87. Письменна О. Б., Мазепа Т. Л. Жанр обробки українських народних мелодій у фортепіанних творах Василя Безкоровайного. *Українська музика: науковий часопис. Ukrainian music scientific journal щоквартальник / quarterly*, Число 1 (44) 2023, Видавничий дім «Гельветика» 2023. С. 56–47.
88. Плоткіна А. Сильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України*. 2011. Вип. 32. С. 273–280.
89. Полюжин М. М. Культура – текст – індивідуально-авторський концепт. *Наукові записки. Серія “Філологічна”*. Острого: Видавництво Національного університету “Острозька академія”. Вип. 19. 2011. С. 117.
90. Полячок Д. Композиторська, виконавська та літературна діяльність К. Шимановського в Єлисаветграді в 1917 – 1919 роках. *Зб.наук.ст. пам'яті доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гордійчука*. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2011. Вип. 6. С. 199 – 211.



91. Помер композитор Шимановський. *Діло* № 69 від 30.03.1937, С. 5.
92. Посікіра Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століття. Рукопис канд. дис. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.Лисенка, 2021. С. 7.
93. Посошко А. Жанрово-стилистическіе особенності фортепіанних прелюдій К. Шимановського. *Когнітивне музикознавство-3*. Харків, 2011. Вип. 7. С.96 – 106.
94. Приймова. З концертової салі. *Діло* №25 від 31.01.1935. С. 7.
95. Рижова О. Традиції українського символізму в їх втіленості у вітчизняній культурі і фортепіанній спадщині Б. Лятошинського. Одеса : Друкарський дім, 2010. 162 с.
96. Рубінштейн. А. Наддніпрянська Україна очима молодого польського піаніста. Фрагменти спогадів із книжки «*Moje młode lata*» («Мої молоді роки»). Переклад із польської мови, підготовка до друку, передмова та примітки Анатолія Калениченка. С. 440–454. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур. Колективна монографія* / Ред.-упоряд. О.І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В.Ф., 2019. 664 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://biography.nbuv.gov.ua/rating/r2019/txt/g2/7037.pdf> (дата звернення 15.05.2020).
97. Рудницький А. Нові напрямки в музичному мистецтві. *Діло*. № 3 від 21.01.1932, ст. 3.
98. Рудницький А. Про музику і музик. [Бібліотека Українознавства, ч. 39]. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. С. 77–80.
99. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
100. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. 319 с.
101. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.

102. Савчук І. «Борис Лятошинський. Романси 1920-х»: Nota bene у поствидавничих коментарях. *Мистецтвознавство України*. 2015. Вип. 15. С. 119–134.
103. Савчук І. Борис Лятошинський у комунікативних форматах української музичної культури ХХ століття. *Сучасне мистецтво: наук. зб. НАМ України*. Київ: Фенікс, 2020. Вип. 16. С. 199–211
104. Савчук, І., Кравченко, В. Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського. *Науковий журнал Художня Культура. Актуальні проблеми*. ІМПС, 2022. Вип. 18(1), С. 110–117.
105. Савчук І. Екзистенціальний міф про модерністського митця: Сміслові коди камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського та Ігоря Белзи. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2005. Вип. 36.
106. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 20 с.
107. Савчук, І., Дмитрієва, О. Художньо-естетичні проєкції культурницької діяльності Ігоря Белзи. *Науковий журнал Художня Культура. Актуальні проблеми*. ІПСМ, 2021. Вип. 17 (2), С. 143–148.
108. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
109. Самотос-Баєрле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). *Вісник Львівського університету. Філологія*. Львів, 2016. Вип. 12. С. 625–636.
110. Самохвалов В. «Гражина», «На берегах Вісли»: симфонічні твори Б. Лятошинського. Київ : Мистецтво, 1964. 32 с.
111. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. Київ: Музична Україна, 1970. 280 с.
112. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев :

Музична Україна, 1977. 170 с.

113. Свідзинський А. Самоорганізація і культура. К.: вид-во ім. О.Теліги, 1999. С. 224.

114. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии: Пер. с англ. Общ. ред. и вст. ст. А. Е. Кибрика. Москва, 1993. 656 с.

115. Скаб М. Словотвірні потенції слова як концептовиражальний засіб. *Вісник Прикарпатського нац. ун-ту імені Василя Стефаника. Філологія*. 2007. Вип. XV-XVIII. С. 478-482.

116. Стешенко-Куфтина В. Из дневника. Письма Б. Н. Лятошинского к В. К. Стешенко-Куфтиной / розшифровка та підготовка до друку В. М. Воробйова та О. Є. Степанюк. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 101: Зі спадщини майстрів. Історія Київської консерваторії. С. 344–367.

117. Стрілецька О. Жанр мазурки крізь призму індивідуальності: від Фридерика Шопена до Романа Мацеєвського. *Українська музика. Науковий часопис*. Львів, 2018. Ч. 2 (28). С. 59 – 66.

118. Стрілецька О. Малий фортепіанний цикл у доробку польських композиторів 1920-х – 1950-х років (стильовий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник*. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 17 – 22.

119. Стрілецька О. Кароль Шимановський і дихотомія європейського – національного в музиці зламу ХІХ – ХХ століть. *Українська музика. Науковий часопис*. Львів, 2019. Ч. 2 (32). С. 45- 51.

120. Стрілецька О. Творчість Кароля Шимановського у музичному житті Львова першої третини ХХ століття. *Українська культура: сучасне, минуле, шляхи розвитку. Науковий збірник*. Рівне, 2020. Вип. 36. С. 27 – 34.

121. Стрилецкая О. Фортепианные сонаты польских композиторов конца ХІХ – первой половины ХХ века (на примере произведений

К. Шимановского, Т. Шелиговского и Г. Бацевич). *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 3. С. 161 – 165.

122. Сукаленко Т. М. Лінгвокультурні типажі в українській художній літературі ХІХ ст. : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 676 с.

123. Таранченко Е. Б. М. Лятошинский и Н. В. Лысенко (к проблеме типологии творческих индивидуальностей). *Борис Николаевич Лятошинский / составитель М. Копица*. Киев : Музична Україна, 1987. С. 33–42.

124. Тиц М. О тематической и интонационной структуре музыкальных произведений. Киев : Музична Україна, 1972.

125. Тонкаль Т. Лятошинський та Скрябін (до питання про динамічну організацію музичного твору). *Українська музична культура минулого і сучасності у міжнаціональних зв'язках : Збірник статей молодих музикознавців України*. Київ, 1989. С. 102–112.

126. Ферендович М. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ ст.. (джерелознавчий аспект). Рукопис канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.Лисенка, 2017. С. 240.

127. Харитонова Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

128. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття : інтонація, жанр, стиль : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 353 с.

129. Хыбиньский А. Кароль Шимановский. РМГ, 1912. С. 724-726.

130. Хурсіна Ж. Борис Лятошинський та Віктор Косенко. *Музичний світ Бориса Лятошинського : Збірка матеріалів теоретичної конференції*,

присвяченої 100- річчю від дня народження композитора. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 109–112.

131. Царевич І. Борис-Якса з Лятошина : До 100-річчя Б.М. Лятошинського. *Музика*. 1995. № 1. С. 9–11.

132. Царевич І. Перший твір. *Музика*. 1985. № 1. С. 5–8.

133. Чабан Т. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2019. 200 с.

134. Черпухова К. Народнопесенные истоки «Славянского концерта» Б. Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский : сборник статей / сост. М. Копица*. Киев : Музична Україна, 1987. С. 117–126.

135. Шамаєва К. І., Калениченко А. П. Белза Ігор Федорович. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія [веб-сайт]* / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=39043](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=39043) (20.09.2020).

136. Шевченко Т. Зібрання творів : У 6 т. Т. 2: Поезія 1847–1861. Київ : Наукова думка, 2003. 573 с.

137. Шимановский К. Воспоминания, статьи, публикации, Москва: Сов. композитор, 1984. 294 с.

138. Шимановський і Україна/ Szumanowski a Ukraina. *Матеріали наук. конф., Кіровоград. 28 – 30 вересня 1993 р. Наук. ред., передм. А. Калениченко*. Кіровоград, 1998. 152 с.

139. Шимановський К. Інтерв'ю Матеушу Глінському для часопису «Музика», листопад 1926. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://culture.pl/> (дата звернення 17.04.2021).

140. Шимановський К. Мистецький фестиваль імені Кароля Шимановського. [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<http://szymanowski-fest.com/uk/karol-shymanovskyi> (дата звернення 01.09.2020).

141. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2001. 396 с.

142. Юдкін-Ріпун І. Імагологія як комплексний напрям дослідження культури. *Культурологічна думка*, № 1, 2009. Київ: АМУ, Інститут Культурології. С. 42–48.

143. Юзюк З. Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2012. 16 с.

144. Ясінська-Єндрюш Е. Кароль Шимановський. Біографія / Пер. з польської Н. Юськів. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://szymanowski-fest.com/uk/karol-shymanovskyi/biohrafii> (дата звернення 01.09.2020).

145. Bartmiński Jerzy, Chlebda Wojciech, Problem konceptu bazowego i jego profilowania - na przykładzie stereotypu EUROPY, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 25, 2013. S. 69–95.

146. Bronowicz-Chylińska T. Karol Szymanowski: z listów. Kraków: PWM, 1958. 529 s.

147. Cegieła J., wywiad z R. Maciejewskim, 19 VI 1979.

148. Chominski J.M. Studia nad tworczością Karola Szymanowskiego. Krakow: PWM, 1969. 350 s.

149. Chybiński A. Karol Szymanowski a Podhale. Kraków: PWM, 1958. 83 s.

150. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T.1. Kraków: Musica Jagellonica, 2008. 554 s.

151. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T.2. Kraków: Musica Jagellonica, 2008. 779 s.

152. Ciołko M. Roman Maciejewski – kompozytor wciąż odkrywany. Studium solowej twórczości fortepianowej. Lublin : Polihymnia, 2013. 126 s.

153. Dahlig-Turek E. "Rytmy polskie", c. 336.
154. Dobrowolski L. Aspekty modernistyczne Masek i Metop Karola Szymanowskiego. *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*. Krakow: Musica Jagellonica, 2007. S. 103 – 114.
155. Dutchak V., Karas H., Kukuruza N. Melodeclamation as a synthesized musical and theatrical genre: specificity of existence. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023, 13/01-XXXII. Hradec Králové, The Czech Republic, pp. 33–39. WoS
156. Hellman Z. Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego w: *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin*, PWN, Warszawa 1963. P. 128–141.
157. Hellman Z. Szymanowski – od Tymoszkówki do Atmy, *Encyklopedia muzyczna*, PWM, Kraków 2012, s. 21.
158. Iwanicka-Nijakowska A. Metopy op. 29. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-metopy-op-29> (стан з дня 14.04.2021)
159. Iwanicka-Nijakowska A. Mity op. 34. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-maski-op-34> (дата звернення 14. 04. 2021).
160. Janicka-Slycz M. Koloryzm dzwiekowy Karola Szymanowskiego. *Dzielo muzyczne jako fenomen dzwiekowy*. A.M. Bydgoszcz, 2007. S.105 – 114.
161. Janicka-Słysz Małgorzata. Karola Szymanowskiego drogi twórczej linia prosta i zakręty. *Res Facta Nova*, numer 11 (20) 2010. S. 91–101.
162. Jachimecki Zdzisław. Karol Szymanowski: rys dotychczasowej twórczości. Kraków: Skład. Główny w Księgarni Jagiellońskiej 1927.
163. Karol Szymanowski we Lwowie. *Dziennik Polski*. 7. IX. 1938. S. 6.
164. Kobierzycki T. Osobowość twórcza Piotra Perkowskiego, c. 161

165. Koncert uczniów prof. Muenzera. *Chwila*. 1931, № 4373. 29.05. S. 9.
166. Kronika. *Chwila*. № 4891. 05.11. 1932. S. 13
167. Łobaczewska Stefania. Karol Szymanowski: życie i twórczość. Warszawa: PWM, 1950;
168. Łukaszewski M. T. Twórczość fortepianowa Piotra Perkowskiego. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://doczz.pl/doc/467672/muzyka-fortepianowa-piotra-perkowskiego> (дата звернення 07.05.2022)
169. Maciejewski B.M. Karol Szymanowski. His Life and Music, Poets' and Painters' Press, London, 1967. 147 p.
170. Maciejewski R. Listy. Lublin : Polihymnia, 2016. 335 s.
171. Meyer K. Szymanowski z perspektywy dzisiejszej. Próba innego spojrzenia, „Muzyka” 1983, nr 2. S. 46, 50.
172. Mika B. Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku. *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych* M. Szyndler (red.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. S. 161–182.
173. Molchanova T. Mykola Lysenko's accompanist and ensemble activities in the context of the foundations of his performing work. *Culture and Arts in the Modern World*. Issue 23. Kyiv. 2022. P. 111–121.
174. Muzyka. 1935. № 1-2. S. 31.
175. Mycielski Z. Dziedzictwo Szymanowskiego. „*Ruch Muzyczny*”, 1957, nr 2. S. 3 - 4.
176. Nowacki K. Rola folkloru góralskiego w „Harnasiach”. W: Karol Szymanowski. Księga sesji naukowej. Warszawa 1964. S. 212.
177. Obchody 100-lecia F.Chopina we Lwowie. *Słowo Polskie*. Lwów. 1910. № 493.
178. Plohn A. Karol Szymanowski. *Chwila* № 6492, 17.04.1937. S. 9.
179. Plohn A. Z sali koncertowej. Carol Szymanowski. *Chwila* №3191, 08.02.1928. S. 9



180. Regamey K. Muzyka polska na tle współczesnych prądów. „*Muzyka Polska*”, 1937, Nr. 7-8. S. 352.
181. Smoter. J. Karol Szymanowski we wspomnieniach. Kraków: PWM, 1974. 394 s.
182. Sozańska A. Comparative analysis of the preludes of Karol Szymanowski (op.1), Fryderyk Chopin (op.28) and Alexander Scriabin (opus 11). *Problems of harmonics, syntax, form and style. Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*. 2014 (2). S. 4–31.
183. Szymanowski K. Pisma muzyczne, tom I, PWM, Kraków 1984. S. 377.
184. Tarnawiecka M. Nieznane utwory Karola Szymanowskiego. PWM, Kraków, 2008. 124 s.
185. Tomaszewski M. Muzyka Szymanowskiego między „choreico barbaro” a „semplice e divoto”. *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*. Warszawa-Podkowa Leśna, 2002.
186. Tomaszewski M. Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans, c. 359
187. Tuchowski A. Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego. *ANNALES UNIVERSITATIS Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*. Vol. VII, sectio L 2009. S. 126–140.
188. Warnawa R. Motywy polskie w twórczości Borysa Latoszyńskiego. *Muzyka i kultura w perspektywie pedagogicznej*. Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego UMCS. Kraków : Aureus, 2016. S. 165–174.
189. Zawadzki M. K. Mazurków Chopina i Szymanowskiego. *Seminare. Poszukiwania naukowe*. Tom 37 (2), 2016. S. 173 – 186.
190. Zielinski T. Szymanowski. Liryka i ekstaza. PWM, Kraków, 1997. 370 s.
191. Z pism Adolfa Chybińskiego, t. 2. O polskiej muzycel ludowej. Warszawa : PWN, 1961. S. 94.
192. Z Sali koncertowej, J. Turczyński – Szymanowski – Trio. S. 6.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## Нотні приклади

Приклад 2.1.1

Г. Бацевич. Три характеристичні п'єси

П'єса перша

GRAZYNA BACEWICZ  
(1909-1969)

**Allegretto**  
*mf p legato*

1

4

7

10

12

*cresc.*

*rit.*

8''

8''

3

3

3

3

## Приклад 2.1.2

Г. Бацевич. Три характеристичні п'єси

П'єса друга

II

Moderato

*p*

*cresc.*

*pp*

*cresc.*

*pp*

*cresc.*

*pp* *mf*

*cresc.*

## Приклад 2.1.3

Г. Бацевич. Три характеристичні п'єси

П'єса третя

## III

Vivace

The musical score is written for piano and bass. It begins with the tempo marking **Vivace**. The first system (measures 1-3) features a forte (*f*) dynamic in the bass and piano (*p*) in the treble. The second system (measures 4-6) starts with piano (*p*) in the treble and forte (*f*) in the bass. The third system (measures 7-9) includes dynamics *sf*, *m.s.*, *cresc.*, and *legato*. The fourth system (measures 10-12) includes *sf* and *m.s.* dynamics. The score is in 4/4 time and features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

## Приклад 2.2.1

Г. Бацевич. Малий тріптих (1956)

## П'еса перша

♩ = 72

*f* *mf mp* *f* *f*

*piu f* *ff* *p* *dim.*

6/8

## Приклад 2.2.2

Г. Бацевич. Малий тріптих (1956)

## П'еса друга

♩ = 104

*ff* *pp*

*poco a poco cresc.* *f*

*poco a poco dim.* *perdendosi*

## Приклад 2.2.3

Г. Бацевич. Малий триптих (1956)

## П'еса третя

♩ = 116

3/4 *mf* *cresc.* *f*

*mf* *p* *f* *mp*

*cresc.* *ff*

## Приклад 2.3.1

Р. Мацевський. Триптих (1932)

## Прелюдія

(1910-1998)

**Allegro**

Pianoforte *mf*

*mf*

*leggiero* *p legato*

Приклад 2.3.2

Р. Мацеєвський. Триптих (1932)

Інтермецо

**Adagio**

## Приклад 2.3.3

Р.Мацеєвський Триптих (1932)

Фуга

**Allegro ma non troppo**

*ppp*

5

10 *sempre pp*

14



## Приклад 2.4.1

Р. Мацєєвський. Чотири мініатюри (1940)

## Прелюдія

Partię fortepianu przejrzał / Piano part revised by Mariusz Sielski

ROMAN MACIEJEWSKI  
(1910–1998)

**Maestoso, non troppo presto** ♩ = 76

Pianoforte *f*

## Приклад 2.4.2

Р. Мацєєвський. Чотири мініатюри (1940)

## Мана

**Lento** ♩ = 52

## Приклад 2.4.3

Р. Мацевський. Чотири мініатюри (1940)

## Мрії

Lento  $\text{♩} = 60$

*pp* *pp* *pp* *sf* *pp* *pp* *sf* *pp* *leggiero* *pp*

## Приклад 2.4.4

Р. Мацевський. Чотири мініатюри (1940)

## Відлуння

Andante  $\text{♩} = 72$

*p* *p*

Приклад 2.5.1

Р. Мацеєвський. Спірчуелси (1939-1951)

Слухай ягнят

Ed.: Bartłomiej Kominek,  
Tamara Granat

ROMAN MACIEJEWSKI  
(1910–1998)

## Приклад 2.5.2

Р. Мацеєвський. Спірічуелси (1939-1951)

## Глибока ріка

I  
 Piano I  
 II  
 Piano II  
*pp*  
*pp*  
*roso accel.*  
*cresc.*  
*a tempo*  
*mf*  
*p*  
*mf*  
*div.*  
*p*

## Приклад 2.5.3

Р. Мацеєвський. Спірічуелси (1939-1951)

## Я хочу бути готовим

I  
 Piano I  
 II  
 Piano II  
*mf*  
*mp*  
*mp*

Musical score for piano, showing two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody with triplets and a dynamic marking of *mp*.

Приклад 2.5.4

Р. Мацеєвський. Спірчуелси (1939-1951)

Часом я почувуюся як дитина без матері

Musical score for piano, labeled "Pianoforti". It shows two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody with triplets and a dynamic marking of *p*.

Musical score for piano, showing two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody with triplets and a dynamic marking of *pp*.

## Приклад 2.6.1

П. Перковський. Маски (біля 1926)

*Sacre coeur*

Andante cantabile

## Приклад 2.6.2

П. Перковський. Маски (біля 1926)

*Fascination*

Fascination

Lento, sostenuto e cantabile

## Приклад 2.6.3

П. Перковський. Маски (біля 1926)

Le coq

*Allegretto*

*mf* *m.d.*

Ред \* Ред \*

## Приклад 2.6.4

П. Перковський. Маски (біля 1926)

Номер 4

*Allegro non troppo*

*p* *p* *mf* *poco rit.* *a tempo*

con Ред

Ред Ред Ред Ред \*

## Приклад 2.6.5

П. Перковський. Маски (біля 1926)

## Chopin і George Sand

Allegro  $8^{ma}$  Chopin і George Sand

Meno vivo

Tempo I  $8^{ma}$

rit.

*p* *espr.* *m.d.*

*p* *m.d.*

*p*

## Приклад 2.6.6

П. Перковський. Маски (біля 1926)

## Номер 6

$(\text{♩} = 76)$

*mp*

*con Bd sempre*

*rit.*

*a tempo*  $8^{ma}$

*mf* *m.x.*

*Bd* *Bd* *Bd*



## Приклад 2.6.7

П. Перковський. Маски (біля 1926)

## Zloty most

**Lento non troppo e tranquillo**

*pp dolciss.*  
*con Ped.*  
*mp molto espress.*  
*pp Ped.*

*mp*  
*mp*  
*Ped.*

## Приклад 2.6.8

П. Перковський. Маски (біля 1926)

## Номер 8

**Andantino**

*p*  
*p*

Приклад 2.6.9  
 П. Перковський. Маски (біля 1926)  
 Номер 9

Andante  
 mp  
 pp  
 sopra  
 cresc...  
 m.s.  
 m.d.  
 m.s.  
 m.s.  
 rit.  
 ff

Приклад 2.6.10  
 П. Перковський. Маски (біля 1926)  
 Номер 10

Con espressione  
 Deciso ed energ.  
 f marcato  
 mp  
 dolce espress.  
 rit.  
 a tempo  
 rit.  
 a tempo  
 ten.  
 p sost.  
 mf  
 p  
 PPP  
 come sopra  
 f marc.

## Приклад 2.6.11

П. Перковський. Маски (біля 1926)

## Номер 11

Allegretto *mf* *piu mosso*

4 *rit.* *tempo I* *f* *pp* *p*

8 *pp* *f* *pp*

## Приклад 2.6.12

П. Перковський. Маски (біля 1926)

## Номер 12

Affettuoso *f* *mp* *m.d.*

3 *p* *rit.* *f* *p* *mf* *m.d.*

6 *ff* *rit.* *pp* *ppp*

*Ped* \* *Ped* \* *Ped* \*

Приклад 2.6.13

П. Перковський. Маски (біля 1926)

Номер 13

*Lento* *mf* *pp*

*m.d.* *cresc.* *ff* *dim.* *m.s.* *mp* *rit.* *pp*

## Приклад 2.6.14

П. Перковський. Маски (біля 1926)

Номер 14

*Allegretto*  
*mf*

3 *rit.*

5 *a tempo* *rit.*

7 *f* *pp* *mf*

## Приклад 2.7.1

П.Перковський П'ять краков'яків (1927-1929)

Номер 1

*Allegro moderato* (♩ = 108)

Pianoforte *mf*



## Приклад 2.7.2

П. Перковський. П'ять краков'яків (1927-1929)

Номер 2

Allegro ( $\text{♩} = 104$ )

## Приклад 2.7.3

П. Перковський. П'ять краков'яків (1927-1929)

Номер 3

Con allegrezza ( $\text{♩} = 120-126$ )

## Приклад 2.7.4

П. Перковський. П'ять краков'яків (1927-1929)

Номер 4

(♩ = 104)  
*pp*

*mf* *pp*

## Приклад 2.7.5

П. Перковський. П'ять краков'яків (1927-1929)

Номер 5

(Ad libitum)  
*mp*

*Moderato (Tempo rubato)*  
*p*  
*con Pedale*

## Приклад №22 2.8.1

Р.Мацеєвський Мазурка *cis-moll*

Allegretto ♩ = 126 (1910-1998)

22 *mp*

## Приклад 2.8.2

Р. Мацеєвський. Мазурка №23 *C-dur*

Andante mosso

23 *p*

*poco accel. e cresc.*

*rit.* *a tempo* *ten.*

*p* *ten.*

*poco rall.* *a tempo* *ten.*

10 *mp* *3* *ten.*



## Приклад 2.8.3

Р. Мацеєвський. Мазурка №24 E-dur

Allegro grazioso  $\text{♩} = 132$

24 *mp*

*con Ped.*

*poco rit. a tempo*

5

10 *cresc.*

## Приклад 2.8.4

Р. Мацеєвський. Мазурка №1 B-dur

Ed.: Michał Wesolowski

ROMAN MACIEJEWSKI  
(1910-1998)

Allegro ma non troppo

1 *p*

*p.*

*sf*

5

## Приклад 2.8.5

Р. Мацеєвський. Мазурка №30

Allegro mesto  $\text{♩} = 66$

30 *mf*

Poco meno mosso

*a tempo*

*p*

*mf*

*n*

## Приклад 2.9.1

Р. Мацеєвський. Фанданго (1953)

Перша тема

Ed.: ELŻBIETA WIDLAK

ROMAN MACIEJEWSKI  
1910 – 1998

Allegro con fuoco (tempo rubato)

*mf*

*sim.*

*p cresc.*

8

12 *mf espressivo*

16

## Приклад 2.9.2

Р. Мацєєвський. Фанданго (1953)

Друга тема

52 *mf espr.*

56

60

Приклад 2.10.1  
 Т. Шеліговський. Соната  
 Частина перша, тема 1

**I**

**Allegro con fuoco**

**TADEUSZ SZELIGOWSKI**  
1949

**PIANO**

*ff impetuoso*

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Allegro con fuoco' and the dynamic 'ff impetuoso'. The music is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat major). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and triplets. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a change in dynamics to 'p' (piano). The fourth and fifth systems conclude the theme with complex rhythmic figures and dynamic markings.

Приклад 2.10.2  
Т. Шеліговський. Соната  
Частина перша, тема 2

The musical score for Example 2.10.2 consists of two systems of piano music. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords. It is marked with *molto rit.*, *f*, and *ff*. The second system continues the piece, showing a transition to a more melodic line in the treble and a supporting bass line, with dynamics including *p* and *f*.

Приклад 2.10.3  
Т. Шеліговський. Соната  
Частина друга

The musical score for Example 2.10.3 consists of two systems of piano music. The first system is marked *Andantino*, *pp*, *legato*, and *cantabile*, with *con 2 Pedale* written below. The second system continues the piece, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line, with dynamics including *p*.

Приклад 2.10.4  
 Т. Шеліговський. Соната  
 Частина третя

**Allegro molto vivace**

Приклад 2.11.1  
 П. Перковський. Соната (1926)  
 Перша частина

I

PIOTR PERKOWSKI op. 8  
 (1927, rev. 1975)  
 rev. Marcin Ćukaszewski 2007

**Sostenuto** (♩ = ca 84)

Pianoforte

5 *p* *cresc.* *f* *rit.*

7 *pp* *p*

*poco più mosso*

Приклад 2.11.2  
 П. Перковський. Соната (1926)  
 Основна тема

10 **Allegretto** ( $\text{♩} = \text{ca } 92$ )

20 *mf*

23 *mf*

26 *(m.d.)*

Приклад 2.11.2  
П. Перковський. Соната (1926)  
Друга частина

**Larghetto** (♩ = ca 58)

mf

4

7

9



## Приклад 2.11.4

П. Перковський. Соната (1926)

Третя частина, основна тема

Allegro deciso (♩ = ca 92)

The first system of the musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro deciso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The first measure of the treble staff begins with a dynamic marking of *f* and a breath mark (*v*). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical score. It features a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and a breath mark (*v*). The bass clef staff has a finger number '5' written below the first measure. The music continues with eighth and sixteenth notes, and includes a fermata over a measure in the treble staff.

The third system of the musical score shows a change in the bass clef staff, which now has a treble clef. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The music continues with eighth and sixteenth notes, and includes a fermata over a measure in the treble staff.

## Приклад 3.1.1

Б. Лятошинський. Шевченківська сюїта

Номер 1 (8-15 такти)

*p espress.*

*poco rit.*

*a tempo*

## Приклад 3.1.2

Б. Лятошинський. Шевченківська сюїта

Номер 2

*Lento tenebroso*

*T. Шевченко*

*p*

*3*

## Приклад 3.1.3

Б. Лятошинський. Шевченківська сюїта

Номер 3 (такти 5-12)

*p poco cantabile*

*poco cresc.*

## Приклад 3.1.4

Б. Лятошинський. Дві прелюдії ор.38 bis

Прелюдія 1

**Allegro tumultuoso**

*f marcato*

*f*

*ff-f*

*poco marc.*

## Приклад 3.1.5

Б. Лятошинський. Дві прелюдії ор.38 bis

## Прелюдія 2

**Allegro risoluto**

*f*

*poco marc.*

## Приклад 3.1.6

Б. Лятошинський. П'ять прелюдій ор.44

## Прелюдія 1

**Lugubre ma non troppo lento**

*p*

*p*

## Приклад 3.1.7

Б. Лятошинський. П'ять прелюдій ор.44

## Прелюдія 2

**Lento e tranquillo**

*pp.* *p cant.* *espr.*

## Приклад 3.1.8

Б. Лятошинський. П'ять прелюдій ор.44

## Прелюдія 3

**Allegro agitato**

*f.* *marc.*

## Приклад 3.1.9

Б. Лятошинський. П'ять прелюдій ор.44

## Прелюдія 4

**Andante sostenuto**

The musical score for Prelude 4 is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass. The first system concludes with a piano (*p*) and 'espr.' (espressivo) dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development.

## Приклад 3.1.10

Б. Лятошинський. П'ять прелюдій ор.44

## Прелюдія 5

**Impetuoso**

The musical score for Prelude 5 is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Impetuoso'. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The first system concludes with a forte (*f*) dynamic. The second system continues with a forte (*ff*) dynamic. The third system concludes with a triplet of eighth notes.

## Приклад 3.1.11

Б. Лятошинський. Відображення

Номер 1

*Maestoso e con fermezza*

*ff sempre* *marcato-fissimo*

## Приклад 3.1.12

Б. Лятошинський. Відображення

Номер 2

*Velutato assai*

*p* *rit.* *a tempo*





## Приклад 3.1.15

Б. Лятошинський. Відображення

Номер 5

*Come di lontananza*

*pp sempre e legatissimo*

*m.s. expr. molto*

*m.d. m.s.*

*rit.*

## Приклад 3.1.16

Б. Лятошинський. Відображення

Номер 6

*Ironicamente, misurato assai*

*ff*

*rit.*

*rit.*

## Приклад 3.1.17

Б. Лятошинський. Відображення

Номер 7

Con agitazione

ff

string.

lacc.

f

cresc.

## Приклад 3.1.18

Б. Лятошинський. Соната 1

Головна партія

Concentrato e sostenuto

Piano

The first system of the musical score shows the beginning of the piano part. The right hand (treble clef) starts with a series of eighth notes, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

Приклад 3.1.19

Б. Лятошинський. Соната 1

Побічна партія 1

The second system begins with the instruction "Poco più tranquillo" and "espress. molto". The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The third system includes a "rit." (ritardando) marking followed by "a tempo". The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand maintains the accompaniment. The score concludes with a final cadence in both hands.

## Приклад 3.1.20

Б. Лятошинський. Соната 1

Побічна партія 2

Tempetoso

*pp* *cresc.*

*dim.*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Tempetoso' and begins with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) hairpin. The second system ends with a decrescendo (*dim.*) hairpin. The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature, featuring a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

## Приклад 3.1.21

Б. Лятошинський. Соната 1

Кода

Maestoso pesante

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Maestoso pesante' and features a heavy, slow-moving accompaniment with many chords and long notes. The second system continues this style with similar chordal textures. The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

## Приклад 3.1.22

Б. Лятошинський. Соната 2

Вступ

The image displays a musical score for the introduction of the second sonata by B. Lyatoshynskyi. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked **Sostenuto** and begins with a dynamic of **ff** and the tempo marking *imperiosa*. The second system features a dynamic of **p** and the tempo marking *tranquillo*, followed by a *rit.* (ritardando) section and a *dim.* (diminuendo) section. The third system includes a *rit.* section and a *rit.* section, with a dynamic of **pp** and the tempo marking *poco più mosso*. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a rich harmonic texture. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation with a grand staff (treble and bass clefs).

## Приклад 3.1.23

Б. Лятошинський. Соната 2

Головна партія

**Elevato (poco più mosso)**

The musical score for the main part of Example 3.1.23 is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Elevato (poco più mosso)'. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *ppp*, and *p*. There are several trills and slurs throughout the piece, and the bass line features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

## Приклад 3.1.24

Б. Лятошинський. Соната 2

Побічна партія

**Velutato (Meno mosso)**  
**Recitativo**

The musical score for the secondary part of Example 3.1.24 is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Velutato (Meno mosso)' and the style is 'Recitativo'. The score includes dynamic markings such as *P* and *espress. molto*. There are several trills and slurs throughout the piece, and the bass line features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

## Приклад 3.2.1

Антін Рудницький. Соната

Перша частина, головна партія

Allegro non troppo (commodo)

PIANO *mf non legato*

*m.g. sempre egualmente*

*piu p*

Приклад 3.2.2  
 Антін Рудницький. Соната  
 Перша частина, побічна партія

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked *cantabile* and *p*. The second system is marked *tema ben marcato* and *m.d.*. The music is in G major and 3/4 time.

Приклад 3.2.3  
 Антін Рудницький. Соната  
 Перша частина, розробка

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked *Allegro appassionato e con vehemenza* and *f e rapido*. The second system is marked *brillante* and *8-*. The music is in G major and 3/4 time. The second system includes a section marked *del precedente* and *Avanti!*.



Приклад 3.2.4  
 Антін Рудницький. Соната  
 Друга частина

**TEMA CON VARIAZIONI**  
**Molto moderato (quasi andante)**

*p e dolce (sempre molto legato)*

Приклад 3.2.5  
 Антін Рудницький. Соната  
 Третя частина

**Allegro con fuoco**

*f*

*sempre martellato*

*al fine*

*sf*

## Приклад 3.2.6

*А. Рудницький. Чоловічий танок (1948 р.)*

**Allegro energico**

*f*

8

## Приклад 3.2.7

*А. Рудницький. Гуцульський танок (1948 р.)*

**Moderato**

*p*

*m. s.*

## Приклад 3.2.8

I. Белза. Чотири прелюдії оп.5

## Прелюдія 1

Concentrato Igor BELZA

Piano

*pp sordamente*

*p tranquillo*

*crescendo*

*poco a poco*

*ff*

*non arp.*

*arp.*

## Приклад 3.2.8

I. Белза. Чотири прелюдії оп.5

## Прелюдія 2

Tempo rubato, piuttosto allegretto

## Приклад 3.2.10

I. Белза. Чотири прелюдії ор.5

## Прелюдія 3

**Lento sostenuto**

*pp velutato*

*dimin. e rit. poco a poco*

**ff pesante e stentato**

Basso

12642

## Приклад 3.2.11

I. Белза. Чотири прелюдії ор.5

## Прелюдія 4

**Molto agitato**

**Basso ostinato**

**ff**

*rit.*

## Приклад 3.2.12

І. Белза. Чотири концертні етюди ор.9

Етюд 1, ноктюрн

Andante molto sostenuto

*pp sempre legato*

*p declamando*

The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning with a piano introduction in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The second system continues the melodic development with some chromaticism. The third system concludes the piece with sustained chords in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

## Приклад 3.2.13

І. Белза. Чотири концертні етюди ор.9

Етюд 2, інермецо

Allegretto

*pp*

The score consists of two systems of music. The first system begins with a piano introduction in the bass clef and a melodic line in the treble clef featuring triplets. The second system continues the melodic development with some chromaticism and concludes with sustained chords in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

## Приклад 3.2.14

І. Белза. Чотири концертні етюди ор.9

Етюд 3, легенда

*Lento e solenne*

*p molto sost.*

*pp*

*più cresc.*

*marcato e pesante, quasi*

## Приклад 3.2.15

І. Белза. Чотири концертні етюди ор.9

Етюд 4, осінь

*Impetuoso*

*ff*

*simile*

*pesante*

## Додаток Б

### Список публікацій здобувача за темою дисертації

#### *Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Стрілецька О.І. Жанр мазурки крізь призму індивідуальності: від Фридерика Шопена до Романа Мацеєвського. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2018. Ч. 2 (28). С. 59–66.  
URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/290>
2. Стрілецька О.І. Малий фортепіанний цикл у доробку польських композиторів 1920-х – 1950-х років (стильовий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. Напрямок: Мистецтвознавство. Випуск 28. Рівне, 2018. С. 17–22.  
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.66>  
URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/66>
3. Стрілецька О.І. Кароль Шимановський і дихотомія європейського – національного в музиці зламу XIX – XX століть. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2019. Ч. 2 (32). С. 45–51.  
DOI 10.33398/2224-0926-2019-32-2-45-51  
URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/164>
4. Стрілецька О.І. Творчість Кароля Шимановського у музичному житті Львова першої третини XX століття. *Українська культура: сучасне, минуле, шляхи розвитку: науковий збірник*. Напрямок: Мистецтвознавство. Випуск 36. Рівне, 2020. С. 27–34.  
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.405>  
URL: [https://kulturologiya.rv.ua/%D0%B7%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/item/download/625\\_78502c291eceb8ccd4d5789e3c19c888.html](https://kulturologiya.rv.ua/%D0%B7%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/item/download/625_78502c291eceb8ccd4d5789e3c19c888.html)

*Статті у зарубіжних наукових виданнях*

5. Striletska, Olga. Piano sonatas by Polish composers of the end of the 19th – first half of the 20th century (based of the work of K. Szymanowski, T. Szelogowsky and G. Bacewicz). *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 3. С. 161–165.

DOI <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-161-165>

URL: [https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3\\_2020\\_TL.pdf](https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3_2020_TL.pdf)

*Публікації апробаційного характеру*

6. Стрілецька О.І. Кароль Шимановський і дихотомія європейського-національного в музиці хламу XIX – XX століть. *Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих», 1 – 2 березня 2017 року: тези*. Львів, 2017. С. 139–141.

7. Стрілецька О.І. Фортепіанна творчість Кароля Шимановського як визначне явище постшопенівської доби. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: Міжнар. наук. конф., 24 листопада 2017 року: тези*. Львів, 2017. С. 140–142.

8. Стрілецька О.І. Рецепції творів Кароля Шимановського у Львові його доби. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 27 лютого – 2 березня 2018 року: тези*. Львів, 2018. С. 113–114.

9. Стрілецька О.І. Малий фортепіанний цикл у доробку польських композиторів 1920-х – 1950-х років (стильовий аспект). *Україна-Польща: діалог культур (Ukraina-Polska: dialog kultur): збірник матеріалів*



*Міжнародного наукового симпозиуму, 19–21 квітня 2018 року. Київ, 2018. С. 111–112.*

10. Стрілецька О.І. Концепт індивідуального композиторського стилю в сучасному культурологічно-музикознавчому дискурсі. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: «Україна і світ: вектори музичної комунікації», 22 – 23 січня 2021 року: протоколи засідань. Львів, 2021. С. 144–148.*