

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

КІСЮКА НАЗАРІЯ ПАВЛОВИЧА

УДК 78.27; 78.2У

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ
**ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНІ ТОПОСИ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ
КОМПОЗИТОРІВ - ПРЕДСТАВНИКІВ ШКОЛИ БОРИСА
ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво
освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:

Пилатюк Ігор Михайлович

Народний артист України,
Академік НАМУ,
доктор філософії, професор

Науковий консультант:

Пилатюк Назарій Ігорович

Народний артист України,
кандидат мистецтвознавства,
професор

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Н. П. Кісюк

Львів-2025

АНОТАЦІЯ

Кісюк Н. П. Образно-символічні топоси скрипкової творчості композиторів-представників школи Бориса Лятошинського. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2025.

У праці досліджено образно-символічні топоси у скрипковій музиці українських композиторів-представників школи Б. Лятошинського, безпосередньо, у самого автора, Л. Грабовського, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова та Л. Дичко.

Основу проекту складає музично-стилістичний та виконавський аналіз скрипкових творів зазначених авторів на предмет наявності в них образно-символічних топосів. Цілком закономірно, що першочергово в роботі здійснено детальне окреслення усіх існуючих трактувань самого терміну «топос» та прослідковано в історично-хронологічній експозиції. Надалі у розвідці було обрано п'ять найхарактерніших з них та, використовуючи стилістично-музикознавчий аналіз – виявлено у скрипкових творах зазначених українських композиторів.

Зважаючи на здійснений стилістичний аналіз (не без філософського аспекту), вивчення та розбір кожного твору містить і виконавську аналітику. Проведення такого комплексного дослідження дозволить в перспективі краще усвідомлювати ідейно-художній та образно-символічний зміст твору, інтерпретацію якого буде здійснювати скрипаль-виконавець.

Серед обраних для творчого дослідження скрипкових композицій, а це – Соната Б. Лятошинського, Соната для скрипки соло Л. Грабовського, «Ліричні сцени» І. Карабиця, «Українська поема» та «Дотик ангела»

Є. Станковича, «Пасторалі» В. Сильвестрова і «Веснянки» Л. Дичко лише невелика частина експонована в доступних відео-записах та нотах, що дозволяє не завжди точно втілювати авторський задум. Здійснення висвітлення цих творів в контексті камерно-інструментальної спадщини вище зазначених українських композиторів з ракурсу образної символіки посередництвом топосів – заповнить прогалину у художній інтерпретації скрипкової спадщини сучасних вітчизняних митців.

Саме тому, висвітлена в творчо-мистецькому проєкті проблематика – формує **актуальність** та необхідність в еволюції сучасного скрипкового виконавства з точки зору нового ракурсу.

Отже, **метою** проєкту є дослідження наявності образно-символічних топосів та їх достеменне обґрунтування а також, виконавський аналіз скрипкових творів українських композиторів ХХ доби. Відповідно до мети роботи визначені основні завдання:

- окреслити поняття топосу від найраніших його прототипів до формулювання конкретного терміну, а також, аналогових понять;
- висвітлити найтипівіші зразки скрипкової спадщини композиторів-послідовників Б. Лятошинського на предмет приналежності до образно-символічного змісту;
- виявити індивідуальне трактування скрипкових творів Б. Лятошинським, Л. Грабовським, І. Карабицем, Є. Станковичем, В. Сильвестровим та Л. Дичко з позиції образно-символічних топосів;
- здійснити комплексний музично-стилістичний та виконавський аналіз обраних скрипкових творів з точки зору позиціонування в них одного або кількох різновидів топосів;
- розглянути інтерпретаційну специфіку кожного скрипкового твору з точки зору технічно-виконавської та образно-символічної;

- здійснити відео та аудіо запис рідко виконуваних та маловідомих скрипкових творів Л. Грабовського, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова та Л. Дичко.

Задля творчого експонування індивідуальної авторської концепції було обрано кращі приклади скрипкової спадщини з творчості композиторів-послідовників школи Б. Лятошинського ХХ доби.

Саме завдяки обраним композиціям окресленого історично-мистецького періоду відкрилась можливість обґрунтування наявності образно-символічних топосів у творах для скрипки українських композиторів. Комплексно, експонування власної концепції образно-символічних топосів у проаналізованих творах стане мистецьким стимулом до розширення українського скрипкового репертуару та його «виходу з тіні» й популяризації не лише у нас, а й за межами України.

Структура роботи складається з вступу, трьох розділів з підрозділами, списку використаних джерел та додатків.

Перший розділ присвячений поняттю «топосу» та аналізу скрипкової Сонати Б. Лятошинського. Сама структура розділу побудована доволі органічно, адже, перший підпункт повністю присвячено цьому та аналогічним поняттям, зокрема, тлумачиться термін «номос», «афект», «звуковий живопис», «музично-риторичні фігури», «мімезис», різноманітні види «musica», «тематичні категорії», «елементарні знаки» - у трактуванні тими чи іншими дослідниками. Зокрема, розглядаються відмінні та типові означення, окреслення з їх практичним застосуванням в риториці, поезії, музиці та інших мистецтвах.

Дуже важливою інформацією постає той факт, що в дослідженні вдається прослідкувати певну «червону лінію» народження, формування та практики використання топосів в історично-хронологічній перспективі. Зокрема, досліджена інформація про ракурс побутування в період античності,

надалі – в Середньовіччі, в період Відродження, музичного класицизму, романтизму і сучасності. В цілому, варто підсумувати, що символічне навантаження кожного окремого топосу, незважаючи на тисячолітню історію – не змінилось, а змінним постало лише його формулювання, можливо, в більшій мірі уточнення. До прикладу, якщо в минулі мистецькі епохи виділялись топос трагізму або суму – то сьогодні вони уже подільні на більш детальні символічні складові. Зокрема, в контексті цього мистецького проєкту було виділено п'ять конкретних топосів задля образно-символічної характеристики певних смислових елементів скрипкових музичних творів українських композиторів ХХ доби: топос *«абстрактних сутностей»*, топос *«голосів природи»*, топос *«алегоричного жанру»*, топос *«медитативного часопростору»* та топос *«активного діалогу з минулим»*.

Другий підрозділ побудовано як синтезований елемент між першим, де розглядаються топологічні поняття, та третім – безпосереднім образно-символічним та виконавським аналізом Сонати Б. Лятошинського: тут зосереджено думки різних музикознавців, що стосуються спадщини митця на предмет її дотичності до музичного символізму. Зокрема, цитується Соната О. Козаренка та вказується на апеляції львівського митця до твору розгляданого автора; аналізуються наукові розвідки різноманітних музикознавців, в полі зору котрих твори митця фігурують в символічному руслі. Наприклад, про наявність символізму у творах митця вказують Л. Сіренко, Д. Жалейко, О. Козаренко, М. Новакович та інші автори.

Одні з них, як І. Савчук, формулює поняття «семантичної алюзії»; М. Копиця – терміни «тема-образ», «тема-характеристика», «тема-теза», Д. Жалейко – «теми-маски», «тема-символ», В. Драганчук – «лейтмотивна символіка», Л. Пятенко – «думна символіка» (заплачка) О. Козаренко вбачає «музично-риторичні фігури», «панзнакові» символи, Є. Харченко – «анаграми», а О. Підсуха визначає наявність полістилістики. Відповідно, усі ці науковці схилиються до спільної думки, що своєрідні, оригінальні,

нетипові символічні елементи пронизують усю творчість композитора, і скрипкову в тому ж числі.

У заключному, третьому підрозділі Першого розділу досліджується скрипкова Соната ор. 19 Б. Лятошинського не лише з типової позиції модернізму чи авангардизму, а в символічному аспекті, на предмет використання композитором (свідоме чи несвідоме) образно-символічних топосів. Дуже важливим аспектом в цій частині проєкту постає і здійснення виконавського аналізу із зазначенням основних технічних та художніх труднощів, які можуть виникати у скрипаля в контексті інтерпретації. Необхідно зазначити, що такий аналіз в українському музикознавстві здійснено вперше, адже досі науковці не звертались до цього твору.

Другий розділ наукового проєкту побудовано з матеріалів аналізу скрипкових творів одних з найвідоміших учнів Б. Лятошинського – Л. Грабовського та І. Карабиця. Зокрема, у першому підрозділі проводиться аналіз Сонати для скрипки соло Л. Грабовського. Первинно, зазначається специфіка позиціонування жанру, а далі – проводиться семантичний та виконавський аналіз твору. З огляду на постать композитора, малодосліджуваного в українському музикознавстві, були здійснені апеляції до різноманітних інтерв'ю, даних митцем. З таких джерел отримана дуже важлива, хоч і лаконічна інформація про факт приналежності митця не до музичного авангардизму, а, як він себе називає: «поміркований модерніст-центрист» - зі слів самого митця. Така інформація «проливає світло» на безліч запитань, що формує його творчість і подає нове поле для досліджень сучасними музикознавцями.

Перш за все, варто зазначити, що Соната вміщує в собі синтез топосів, а саме топос «алегоричного жанру», «абстрактних сутностей» та «активного діалогу з минулим». Цілком закономірним постає той беззаперечний факт, що у композиції превалює перший з названих топосів, адже, Соната демонструє яскраві апеляції до маршу, серенади, скерцо, ліричної протяжної

пісні, хоралу та капрису, звісно у трактуванні в рамках сучасної модерністичних тенденцій. Важливим постає і той факт, що в контексті дослідження було виявлено алюзії до Каприсів Н. Паганіні, насамперед, у наслідуванні фактури, темпоритміки, характеру виконання, що і було зазначено в аналізі в якості порівняння т елементами твору Л. Грабовського.

Другий підрозділ побудовано на стилістично полярному аналітичному матеріалі – дослідженні камерного твору «Ліричні сцени» І. Карабиця. Цикл постає водночас і зразком твору для соліста та супроводу і як дуетний зразок двох рівноправних між собою інструментів, на чому й наголошено у дослідженні. Постать І. Карабиця отримала активніше висвітлення в музикознавчому спадку, аніж його колеги – Л. Грабовського, проте, досліджуваний цикл «Ліричні сцени» не отримав жодного висвітлення в музичній літературі. Попри цей факт, композиція фігурує творчою платформою для дослідження її образно-символічного змісту. Перш за все, варто зауважити оригінальність підходу композитора до втілення ідеї, відштовхуючись від основних принципів стилістики авангардизму. Проте, основний акцент в проєкті робиться саме на символічний аспект: у творі виявлено не лише наявність двох основних топосів, а й їхній неспіврозмірний синтез. Передусім, топос *«абстрактних сутностей»* всеосяжно представлений в основній темі Першої частини, у той час як топос *«алегоричного жанру»* знаходиться, ніби в його контексті і відіграє функцію складового елементу. Варто вказати на присутність у творі відсилань до жанру скерцо, середньовічного хоралу, фуги та скорботної пісні-плачу, але трактування цих зразків «минулого» у І. Карабиця різоче відрізняється від бачення Л. Грабовського. В цьому і полягає основний акцент проєкту в Другому розділі: виявленні оригінальних, індивідуальних авторських бачень в трактуванні образно-символічного змісту подібних структурно-музичних складових посередництвом топосів.

Третя, масштабна частина творчо-мистецького проєкту присвячена скрипковій творчості інших трьох сучасних композиторів, учнів Б. Лятошинського, а саме, Є. Станковичу, В. Сильвестрову та Л. Дичко. Перший підрозділ містить масштабний аналіз двох скрипкових композицій Є. Станковича, попередньо з аналізом наявної музикознавчої літератури про композитора. «Українська поема» яскраво представляє специфічні індивідуально-стилістичні риси Є. Станковича, а саме: глибокий ідейний зміст, тяжіння до наповнення образів певною символічною концепцією, розкриття філософських проблем та оркестровим мисленням.

У цьому творі митець використовує найбільшу палітру образно-символічних топосів, а саме: *«абстрактних сутностей»*, *«алегоричного жанру»*, *«медитативного часопростору»* та *«активного діалогу з минулим»*. Основний образно-символічний задум твору: експонування одвічної правди про перемогу Добра над Злом, звісно, посередництвом використання музичних топосів.

«Angel's Touch» (*«Дотик янгола»*.) або одинадцята камерна симфонія Є. Станковича містить переважаючий топос *«медитативного часопростору»*, де головний герой не до кінця розуміє усього жаху, що відбувається навколо, але має велику надію, що Добру та Світлу – безперечно, жити в цих умовах сьогодення.

Зі спадщини В. Сильвестрова було обрано дуже показовий твір – *«Pastoralen»* для скрипки та фортепіано з 9 мініатюр. Першочергово зазначаються спільні риси в композиторському мисленні Б. Лятошинського та В. Сильвестрова: композиції, структурно-інтонаційних компонентах, монотематичних принципах, цитуванні, автоцитатах. У Б. Лятошинського трансформативна робота полягала у знаходженні колористики звучання, багатій тембральній та гармонічній палітрі, нашаруванні пластів поліритміки, широкій динамічній шкалі. Усі ці елементи В. Сильвестров продовжує переробляти крізь своє бачення: у нього формується

багатопластовість з вузькою шкалою делікатної динаміки, виникають часті затримання, просторові звучання, тембральні характеристики інструментів – значно розширюються, натякаючи на сонористичні пошуки. В цілому у циклі переважає топос *«активного діалогу з минулим»*, згідно попередньо окресленого автором звернення до «Пасторальної» симфонії віденського класика, Л. Бетховена, проте, топос *«медитативного часопростору»*, тут також отримав своє місце.

Заключний підрозділ Третього розділу демонструє образно-топологічний аналіз циклу для скрипки та фортепіано – «Веснянки» Л. Дичко. Як не парадоксально, що творчість мисткині znana по всьому світу завдяки її фольклорному забарвленню та глибокому змісту, а сучасних досліджень про саму композиторку є дуже обмаль. Уже з назви підрозділу формується певне уявлення про стилістичну, формотворчу та образно-художню роботу авторки, використану в циклі: піднесення архаїчних пластів українського фольклору до професійного музичного рівня посередництвом використання топосу «голосів природи».

У результаті дослідження виявлено, що усі композитори-послідовники творчості Б. Лятошинського, котрі більше чи менше часу провели в іпостасі його учнів – використовують у своїх скрипкових творах образно-символічні топоси. Цілком закономірно, що кожен з митців експонує різновиди окресленої символіки дуже індивідуально, та, навіть, інтимно, дослідження тонкощів чого й ставилось за мету у творчо-мистецькому проєкті.

Ключові слова: скрипкова музика, українські композитори, ХХ століття, топос, жанр, стилістика, образ, символіка, інтерпретація,

ANNOTATION

Kisyuk N. P. Figurative-symbolic topoi of the violin creativity of composers-representatives of the Boris Lyatoshynsky school. - Qualification scientific work in manuscript form.

Scientific justification of the creative artistic project for obtaining the educational-artistic degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). - Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, 2025.

The work explores the figurative-symbolic topos in the violin music of Ukrainian composers representing the B. Lyatoshynsky school, specifically the works of L. Hrabovsky, I. Karabyts, E. Stankovych, V. Sylvestrov, and L. Dychko.

The basis of the project consists of a musical-stylistic and performance analysis of the violin compositions of these authors in terms of the presence of figurative-symbolic topos. It is quite logical that the work first provides a detailed outline of all existing interpretations of the term 'topos' and traces it in a historical-chronological exposition. Subsequently, five of the most characteristic ones were chosen, and through stylistically musicological analysis, they were identified in the violin works of the mentioned Ukrainian composers.

Considering the stylistic analysis carried out (not without a philosophical aspect), the study and examination of each work includes performative analysis. Conducting such a comprehensive study will allow for a better understanding of the ideological-artistic and figurative-symbolic content of the work in the future, the interpretation of which will be carried out by the performing violinist. Among the selected violin compositions for creative research, which include B. Lyatoshynsky's Sonata, L. Hrabskiy's Sonata for solo violin, I. Karabyts's "Lyric Scenes", E. Stankovych's "Ukrainian Poem" and "Touch of an Angel", V. Sylvestrov's "Pastorals", and L. Dychko's "Spring Songs", only a small portion is exhibited in accessible video recordings and scores, which does not always allow

for an accurate embodiment of the author's intent. Highlighting these works in the context of the chamber-instrumental legacy of the aforementioned Ukrainian composers from the perspective of figurative symbolism through topos will fill the gap in the artistic interpretation of the violin legacy of contemporary domestic artists.

This is why the issues highlighted in the creative-artistic project form the **relevance** and necessity for the evolution of contemporary violin performance from a new perspective.

Therefore, **the goal of the project** is to investigate the presence of figurative-symbolic toposes and their authentic justification, as well as to perform an analysis of violin works by Ukrainian composers of the 20th century. According to the goal of the project, the main tasks have been defined:

- to outline the concept of topos from its earliest prototypes to the formulation of a specific term, as well as related analogical concepts;
- to highlight the most typical examples of the violin legacy of the composers who followed B. Liatoshynsky in terms of their belonging to the figurative-symbolic content;
- to reveal the individual interpretation of violin works by B. Liatoshynsky, L. Hrabovskyi, I. Karabyts, Ye. Stankovych, V. Sylvestrov, and L. Dychko from the standpoint of figurative-symbolic toposes;
- conduct a comprehensive musical-stylistic and performance analysis of selected violin works in terms of positioning one or several varieties of topos within them;
- examine the interpretative specificity of each violin work from the perspective of technical performance and imagery-symbolism;

- make video and audio recordings of rarely performed and lesser-known violin works by L. Hrabovsky, I. Karabyts, Y. Stankovych, V. Sylvestrov, and L. Dychko.

In order to creatively showcase the individual author's concept, the best examples of violin heritage from the works of composers adhering to the B. Lyatoshynsky school of the 20th century were chosen.

It is precisely through the selected compositions of this historically and artistically defined period that the possibility of justifying the presence of figurative-symbolic topos in the works for violin by Ukrainian composers was revealed. In a comprehensive way, the exhibition of one's own concept of figurative-symbolic topos in the analyzed works will serve as an artistic stimulus to expand the Ukrainian violin repertoire and its 'emergence from the shadows' and popularization not only within our country but also beyond the borders of Ukraine.

The structure of the work consists of an introduction, three sections with subsections, a list of references, and appendices.

The first section is dedicated to the concept of "topos" and the analysis of B. Lyatoshynsky's violin sonata. The structure of this section is quite organic, as the first subsection is entirely dedicated to this and similar concepts, specifically interpreting the terms "nomos," "affect," "sound painting," "musical-rhetorical figures," "mimesis," various types of "musica," "thematic categories," and "elementary signs" according to different scholars. In particular, the differences and typical definitions are examined, outlining their practical application in rhetoric, poetics, music, and other arts.

An important piece of information is the fact that the study manages to trace a certain "red line" in the birth, formation, and practice of the use of topoi in a historical and chronological perspective. In particular, the information investigated relates to the context of their existence during antiquity, followed by the Middle Ages, the Renaissance, musical classicism, romanticism, and modernity. Overall,

it is worth summarizing that the symbolic weight of each individual topos, despite its millennia-long history, has not changed; only its formulation has changed, possibly in a more refined way. For example, while in past artistic epochs the topos of tragedy or sorrow was highlighted, today they are already subdivided into more detailed symbolic components. In particular, within the context of this artistic project, five specific topoi were identified for the figurative-symbolic characterization of certain semantic elements of violin music by Ukrainian composers of the 20th century: Topos of "**abstract entities**", topos of "**voices of nature**", topos of "**allegorical genre**", topos of "**meditative spacetime**", and topos of "**active dialogue with the past**".

The second subsection is constructed as a synthesized element between the first, which discusses topological concepts, and the third – the direct image-symbolic and performative analysis of B. Liatoshynskyi's Sonata: here, the thoughts of various musicologists regarding the artist's legacy in relation to its connection to musical symbolism are concentrated. In particular, the Sonata of O. Kozarenko is cited and reference is made to the appeals of the Lviv artist to the work of the author in question; scientific studies of various musicologists are analyzed, within the focus of which the works of the artist are featured in a symbolic context. For example, the presence of symbolism in the artist's works is indicated by L. Sirenko, D. Zhaleyko, O. Kozarenko, M. Novakovyč, and other authors.

Some of them, like I. Savchuk, formulate the concept of "semantic allusion"; M. Kopytsia – the terms "theme-image", "theme-characteristic", "theme-thesis"; D. Zhaleyko – "theme-masks", "theme-symbol"; V. Draganichuk – "leitmotif symbolism"; L. Pyatenko – "thought symbolism" (lament); O. Ko Zenko sees "musical-rhetorical figures", "pan-signs" symbols; E. Kharchenko – "anagrams"; and O. Pidsukha identifies the presence of polystylistics. Accordingly, all these scholars tend to share the common view that unique, original, atypical symbolic elements permeate the entire creative work of the composer, including the violin.

In the concluding third subsection of the First chapter, the violin Sonata op. 19 by B. Lyatoshinsky is studied not only from a typical modernist or avant-garde perspective, but also in a symbolic aspect, focusing on the composer's use (conscious or unconscious) of figurative-symbolic topoi. A very important aspect in this part of the project is the implementation of a performance analysis that indicates the main technical and artistic difficulties that may arise for the violinist in the context of interpretation. It should be noted that such an analysis has been conducted for the first time in Ukrainian musicology, as researchers have not previously addressed this work.

The second chapter of the scientific project is constructed from materials analyzing the violin works of some of the most famous students of B. Lyatoshynsky - L. Grabovsky and I. Karabyts. In particular, the first subsection analyzes the Sonata for solo violin by L. Grabovsky. Initially, the specificity of genre positioning is noted, followed by a semantic and performative analysis of the work. Given the composer's figure, who is under-researched in Ukrainian musicology, appeals were made to various interviews given by the artist. Such sources provide very important, albeit concise, information regarding the fact that the artist does not belong to musical avant-gardism, but, as he describes himself: "a moderate modernist-centrist" - according to the artist's own words. This information "sheds light" on numerous questions that shape his creativity and offers a new field for research by contemporary musicologists.

First of all, it is worth noting that the Sonata contains a synthesis of topoi, namely the topos of the "allegorical genre," "abstract entities," and "active dialogue with the past." It is quite natural that the first of these topoi prevails in the composition, as the Sonata demonstrates vivid allusions to marches, serenades, scherzos, lyrical long songs, chorales, and caprices, of course, interpreted within the framework of contemporary modernist trends. An important fact is that in the context of the research, allusions to Paganini's Caprices were discovered, primarily

in the imitation of texture, tempo-rhythm, and character of performance, which was noted in the analysis as a comparison to elements of L. Hrabovskiy's work.

The second section is built on stylistically polar analytical material – the study of the chamber work "Lyric Scenes" by I. Karabyts. The cycle appears simultaneously as a sample work for soloist and accompaniment, as well as a duet example of two equal instruments, which is emphasized in the study. The figure of I. Karabyts has received more active attention in musicological heritage than his colleague – L. Hrabovskiy; however, the examined cycle "Lyric Scenes" has not received any exposure in musical literature. Despite this fact, the composition serves as a creative platform for exploring its figurative-symbolic content. First of all, it is worth noting the originality of the composer's approach to embodying the idea, based on the main principles of avant-garde stylistics. However, the primary focus of the project is precisely on the symbolic aspect: the work reveals not only the presence of two main topos, but also their disproportionate synthesis. Firstly, the topos of 'abstract entities' is comprehensively represented in the main theme of the First Part, whereas the topos of 'allegorical genre' seems to be in its context and plays the role of a component element. It is worth noting the presence of references in the work to the genre of scherzo, medieval chorale, fugue, and lament song, but the interpretation of these samples of the 'past' in I. Karabyts' works strikingly differs from L. Hrabovskiy's vision. This is where the main emphasis of the project in the Second Chapter lies: in the discovery of original, individual authorial visions in the interpretation of the figurative-symbolic content of such structurally-musical components through the mediation of topos.

The third, large-scale part of the creative and artistic project is dedicated to the violin works of three other contemporary composers, students of B. Lyatoshynsky, namely, Ye. Stankovych, V. Sylvestrov, and L. Dychko. The first subsection contains a comprehensive analysis of two violin compositions by Ye. Stankovych, preceded by an analysis of the available musicological literature about the composer. "Ukrainian Poem" vividly represents the specific individual stylistic

features of Ye. Stankovych, namely: profound ideological content, a tendency to fill images with a certain symbolic concept, the exploration of philosophical problems, and orchestral thinking.

In this work, the artist employs the broadest palette of figurative-symbolic topos, namely: "abstract entities", "allegorical genre", "meditative time-space" and "active dialogue with the past". The main figurative-symbolic idea of the work is the exhibition of the eternal truth about the victory of Good over Evil, certainly through the mediation of musical topos. "Angel's Touch" or the eleventh chamber symphony by Ye. Stankovych contains the prevailing topos of "meditative time-space", where the main character does not fully comprehend the horror occurring around him, but holds a great hope that Good and Light will undoubtedly survive in the present conditions.

A very notable work was chosen from V. Sylvestrov's legacy - "Pastoralen" for violin and piano with 9 miniatures. First of all, the common traits in the composer's thinking of B. Lyatoshynsky and V. Sylvestrov are highlighted: composition, structural-intonational components, monothematic principles, quoting, and auto-quotations. In B. Lyatoshynskyi's transformative work, the focus was on finding the coloristic sound, the rich timbre and harmonic palette, layering of polyrhythmic textures, and a wide dynamic range.

All these elements are being reshaped by V. Sylvestrov through his vision: he develops multilayered textures with a narrow scale of delicate dynamics, frequent pauses arise, spatial sounds, and the timbral characteristics of instruments are significantly expanded, hinting at sonorous explorations. Overall, the cycle is dominated by the topos of 'active dialogue with the past', according to the author's previously outlined reference to the 'Pastoral' Symphony of the Viennese classic, L. Beethoven; however, the topos of 'meditative spacetime' also finds its place here.

The concluding section of the Third Chapter demonstrates an imagistic-topological analysis of the cycle for violin and piano – "Spring Songs" by L. Dyčko.

It is paradoxical that the artist's works are known worldwide for their folkloric coloring and deep meaning, while there is a lack of contemporary research concerning the composer herself. Already from the title of the section, a certain understanding is formed about the stylistic, form-creating, and imagistic-artistic work of the author used in the cycle: the elevation of archaic layers of Ukrainian folklore to a professional musical level through the use of the topos of "voices of nature."

As a result of the research, it was found that all composers-followers of B. Lyatoshynsky's work, who spent more or less time in the role of his students, use figurative-symbolic topoi in their violin works. It is quite natural that each artist expresses the varieties of the outlined symbolism very individually, and even intimately, the exploration of which was the goal of the creative-art project.

Key words: violin music, Ukrainian composers, 20th century, topos, genre, stylistics, image, symbolism, interpretation.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ANNOTATION.....	10
ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. НОВІТНІ ПОГЛЯДИ НА АВАНГАРДНУ ТВОРЧІСТЬ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНИХ ТОПОСІВ.....	27
1.1. Трансляція терміну «топос» в еволюційному аспекті музичного мистецтва.....	27
1.2. Образно-символічне трактування спадщини Б. Лятошинського з позиції категорії топосів.....	35
1.3. Топос «абстрактних сутностей» у скрипковій Сонаті Б. Лятошинського в контексті композиторської естетики митця.....	42
РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВІ АПЕЛЯЦІЇ ДО СПАДЩИНИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО – ІНДИВІДУАЛЬНЕ ТРАКТУВАННЯ ТОПОСІВ ПОСЛІДОВНИКАМИ КОМПОЗИТОРА.....	49
2.1. Соната для скрипки соло Л. Грабовського в яскравій експозиції топосу «алегоричного жанру».....	49
2.2. Скрипкове амплуа комплексу топосів у «Ліричних сценах» І. Карабиця.....	57

РОЗДІЛ 3. ПОСТМОДЕРНІ БАЧЕННЯ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОГО ЗМІСТУ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ Є. СТАНКОВИЧА, В. СІЛЬВЕСТРОВА ТА Л. ДИЧКО.....	67
3.1. Домінування топосу «медитативного часопростору» у скрипкових творах Є. Станковича.....	67
3.2. Сильвестрвіські «Pastoralen» для скрипки та фортепіано у розкритті топосу «активного діалогу з минулим».....	76
3.3. Топос «голосів природи» у «Веснянках» для скрипки та фортепіано Л. Дичко.....	86
ВИСНОВКИ.....	94
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	101
ДОДАТКИ.....	108
ДОДАТОК А.....	108
ДОДАТОК Б.....	109

ВСТУП

Скрипкова творчість українських композиторів все частіше постає об'єктом наукових досліджень вітчизняних музикознавців з різних аспектів її позиціонування. Зокрема, науковці апелюють до аналізу конкретних жанрів, як ось, Базіна Н. – скрипкової сонати ХХ доби [1], Петрова О. – аналізуючи «Українську поему» Є. Станковича [32], Пятенко Л. – кантати Б. Лятошинського [36], Серганюк Л. – опери «Золотослов» Л. Дичко [38], Сіренко Є. – жанрів в скрипковій музиці Є. Станковича [39].

Як не парадоксально, але деякі постаті вітчизняних митців є більш висвітленими, а інші – незаслужено забуті. Варто лише порівняти колег та учнів Б. Лятошинського: І. Карабиця, про якого на сьогодні існує велика кількість наукових розвідок і, навіть, монографія ([3], [13], [15], [16], [21], [23], [43]), та Л. Грабовського, де інформацію про композитора у даному творчому проєкті – сформульовано по крихтах, переважно з нечисленних інтерв'ю, даних митцем [22], [40]. Така ж доля спіткала і твори композиторів-послідовників школи Б. Лятошинського.

Попри цей факт, було опрацьовано велику кількість наявної літератури та зразків творів задля комплексності та повноти дослідження і в кінцевому результаті – формулювання обґрунтованих висновків.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вітчизняна музикознавча думка, котра в об'єкт свого дослідження позиціонує символічні та семантичні теми на сьогодні отримує чималого розвитку. Зокрема, про семіотичний феномен у музиці Є. Станковича зазначає В. Дорофєєва [8], про семантичний

аспект ранньої творчості Б. Лятошинського – І. Савчук та Т. Гомон [37], Н. Степаненко – про кольорову семантику хорових творів Л. Дичко [42], Д. В. Харитонova – про символізм віолончельної Сонати І. Карабиця [43], та інші дослідження, де більшою або меншою мірою науковці висловлюють бачення музичних творів вище згаданих композиторів з позиції наявного символізму. Варто констатувати, що скрипкова спадщина композиторів-послідовників Б. Лятошинського не була досі досліджена з позиції образно-символічних топосів з виокремленням характерних засобів музичної виразності, залучених для їхньої появи.

Актуальність даного дослідження зумовлена відсутністю комплексного дослідження, котре б містило сукупну аналітичну інформацію про наявність в скрипкових творах (тим паче, рідко виконуваних) образно-символічних топосів, а саме в композиціях для інструменту скрипка авторства українських митців, послідовників школи Б. Лятошинського.

Мета даного дослідження – дослідити скрипкові твори українських композиторів, послідовників школи Б. Лятошинського, з точки зору наявності образно-символічних топосів.

Означена мета дослідження зумовила необхідність вирішення наступних завдань:

1. *Дослідити* скрипкову спадщину Б. Лятошинського та його учнів, композиторів-послідовників.
2. *Виявити* образно-символічні топоси в контексті семантичного навантаження у досліджуваних творах.
3. *Проаналізувати* специфіку втілення кожного з різновидів топосів у скрипкових творах українських композиторів: Б. Лятошинського, Л. Грабовського, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова та Л. Дичко.
4. *Провести* підсумки, яким саме чином українські композитори позиціонують образно-символічні топоси у своїй творчості, до яких музично-

виразових засобів апелюють та яким чином це відображається на скрипковій інтерпретації.

Об'єктом дослідження є скрипкова спадщина українських композиторів XX століття.

Предметом дослідження Соната для скрипки Б. Лятошинського, Соната для скрипки соло Л. Грабовського, «Ліричні сцени» І. Карабиця, «Українська поема» та «Angel's touch» Є. Станковича, «Pastoralen» В. Сильвестрова та «Веснянки» Л. Дичко.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу образно-символічних топосів у скрипкових творах було застосовано наступні: *історіографічний*: у дотриманні хронології дослідження скрипкових творів в контексті історії їх створення; *аналітичний*: при опрацюванні досліджень, праць, нотного та аудіо, відео- матеріалів, що містять інтерпретаційні особливості скрипкового виконавства в образно-символічному та топологічному аспектах; *компаративний*: при порівнянні образно-символічних топосів однієї групи в контексті їх застосування у творчості одного композитора, а також – у різних авторів.

Теоретична база дослідження. Зважаючи на специфіку обраної теми, усю базу дослідження варто поділити на ту, що розкриває семантичні та символічні поняття, а також літературу, що має безпосереднє відношення до скрипкової спадщини, художньої інтерпретації, виконавських технічних труднощів, тощо.

Отже, до першої групи варто віднести дослідження, що стосуються терміну «знак», «символ», «топос», «семантика», «символізм» та інших, похідних та дотичних. Зокрема, це дослідження Балинської О. М. [2], Дорофєєвої В. [8], Драганчук В. [9], Жалейко Д. [10], Зварич А. [11], Іванченко В. [13], Кіреєвої Т. І., Кіреєвої Р. Г. [17], Кліпінгера Д. [18], Козаренка О. В. [19], Колісник О. [20], Мельниченко І. В. [27], Новакович М.

О. [28], [29], Савчука І., Гомон Т. [37], Степаненко Н. [42], Харитонової Д. В. [43], [44], Харченко Є. В. [45], Циганюк Л., Коханської С. [47]. Велику кількість означених досліджень склали іноземні наукові праці, насамперед, Aristotle [49], Curtius E. R. [50], Eichstaedt J. [51], Jadacki J. [53], Jasiński T. [54], Karpowicz-Zbińkowska A. [55], Paczkowski S. [61], Pocij B. [62], Polony L. [63], Szulakowska-Kulawik J. [65], Szymańska-Stułka Cf. K. [66], Tarasti E. [67].

До другої групи відносяться дослідження, що містять наукові розвідки про творчість того чи іншого композитора або його твори – переважно інтерпретаційного, жанрового, стилістичного та історичного зразка. Серед них слід виділити Базіної Н. [1], Батовської О. М., Шаповалової Т. С. [3], Белзи І. Б. [4], Гордійчука М. [5], Грузіна Д. В. [6], Дзюпини Є. [7], Зінькевич О. [12], Калашникової А. І. [14], Кияновської Л. О. [15], [16], Копелюк О. О. [21], Кулик В. [22], Куш В. В. [23], Лісецького С. [24], [25], Лошкова А. Ю. [26], Ольховського А. . [30], Павлишин С. [31], Петрової О. [32], Письменної О. [33], Підсухи О. [34], Плоткіної А. І. [35], Пятенко Л. [36], Серганюка Л. [38], Сіренко Є. [39], Сіренко Л., Островського О. [40], Царевич І. [46].

Наукова новизна та особистий внесок здобувача. Вперше в українському музикознавстві з аспекту наявності образно-символічних тоposів було досліджено та проаналізовано скрипкову спадщину українських композиторів Б. Лятошинського, Л. Грабовського, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова та Л. Дичко. Унікальності даних дослідницькій роботі додало особисте виконання усіх проаналізованих творів, внаслідок чого, сформувались нові інтерпретаційні особливості в контексті розкриття ідейного змісту кожної з досліджених та виконуваних композицій.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження дозволять збагатити наукову музикознавчу думку та

можуть бути використані в спецкурсах історії виконавської майстерності, навчальних програмах закладів фахової освіти та практиці музикантів-виконавців.

Апробація матеріалів дослідження:

За темою творчого мистецького проекту проведено такі основні заходи:

Концерт №1 в контексті наукового дослідження: «Образно-символічні топоси скрипкової творчості композиторів-представників школи Бориса Лятошинського»

Програма:

Леонід Грабовський Соната для скрипки соло op.8, C – dur

Іван Карабиць «Ліричні сцени» для скрипки та фортепіано

Виконавці: Назарій Кісюк – скрипка, Заслужений діяч мистецтв України, доцент Петро Довгань – фортепіано.

Малий зал ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 16. 05. 2024

URL: <https://youtu.be/-gz1wak7uL4?si=CxS1oPrmi5QdVfcx>

Концерт №2 в контексті наукового дослідження: «Образно-символічні топоси скрипкової творчості композиторів-представників школи Бориса Лятошинського»

Програма:

Леся Дичко «Веснянки» op. 12

Євген Станкович «Angel's Touch» (дотик янгола...)

Євген Станкович «Українська поема»

Валентин Сильвестров «Pastorals» 9 movements attacca

Виконавці: Назарій Кісюк – скрипка, Заслужений діяч мистецтв України, доцент Петро Довгань – фортепіано.

ЛНМА ім. М. В. Лисенка концертний зал імені В. Барвінського 03.04.2025 р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nRLEGWJQ55E>

Список публікацій за темою творчого мистецького проекту. Статті у виданнях затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

1. Кісюк Н. П. ВЗАЄМОДІЯ МОЦАРТІВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ ТА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНИХ ТОПОСІВ НА ПРИКЛАДІ «POST SCRIPTUM» В. СИЛЬВЕСТРОВА. *Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES*. Дрогобич, 2025. Том 2 випуск 84 ст. 53-59.
2. Кісюк Н. П. Композиторські «передбачення», втілені в образно-символічному змісті «Ліричних сцен» Івана Карабиця. *Науковий журнал «Мистецтвознавчі записки» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Том 24, №2, ст. 16-24.
3. Кісюк Н. П. МУЗИКОЗНАВЧІ ПЕРЕОРІЄНТИРИ: ЛЕОНІД ГРАБОВСЬКИЙ В АМПЛУА ПОМІРКОВАНОГО МОДЕРНІСТА. *Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Грааль науки»*. Вінниця, 2025. № 49 ст.1275-1277.
4. Кісюк Н. П. Топос «голосів природи» в трактуванні Є. Станковича на прикладі «Української поеми» для скрипки з оркестром. *IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені С. Павлишин*. Львів, 7-10 квітня 2025р.

Зарубіжна публікація:

1. Кісюк Н. П. АСИМІЛЯТИВНІ ПРОЦЕСИ ТОПОСІВ З ФІЛОСОФСЬКОГО АСПЕКТУ В УКРАЇНО-МУЗИЧНИЙ. *Збірник наукових праць «SCIENTIA» за матеріалами V Міжнародної науково-теоретичної конференції «Modern vision of implementing innovations in scientific studies»* (14.02.2025, м. Марсель, Французька Республіка). Ст. 292-293.

Структура роботи. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (72 позиції), додатків. Загальний обсяг роботи становить 129 сторінок, з них основного тексту – 71 сторінка

РОЗДІЛ 1. НОВІТНІ ПОГЛЯДИ НА АВАНГАРДНУ ТВОРЧІСТЬ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНИХ ТОПОСІВ

1.1. Трансляція терміну «топос» в еволюційному аспекті музичного мистецтва

Для якісної експозиції поняття «топос» в музиці, першочергово, варто розглядати його в ракурсі різнобічних концепцій, а саме, в еволюційній перспективі. Історія топосу в мистецтві звуків бере свій початок з античної риторики. З плином часу, середньовічні теоретики адаптували досягнення Стародавнього світу та передали їх своїм наступникам. Сучасна думка уже виокремлює функцію афектів: за бароковим апогеєм слідує класицистична релаксація, що веде до нової риторики романтизму, а ХХ століття презентує музикознавчу та філософську думку сьогодення – це час створення багатьох паралельних понять. Топоси здаються незамінними не лише для вивчення зв'язків між літературою та музикою, вони також пов'язані зі спробою зрозуміти творчий процес і дозволити класифікувати елементи музичної мови.

У розгляданому аспекті історичний контекст є побічною темою, яка має на меті лише показати культурну спадкоємність поняття топосу та зміни в його розумінні. Топоси постають «продуктом» античної риторики. Для її позначення, як мистецтва красиво, ефективно говорити та переконувати – сформувалось поняття «ars oratoria». Відповідно, в «ars oratoria» виникло кілька інтелектуальних тем, прийнятних для адаптації та розвитку з ініціативи оратора та призначених для використання в різних ситуаціях [53, р. 76].

Для *Арістотеля (приблизно 384 р. до н. е. – 322 р. до н. е.)*, давньогрецького філософа, котрий, разом з Квінтіліаном та Ціцероном були дотичними «ars oratoria», поняття топос - це місце в тексті промови, яке повинно бути доповнено відповідним аргументом [69, р. 86].

Топоси є, на думку Арістотеля, «загальними точками відліку (*loci communes*) для питань верховенства права, фізики, політики та багатьох інших галузей, які не мають нічого спільного між собою». Мислитель також наголошує на існуванні загальних топосів (що правильно, законно, корисно, благородно, приємно, тощо) для всіх видів виступів [52, pp. 54]. До прикладу, Квінтіліан зосереджується на практичному аспекті і *de fines topoi* («про межі топосів») і трактує термін як сховище думок («*argumentorum sedes*») [69, р. 76-77].

В контексті еволюції пізня античність визначає нову функцію поняття, яке перестає бути просто сферою риторики і поширюється на всі літературні форми. Поетичний топос стає топосом культури – реконструкцією постійних можливостей побудови понять [54, р. 46]. Звідси, виникає припущення, що ці «світові принципи» з'явилися зовсім недавно в контексті музичної творчості. Однак, в музичному мистецтві вони також мають давню історію, оскільки «вся система навчання музики була перейнята з риторики та адаптована» [53, р. 84].

Досить цікаве наукове дослідження зробив польський музиколог Яцек Ядацький, слідуючи історії топосів в музиці: дослідник розглядає мистецтво Стародавньої Греції, а точніше, термін «*номос*» (він же «*номос*») [56, р. 75]. Номос - це найважливіший вид композиції, а саме, манера її виконання. Для нього характерний похмурий настрій і «високі естетичні та художні цінності» [62, р. 611]. Він також має риси певних фіксованих музичних зразків, що відображають вмістимий актуальний простір. Зокрема, *topos sui generis* (з лат. «унікальний топос» - Н. К.) Я. Ядацький тлумачить як давньогрецьку шкалу, але філософ утримується від ширшого аналізу цього явища [56, р. 75].

Стародавні люди надавали музичним ладам істотного значення: хроматичний виражав емоційність, діатонічний – спокій, а енгармонічний – страждання. Таким чином, музичні лади стають стилізованим майданчиком для топосу. Піфагорійська теорія етосу (розглянута в працях Платона та Арістотеля) була дещо забута римлянами і відроджена лише Августином Гіппонським, який відкрив і пов'язав її з християнською культурою. На думку автора «Сповіді» (А. Гіппонський написав «Сповідь» у 397-398 роках – це один із найвпливовіших автобіографічних творів християнської літератури, де автор розповідає про своє духовне навернення, боротьбу з гріхами та пошук істини [44]), терапевтична роль музики полягає в тому, щоб відвернути душу від земних справ і направити її до вічної краси Самого Бога [58, с. 90]. Піфагорійською гармонією сфер стає і важливий «музичний» топос, використаний століттями пізніше, зокрема, Гансом Генріхом Еггебрехтом у одному з його есе під назвою «Das Rad der Zeit» (з нім. – «Колесо часу» - Н. К.) [63, р. 21].

Переконавання в специфічному впливі мистецтва можна знайти і в античній теорії катарсису, в якій музика та поезія мають завдання викликати емоційне потрясіння через бурхливе збудження і розрядку емоцій [59, р. 433]. Це стає джерелом задоволення і в кінцевому підсумку призводить до внутрішнього очищення.

«Ілюстративне» Середньовіччя продовжує експонувати потенційне поняття «музичного топосу» та демонструє ту ситуацію, коли християнська культура дала основу для розвитку постійних біблійних жанрів (молитов, псалмів, гімнів, плачів, притч) [68, р. 477], які співалися, переважно, під акомпанемент. У своєму коментарі до 150-го псалма *Хільдегарда Бінгенська (1098-1179)* (видатна німецька християнська монахиня, богословка, композиторка, філософиня, лікарка та поетеса XII століття – Н. К.) писала про алегоричне значення музичних інструментів: «псалтирі глибокого благочестя», «цитра милозвучної пісні», «барабан умертвіння», «орган

Божественного захисту» тощо [60, pp. 127–129]. Звідси, можна стверджувати, що поняття топосу в музичному мистецтві в період Середніх віків отримує ширше та глибше трактування, зважаючи на виникнення асоціативного ряду образних символів, пов'язаних зі звучанням конкретних інструментів у Х. Бінгенської.

У свою чергу, у григоріанському співі часто використовувалися ілюстрації текстового змісту. Важливу роль у вираженні *canto gregoriano* відіграють окремі інтервали, до яких дослідники вживають поняття «Tonmalerei» (звуковий живопис). Висхідна кварта та низхідна терція, на думку музикологів, передають велику радість та розчулення. Квінта, з іншого боку, виражає інтенсивне переживання навіть сильніше, ніж це «робить» кварта [55, p. 12]. До прикладу, Бернард Савицький, священник, професор тинілецького абатства, відомий своїми теологічними дослідженнями, зазначає, що григоріанський спів – вершина середньовічної музики, є теологічним та екзистенційним архетипом усіх мелодій пізніших європейських епох: «пронизані не лише риторикою доби, а й глибокою особистою відданістю, мотиви та мелодичні теми Й. С. Баха, чисті та безпосередні мелодії В. Моцарта, глибоко людські та справді відкриті для «безкінечних» мелодій Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Й. Брамса – всі вони зустрічаються десь біля джерела зі співом» [67, pp. 40–41].

Слід звернути увагу, що апострофи (*ave, salve*) та вигуки (*oh*) часто наділені в мелодії складною мелізматикою та не подібні до сусідніх структур. Інші фігури, що знаходяться в розспіві – це мелодичні конструкції, які використовуються для підкреслення вагомості конкретних слів даного тексту. Ці, на перший погляд, незначні складові, завдяки своїм формам та семантичному навантаженню, свідчать про наявність топосу, котрий буде кодифікованим, з позиції дослідників, у наступних мистецьких століттях [57, pp. 12–14].

Теоретики Середньовіччя дуже ефективно адаптують античну теорію музики в свою епоху, в основному, завдяки трактатам Августина та Боеція. Середньовічні вчені також звертають увагу на важливість руху звуків, в рамках яких зароджується мотив [71, р. 149]. Деякі дослідники розглядають музику християнського Середньовіччя як прелюдію до (пра)риторичних фігур. Однак, музична риторика та її різноманітні фігури, сформуються лише в епоху Відродження [66, pp. 119, 121–122, 129–130, 142].

Продовженням середньовічної думки стала теорія афектів, яка впливає, безпосередньо, з топосу мовної сфери. Один з польських науковців, Богдан Поцей, вказує на факт впливу на музику християнського дуалізму, що походить від грецької думки про «матерію та дух», «тіло та душу». Цей процес посилюється в XVII столітті, коли музика набуває форми, поєднаної з афективним вираженням звуків [65, р. 16].

Рольф Дамманн також наголошує на ролі сучасної людської філософії у впровадженні доктрини афектів, тоді як *Карл Дальгауз (1928-1989)* пише про афекти в музиці як про топос, що міцно вкорінений в історію [64, pp. 15, 42]. Звідси, варто зробити висновки, що К. Дальгауз прирівнює афект до топосу. З позиції «теорії афектів», музика, в першу чергу, призначена для того, щоб викликати емоції. Це досягається відповідним виконанням елементів музичного твору: ритм, темп та гармонія. Теоретики епохи Відродження впроваджували певні принципи вираження почуттів, відправною точкою яких був поетичний текст. Згодом, наука про афекти розглядається німецькими та французькими авторами у зв'язку з наслідуванням (мистецтво як мімезис – філософське поняття, «наслідування реальності») [51, р. 15].

Музична риторика бароко – тема, яка обговорюється в численних музикознавчих працях. Слід відзначити, що в першій половині XVII століття *Рене Декарт (1596-1650)* у своїх дослідженнях робив філософські припущення щодо науки про почуття. Дане бачення поєднує ряд таких понять, як «*musique accentuelle*» Марена Мерсенна («акцентна музика» - та,

що імітує інтонації людської мови. *Harmonie universelle*, 1636), «musica scenica» Джованні Баттіста Доні (ключовий трактат італійського музичного теоретика XVII століття, що розглядає питання музичного театру, зокрема ранньої опери, через призму античної музичної практики), «musica flexanima» («музика, що гнучко впливає на душу») Джоана Альберта Бана або «musica pathetica» Афанасія Кірхера (музика, що здатна викликати певні емоційні стани) [64, pp. 203–204]. Звідси, варто зробити висновки, що, повсякчас, науковці, музиканти, теологи, богослови та різноманітні дослідники вбачали в музиці аналоги риторичних фігур, котрі потім прирівнювали до топосів та до афектів.

У XVIII столітті в Німеччині «теорія афектів» отримує свого масштабного розвитку. В цей же період, Лешек Полоні, польський дослідник семантичних складових, описує епоху Й. С. Баха як час домінування уявної символіки: «Почуття (прихильності) представляються, а не виражаються безпосередньо, багато в чому за допомогою стилізованої системи loci topici, музичних образів, заснованих на наслідуванні риторичних властивостей мови» [66, p. 80].

Таким чином, тематичні фрагменти були фігурами, які повинні «зображати» або «представляти» музичні почуття за допомогою зафіксованих в мистецтві значень [64, p. 15]. Усталена на той час система музично-риторичних фігур повинна була допомагати розуміти емоції, поєднуючи їх з музичними зворотами. В епоху класицизму вони знівелювались, і з часом поступилися місцем романтичній виразовості. Теорія та практика XIX доби наближає музичні твори до літератури (особливо поезії). Романтики ж, сформулювали свій варіант топосу, який проявився в мистецтві як органічне ціле [61, p. 94]

На думку дослідника Мечислава Томашевського, було відкинуто умовності та універсальний характер «виражальної мови», а також, скасовано домінування риторики разом із кодифікованим способом використання

топосу. Таким чином, сформувалась нова риторика, яка стала майже протилежною старій та ґрунтувалася на прямому ліричному вираженні композитора [72, pp. 88–89]. В цьому аспекті варто свідчити про наявність категоричних змін у ставленні до музики: вона перестала відображати космічний порядок і стала носієм людських ідей.

Один із засновників музичної семіотики, фінський музикознавець Ееро Тарасті, який використовує термін «elementary signifiers» («елементарні знаки») у своїй роботі «Теорія музичної семіотики» пише, зокрема, про дослідників, які аналізують універсальні закономірності, що зустрічаються в музичних творах в рамках іконологічних теорій. За задумом Е. Тарасті, топоси – це тематичні або міфічні категорії, які є своєрідною «змістовною передумовою» для твору. Дослідник звертається до таких семантичних категорій, як «трагічний», «магічний», «пафосний», «пасторальний», «казковий», «містичний» або «екзотичний» [70].

Якщо топос здатний вміщувати аналіз образу, сюжетних ліній твору або – більш об'ємно – композиторської спадщини, стилю, то цілком доречним видається застосування цього терміну для стійких образно-символічних понять певної групи композиторів, об'єднаних однією «школою», приналежних до однієї національної культури і, при всій індивідуальності творчого стилю кожного з них – прихильних до певних естетичних пріоритетів. З такого мистецького ракурсу під «топосом» в творчості композиторів-вихованців школи Лятошинського – ми пропонуємо розуміти наявність асоціативних зв'язків з реальним контекстом формування їх творчості, які встановлюються завдяки використанню різними авторами спільного комплексу елементів музичної мови – жанру, темпу, інтонаційності, тональності, що спирається на спільну національну основу і формується в окреслених історико-соціальних обставинах.

Суспільно-ідеологічна установка знайшла переконливе відображення в творчості Л. Грабовського, І. Карабиця, В. Сильвестрова, Є. Станковича,

Л. Дичко та інших митців. Їх «інший» погляд на світ і спричинив низку радикальних змін в українському композиторському середовищі, які сконцентрувались у відповідних топосах. Представники школи Б. Лятошинського продовжували культивувати їх і в наступні десятиріччя, переосмислюючи в еволюції індивідуальних стилів кожного з митців, і таким чином, закріпили їх як вельми істотні «знакові поля» української музичної культури:

- ***топос «голосів природи»*** має виразний національний колорит, пов'язаний з типовим для ментальної традиції українців оспівуванням і обожествленням природи, в значній мірі сформувався в надрах «нової фольклорної хвилі» і позначився яскравою темброво-гармонічною колористикою, орнаментальністю виразу, трансформацією архаїчних народних обрядів та звичаїв;
- ***топос «абстрактних сутностей»***. Він пов'язаний із засвоєнням молодшою генерацією українських музикантів-дисидентів засад західної авангардної техніки як засобу внутрішнього звільнення від соціалістичного реалізму. Наближається до образів та символів західного авангарду, в музичному вираженні – позначений екстравагантністю, та, навіть, парадоксальністю;
- ***топос «алегоричного жанру»***, втілений у трансформації традиційних канонів, зокрема, створенні нових форм та жанрів із символічним змістом. Внаслідок цього сам новостворений жанр чи форма стають символом, алегорією та важливим елементом змісту;
- ***топос «медитативного часопростору»***, що концентрується у типі самого музичного висловлювання: використанням інноваційних принципів організації форми, таких як алеаторика,

серіалізм, що дають нове відчуття музичного часу, вводять інші правила його організації;

- **топос «активного діалогу з минулим»**, позначений, нерідко, відтінками ностальгії, типової для української ментальності, йому характерне надання нового змісту традиційним жанрам та формам.

Деякі характеристичні ознаки у трактуванні провідних топосів дозволяють стверджувати, що окресленими топосами пронизана уся творчість послідовників школи Б. Лятошинського. Зокрема, у даному мистецькому проєкті буде досліджено частину їхньої скрипкової спадщини.

1.2. Образно-символічне трактування спадщини Б. Лятошинського з позиції категорії топосів

Незважаючи на активне позиціонування постаті Бориса Лятошинського у дослідженнях музикознавців І. Белзи [4], Д. Грузіна [6], А. Ольховського [30], О. Петрової [32], С. Лісецького [25] – більше акцентів митці здійснювали на симфонічній творчості композитора. Поруч з тим, масштабність мислення, насичення емоційного таланту, активний творчий розвиток та глибинна самотність дозволяють свідчити і про наявність потужної групи в спадщині автора – його камерно-інструментальної музики. Усі перераховані риси характерні й для Сонати оп. 19, що належить до зрілого періоду творчості митця. В контексті даного дослідження цей твір, написаний автором для інструменту скрипка, викликає науковий інтерес в аспекті наявного в ньому образно-символічного змісту, зокрема, топосів.

Дане поняття у творчості композитора досі не було вивченим, як і у спадщині його учнів, проте, окремі дослідження, що стосуються деяких творів, все ж, містять результати аналізу в аспекті наявної символіки, знаковості, до прикладу, Л. Сіренко [40], Д. Жалейко [10], О. Козаренка [19], Є. Сіренко [39], М. Новакович [28]. Цікаво, що ще у ранній творчості Б. Лятошинського І. Савчук розгледів наявність семантичних проявів, зокрема, у творах 1910-их років. Автор дуже влучно зазначає, що досі цей період постать автора характеризували всього сім композицій, а після достеменного дослідження біографії та епістолярної спадщини митця, І. Савчук вказує на велику кількість й інших різножанрових зразків, зокрема, у кількості 31 композиції, а саме начерків та ескізів, що в подальшому стали конкретними творами і уже відносяться до зрілого та заключного періоду творчості [40].

Важливо звернути увагу, що в 1910-их роках, коли Б. Лятошинський звернувся до композиторської роботи, він лише досягнув свого повноліття. Проте, уже в перших зразках творів митця отримали місце ідеї семіозису, а семантичне поняття можна трактувати у трьох ракурсах, пропонованих І. Савчуком та адаптованих до контексту даного мистецького проекту:

- окреслює мовно-музичну одиницю в межах здатності вираження нею певного образно-символічного змісту та мистецького задуму у образно-виражальному значенні;
- науковець визначає термін «*семантичної алюзії*», сутність котрої трактує як натяк. В ролі музично-семантичних алюзій науковець виділяє фразеологічні конструкції з дотичністю до знакових життєвих подій;
- зазначає, що мовно-стильовий дискурс отримує постійні видозміни в творчості Б. Лятошинського, демонструючи, таким чином, спрямування його творчості від традиційних – до експериментальних основ, на думку І. Савчука, з чим складно не погодитись [40].

Тобто, уже з окреслених результатів дослідження, проведених музикознавцем, можна сформулювати твердження, що Б. Лятошинський навіть в ранній своїй композиторській творчості чітко усвідомлював, яким мистецьким шляхом йому йти, сповідуючи модерні тенденції, а не традиційні. Звісно, опора на класичні ази гармонії, формотворення, ладовості – були присутні у його творах 1910-их років, безліч котрих донедавна ще не були вивченими, проте, якщо апелювати до скрипкової Сонати, написаної в 1926 році, то можна прослідкувати чітке самоусвідомлення та відношення до традицій в композиціях та новацій.

Цікаві твердження, що стосуються семантики у творчості митця, висловлює музикознавиця М. Копиця, активно досліджуючи симфонічну спадщину Б. Лятошинського. Зокрема, детальне вивчення епістолярного надбання композитора та деяке переосмислення його драматургії й авторських концепцій дозволило науковиці стверджувати наявність *«тем-образів»* і *«тем-характеристик»* в «Українському квінтеті», а саме, акцентує увагу на факті концентрації *символіки драматизму* в цих знакових елементах.

Показово, що ця ж музикологиня в контексті вивчення Третьої симфонії митця визначає наявність поняття *«теми-тези»*, зокрема, у вступі. Авторка дослідження апелює до українського фольклору, а саме, до окремого пласту обрядового фольклору: плачів-голосінь, зазначаючи, що водночас Б. Лятошинський наділяє свою музичну мову національною стилістикою, з іншого – піднімає мелос на професійно-музичний рівень.

Поняття *«теми-маски»* в досить оригінальний спосіб визначає ще одна дослідниця творчості композитора, зокрема, вона дослідила та визначила це поняття у фортепіанному циклі «Відображення». Важливо, що даний збірник було написано 1925 року, а це – за рік до створення скрипкової Сонати. Отже, Д. Жалейко вбачає у творах циклу семантичні (а, отже означувальні – Н. К.) видозміни теми-символу, що проходять в контексті інтонаційних змін,

зафіксованих за даним символом – залежно від стилістичного оформлення. [10, с. 117]. З дослідження цієї авторки слід зробити висновок, що на її думку, **тема-символ** у Б. Лятошинського отримує лише видозмінені варіанти в інтонаційному ракурсі, тобто, будь-які зміни стосуються лише інтонації (хроматизація, альтерація, мелодичні обернення, тощо). Щодо інших трансформацій теми-символу музикологиня не зазначає. У цьому ж циклі інша дослідниця, Плоткіна А. І., окрім, уже традиційно «задекларованих» музикознавцями експресивних образів та наявного драматичного розвитку у творах композитора, звертає увагу на його захоплення символізмом, що вбачає в програмній назві «Відображення». Також, авторка розглядає альтернативу до символістських та імпресіоністських форм романтичного музичного мистецтва – представлені в циклі твори прелюдійного зразка та сонатно-баладного [37, С. 275].

У хоровій творчості митця волинська музикознавиця В. Драганчук дослідила **лейтмотивну символіку**, зазначаючи наявність в «Золотому обручі» *circulatto* як символіки «кола», акцентує, що саме «символіка хреста» та «висхідні злети» – фігурують знаковою символікою у спадщині митця [9, с. 113-114]. Хоровий твір «Тече вода в синє море» на слова Кобзаря постав полем дослідження специфіки музичного мовлення Б. Лятошинського з ракурсу наявних музичних «знаків», котрі інша науковиця, Пятенко Л. вбачає у зчеплених квартах, які трактує **символікою безперервної активності**, вирізняє **думну символіку**, а саме звернення до такого їх елементу, як «заплачка», вказуючи на цитування елементів *Dies irae* («Судний день», «День гніву» – один з традиційних григоріанських розспівів, елемент католицької меси – уточнення Н. К.), а також – ефектів пасакалійного жанру [38].

Відомий львівський композитор та дослідник спадщини українських митців, Олександр Козаренко, свого часу, звернув увагу на наявні **музично-риторичні** фігури у вступній темі Симфонії №3, а саме, *saltus duriusculus* –

ходи на септіму, *passus duriusculus*, характеризованих, як «хроматичні зсуви» зі страждальною символікою та застосування *aposiopesis* – замовчування, різка «пауза-мовчання» після акордової лавини. При чому, науковець стверджує, що Б. Лятошинським було використано ці елементи в логічній послідовності, а в кінцевому результаті О. Козаренко приходиться до висновку, що таким чином були експоновані воєнні муки-пристрасті нашого народу. [20, с. 34].

Варто звернути увагу, що один з учнів митця, Іван Карабиць, також втілює образно-символічні топоси війни (у камерно-інструментальному творі «Ліричні сцени» для скрипки та фортепіано), котра триває у наш час, таким чином, здійснивши певні композиторські «передбачення». До того ж, О. Козаренко окреслює поняття «маркування» в індивідуальному авторському світі митця, що отримує прояв музичних знаків-символів, та, навіть, підносить їх, ототожнюючи з «Геракловими стовпами» [20, с. 35].

Дещо глибше в межах розшифрування символізму Б. Лятошинського здійснила пошук Є. Харченко. Дослідниця апелює до поняття *анаграми* (термін отримав активне поширення в літературі та означає переставлення букв у словах, котрі набувають нового значення. В музиці – це переставлення нот в послідовності задля надання нового ідейного змісту при тотожній символіці – Н. К.) і вичленяє певні лейт-символи в ролі нот-аббревіатур, вказуючи на конкретну послідовність: В – А, а також, С (Cis) – D. Дослідниця зазначає, що дана анаграма є індивідуальним надбанням українського композитора, котрій митець надає структурно-окреслених смислових орієнтирів задля розуміння його концептуально-ідейного плану. Такі елементи (анаграми) поруч з інтонаціями-символами музикологиня вбачає у Тріо для фортепіано, Сонаті для цього ж інструменту та циклі «Відображення», акцентуючи увагу на їхній здатності виражати різнорівневий зміст у відмінних моментах форми [48].

Необхідно звернути увагу, що термін «анаграма», як і «монограма» - є непоодиноким в музичному мистецтві, зокрема, останній найбільш відомий завдяки послідовності нот (тональностей) ВАСН, що бере свій початок від задуму всесвітньовідомого барокового композитора та виконавця Й. С. Баха. На сьогоднішній день, дану монограму використовували близько трьохсот різних композиторів у своїх більш, ніж чотирьохсот творах.

Варто зазначити, що й українські митці зацікавились, свого часу, цією монограмою, зокрема, В. Бібік, сучасний композитор, створив цикл «34 прелюдії та фуги» на основі вище окресленої послідовності. Дослідники Л. Циганюк та С. Коханська звертають увагу в розгляданому циклі не лише, безпосередньо, на використання монограми, а й на специфіку побудови композиції та застосування жанрів і форм, типових та атипових для класичних, та, відповідно, неокласичних традицій [50, Сс. 219-225].

В підсумку, аналіз досліджень вітчизняних музикознавців, що стосуються спадщини Б. Лятошинського в символічному аспекті, дозволяє стверджувати, що елементи символізму у вигляді тем-образів, тем-характеристик, тем-тез, тем-масок, тем-символів, лейтмотивної символіки, музично-риторичних фігур та анаграм – так чи інакше, присутні в усіх творах композитора. За О. Козаренком, у спадщині митця було віднайдено лише *«панзнакові»* (важливі, основні, переважаючі, глобальні – Н. К.) з усіх наявних символів. Необхідно зауважити, що взаємовідносини, котрі відбуваються між наявною символікою у творах Б. Лятошинського – також недостатньо висвітлені, а, тим паче, питання образно-символічних топосів є досі недослідженим. Можливо, дана мистецька ситуація склалася через надмірний інтерес дослідників саме до симфонічної творчості композитора, хоча, його хорова, вокальна, фортепіанна, як і камерно-інструментальна – не поступається ні у філософському, драматичному та образно-символічному аспектах.

Цікавою думкою поділилась і музикознавець О. Підсуха, вбачаючи в стильовій системі композитора балансування між пізньо-романтичним, експресіоністичним та символічним континіумом [36, с. 27]. Майже усі музикологи, котрі досліджували творчу спадщину Б. Лятошинського, стверджують наявність полістилістики та синтезу композиційних методів, застосованих митцем, згідно існуючих та актуальних в його музично-історичному часовому проміжку. Д. Харитонova у своїй дисертації констатує, що на стилістику українського композитора впливали твори зарубіжних митців – Ф. Шопена та Р. Вагнера [47, с. 131].

Попри цей факт, Б. Лятошинський залишається індивідуальним у своїй композиторській роботі, виводячи українське професійне музичне мистецтво на якісно новий щабель, хоч і соціально-історичні події того часу наклали на його творчість свій трагічний відбиток. Цілком закономірним постає і той факт, що мистецьке оточення (не без владного тиску) не одразу сприймає новітній, свіжий погляд митця на сучасну йому музику, тому, «деструктивні гармонії» і тотальний «формалізм» у творчості, нажаль, супроводжували митця протягом усього його буремного життя. Саме тому, організація концертів чи друк нот – були дуже складним процесом у творчій роботі композитора, особливо «боялись» його симфоній, що проникнуті символізмом. З цих причин, можна стверджувати, що музична мова насичена внутрішньою символікою, внутрішніми смислами, а, отже, закодованими ідейними формулами і топосами.

1.3. Топос «абстрактних сутностей» у скрипковій Сонаті

Б. Лятошинського в контексті композиторської естетики митця

Аналіз спадщини Б. Лятошинського дозволяє стверджувати, що уже в ранній камерно-інструментальній творчості були присутні елементи символізму, а в аспекті даного мистецького проєкту – їх тлумачимо як складові топосів. Загалом, поняття «камерності» доволі часто асоціюється з особистою інтимною стороною творчості будь-якого автора, адже, у жанрах такого гатунку вдається максимально висловити індивідуальне бачення, переживання, відчуття. 1920-ті роки відносяться до ранніх робіт композитора і дуже вдало експонують інтимну спадщину митця.

Завдяки камерно-інструментальній музиці завжди зручніше встановити емоційний зв'язок між автором та слухачем, звісно, посередництвом виконавця. Відповідно, дана творчість Б. Лятошинського дозволяє митцю проявити себе максимально щиро та відкрито. Серед ранніх творів камерного зразка постає скрипкова Соната оп. 19, котру композитор написав у 31 рік.

Дослідники мистецької символіки зазначають, що символ, зокрема, його трактування, можна ототожнювати з діалогічною формою знання, а основні смисли символіки реально можуть існувати лише в контексті комунікації між людьми. Зокрема, такої думки науковці, котрі вивчали символізм в мистецтві [17, с. 216]. Доволі слушним постає бачення поняття символу, яке умовно можна перенести на Сонату Б. Лятошинського. Вона просякнута нетиповою для композицій інших авторів того часу нервозністю, імпульсивністю, тим станом, коли людина перебуває «на межі». Умовно, відчувається глибоко-емоційний текст композитора до слухача, сповнений, болю, відчаю, супротиву проти несправедливості, і символіка в даному аспекті відіграє чи не найголовнішу роль. Б. Лятошинський – відвертий симфоніст і насичує цими рисами свій камерний твір. Головними атрибутами у ньому постають тематизм, широта діапазону як соліста – так і супроводу (прямі асоціації з

потенціалом оркестру), а про симфонізм, присутній в Сонаті, свідчить емоційна масштабність твору.

Аналіз творчості композиторів кінця ХХ доби дозволяє стверджувати, що подібні тенденції зустрічаються у і композиціях авторів саме цього періоду. Зокрема, у скрипковій Сонаті львівського митця **Олександра Козаренка (1963-2023)**, у коді – можна розгледіти елементи граничної напруги, котрі сучасник запозичив у Б. Лятошинського. Фактологічним доказом переймання та продовження модерністичних тенденцій у скрипковому творі свідчить наслідування окремих елементів музичної мови, ось як, подвійних нот у скрипки (саме в розгляданому контексті) та масштабних акордово-арпеджійованих побудов в партії супроводу. В цілому, необхідно зазначити, що ще за життя О. Козаренко дуже захоплювався постаттю і творчістю Б. Лятошинського, та й взагалі – постмодернізмом в сучасному українському мистецтві. (про що свідчать його часті згадки на лекціях студентам у Національній музичній академії ім. М. В. Лисенка – Н. К.).

Фактично, уже до початку детального виконавсько-музикологічного аналізу Сонати можна допуститись наукової думки, що твір міститиме саме той зразок визначених в Першому розділі дослідження топосів, котрий названо топосом «*абстрактних сутностей*». Про специфічну драматургію Сонати, зокрема, її інтонаційний тип музикознавці висловлюються у своїх працях як про експресивний та близький народнопісенному фольклору. Щодо тематичного плану, то він, на думку Н. Базіної, не позбавлений децентралізації тональності в бік елементів атональності – про що свідчать його музично-мовні прийоми [1, с. 44].

Ще одна дослідниця, в поле котрої ще у 1972 року потрапила камерно-інструментальна творчість Б. Лятошинського, була І. Царевич. Незважаючи на кількадесят років, що вирізняють її наукові розвідки від сучасного обґрунтування, мисткиня вже тоді мала доказовий сформований погляд на

позиціонування символів, як таких. Власне, музикологиня вбачає багатозначний та глибокий символізм у спадщині композиторів 1920-их років, як і у Сонаті Б. Лятошинського [49, с. 105]. Вивчаючи інтертекстуальність української музики ХХ доби, Є. Харченко вказує на наявність лейт-секундової інтонації «a-b», називаючи її ім'ям композитора, та зазначаючи, що автор досить часто використовує в даному контексті і ноту «gis» як потенційне розв'язання до «a» [48].

Попри той факт, що драматургія, музичні та філософські ідеї, лейт-тематизм і пошуки автором тонально-гармонічного плану та деякі аспекти його символізму – фігурують у дослідженнях науковців, цілісної праці, що стосується поняття топосів та їхньої реалізації у спадщині Б. Лятошинського та послідовників митця – досі не існує. Залучаючи дедуктивний метод дослідження та апелюючи до скрипкової Сонати (відштовхуючись, первинно, від творів учнів композитора, першочергово, І. Карабиця та Л. Грабовського) варто здійснити символічно-топологічний аналіз його окресленого твору з підведенням змістовних підсумків та визначенням відправної точки для вивчення в даному ракурсі спадщини інших композиторів на факт наявності чітко окреслених топосів. Символічні пласти та їх переплетення, а, як виявиться після достеменного аналізу, і топоси – синтезовані у Сонаті та розкривають усю специфіку протирічних настроїв, пануючих в епоху життя та творчості Б. Лятошинського.

Тричастинна будова твору свідчить про дотримання класичних норм (що походять ще від періоду творчості віденських класиків у контексті сонатно-симфонічного циклу – Н. К.), проте, це, фактично, єдиний елемент від сонати цієї музичної доби. Наскрізне симфонічне мислення композитора слід вбачати у виконанні всіх частин аттаса, а також – перетіканні образності і символів, монотематизму з однієї частини – в іншу. Музична мова твору наближена до атональності, незважаючи на присутність акордів терцієвої

структури. Ладова логіка – також відсутня, хоча, акорди дуже вдало горизонтально поєднуються та вертикально нашаровуються.

Перша частина написана по типу форми *Сонатного Allegro*, але автор не пише заключної партії, ймовірно, через інтенсивність драматургічного розвитку та активного переходу музичного дійства в Другу частину. Розпочинається твір одразу з викладення основної напружено-емоційної, не позбавленої декламаційності, теми. Єдиний акорд у партії фортепіано – і соліст розпочинає свій монологічний текст. Уся частина будується, фактично, на двох доповнюючих один одного однотипних пластах: перший – це метро-ритмічна фігура четверть з крапкою – восьма – тріоль з поєднанням восьмої, восьмої з крапкою та шістнадцятої. Другим пластом є насичена щільна акордова фактура супроводу.

Уже з перших нот Соната експонує не лише символічний образ, наділений лейт-зерном з інтонаційної секунди «a-b», а й даний складний метро-ритмічний зворот (описаний абзацом вище), варто трактувати топосом *«абстрактних сутностей»*. (Див. *Приклад 1.*)

Саме цей тип топосу з усіх існуючих найтипівіше позиціонується на початку Сонати: його характеризує складна модерна музична мова, типова західним новаційним гармонічним баченням, музична тканина при кожному багаточерговому його проведенні на різній звуковисоті – дуже насичена з яскраво забарвленою вертикаллю, мелодичні мотиви мають своє, ніби, конструктивне розміщення, а про числову символіку цього твору згадує у своїй дисертації Д. Харитонova [47, с. 138]. В емоційно-образному аспекті можна стверджувати, що основний посил Сонати – це протистояння тогочасній владі (а в 1926 році – це соцреалізм – Н. К.) генерації молодих музикантів-дисидентів.

Композитор величезну кількість разів використовує повтори лейт-метро-ритмічного зерна, що входять в окреслений топос. Це свідчить про

його превалювання, принаймні, у Першій частині сонати. Увесь розділ сповнений динамічних підйомів та спадів, охоплюючи весь скрипковий діапазон. Основними виконавськими складнощами постає складна метро-ритміка, синкопованість, часті альтерації та, безумовно – передача образного змісту. Фортепіанний супровід наділений активною гармонічною підтримкою, вираженою в акордовому еквіваленті, де також, повсякчас, автор проводить основну тему в різноманітних її варіантах.

Дещо відмінною позиціонована побічна партія, що розпочинається з епізоду *Meno mosso*, хоча, метро-ритмічна основа, хоч і в оберненому вигляді, фрагментарно, апелює до головної партії. У цій темі яскраво прослідковується образно-смісловий топос **«медитативного часопростору»**. (Див. *Приклад 2.*)

Він, перш за все, вбачається у інноваційному підході в організації музичної форми та викладу. Тут змінюється супровід: при збереженій тріольності автор залишає густу, насичену фактуру, проте, уже не акордового типу, а, радше, інтервально-комплексного, при тому, що залучення широкого діапазону фортепіано сприяє формуванню часо-просторових уявлень. У поєднанні з ліричною, витриманою темою в партії соліста – автор формує смисловий образ самозаглиблення, тимчасових роздумів (адже, в розробці повернеться експресія головної теми), повної бездіяльності від безвиході та медитативних станів – саме тут визначення топосу **«медитативного часопростору»** виникає максимально доречним та аргументованим.

Про його безперечну присутність засвідчує і епізод у фортепіанній партії, насичений повторюваним елементом з тріольних вузько-амбітусних інтервальних комплексів, «хаотично» розміщених по широкому інструментальному діапазону та наступний поступеневий висхідний рух в унісон через дві октави в повільному темпі на легато – абсолютна прострація, медитативний стан та спокій. (Див. *Приклад 3.*)

У розробці та репризі автор вкотре закріплює фіксовані за головною та побічною партією топоси, в кожному з окремих випадків: ще більше насичуючи акордову фактуру та проводячи тему в соліста або подвійними нотах, або інтервалами та в октавному викладі, в ритмічному збільшенні – головну партію, у той час, як побічна отримує ще більш розмиті часо-просторові рамки – темп сповільнюється, тривалості використані ще довші, ліги забезпечують максимальну цілісність фраз і розчинення у часі та просторі. З проведеного аналітичного ракурсу можна свідчити, що топос *«абстрактних сутностей»*, так і топос *«медитативного часопростору»* отримують у Сонаті для скрипки певний еволюційний розвиток, міцно закріплюючись і доводячи факт свого образно-символічного навантаження.

Незважаючи на свою інтонаційну та метро-ритмічну подібність до тематичного матеріалу Першої частини, Друга, ніби й продовжує розвиток окресленого лейт-символічного зерна Сонати, але, в перспективі отримує абсолютно новий, непередбачуваний традиційною музичною логікою, розвиток. Початкова тема апелює до уже окресленого топосу *«абстрактних сутностей»*, проте, швидко отримує свій антирозвиток (це ідеальне поняття, застосоване до музичного процесу, що відбувається з темою – Н. К.). (Див. *Приклад 4.*)

Про той факт, що топос *«абстрактних сутностей»* переосмислюється композитором в топос *«медитативного часопростору»* яскраво свідчить зміна основних характеристик Другої частини, незважаючи на стабільність образно-символічного наповнення. Тут, звісно, більше превалюють «роздуми в нікуди», «зацикленість на одній проблемі», своєрідне «хитання» та «ходіння по колу», що в психологічних науках тлумачиться як деяке психологічне відхилення (Н. К.), а в даному аспекті слід трактувати символікою медитації, а, отже, підсвідоме використання автором топосу *«медитативного часопростору»*. Для вирішення цього абстрагованого стану Б. Лятошинський використовує цілий комплекс музично-виразових

засобів, а саме: повторювані лаконічні вузькоамбітусні мотиви з використанням дубль-штриха (коли нота ділиться на половину її тривалості) в динаміці *pp*, тривалий час в низькій теситурі, з подальшим переходом до середнього діапазону. Тріольність не зникає в цьому епізоді ні при сольному виконанні скрипалем, ні при сольному епізоді фортепіано. (Див. *Приклад 5.*)

Третя частина, Allegro molto risoluto, розпочинається в такому ж трагічно-психологічному настрої, як і Перша, завдяки чому можна провести образно-символічну арку. Партію соліста композитор насичує акордовим викладом, частими акцентами, переважно, на повторюваних нотах, тріольність, як основа усієї Сонати – також не зникає. (Див. *Приклад 6.*)

Топос «*абстрактних сутностей*», котрий яскраво експоновано автором у заключній частині твору, тут представлений дещо у видозміненому амплуа, аніж на його початку, він зосереджений на більшому драматизмі, ускладненні усіх музично-виразових засобів, застосованих в Першій частині. Увесь жах основного задуму, де превалює нескореність системи, категоричний супротив протиправним діям, трагізм долі багатьох українців – митець висловлює особливими засобами виразності. Це продубльована тема октавами у партії соліста, поява імпульсивної стакатної ритміки, інтенсивний, монотонно-драматичний виклад у партії фортепіано, часті переклички між солістом та супроводом на «підвищених емоціях». Технічні складнощі у даній частині для соліста – не лише дубль-штрих, а й подвійні ноти, піцicato, складні акорди широкого розташування на стакато, часта зміна метрики, динаміки, образне насичення та постійний розвиток.

В цілому, варто резюмувати, що Соната для скрипки Б. Лятошинського – це дуже дієвий, активний, симфонізований твір. Саме з ракурсу образної символіки, у творі яскраво виражені два топоси, «*медитативного часопростору*» та «*абстрактних сутностей*», при тому, що останній має не лише значну перевагу у творі, а й наділений більш значущим образно-символічним змістом.

РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВІ АПЕЛЯЦІЇ ДО СПАДЩИНИ

Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО – ІНДИВІДУАЛЬНЕ ТРАКТУВАННЯ ТОПОСІВ ПОСЛІДОВНИКАМИ КОМПОЗИТОРА

2.1. Соната для скрипки соло Л. Грабовського в яскравій експозиції топосу «алегоричного жанру»

Леонід Грабовський (р. н. 1935) – представник «Київського авангарду», хоча, ніколи не вважав себе авангардистом, та всіляко на цьому акцентував. [43]. Повсякчас у своїх інтерв'ю митець звертає увагу на глобальній різниці між представниками «авангарду» та «модерну», зокрема, називаючи себе: *«поміrkований модерніст-центрист»* [23].

Автор вокально-хорової, симфонічної, камерно-інструментальної спадщини, активно підтримує творчі взаємини з представниками «Київського авангарду», незважаючи на поважний вік та різні теперішні бачення і трактування музичної композиторської стилістики. Розгляданий у даному творчо-мистецькому проєкті твір, Соната для скрипки соло, - не єдина композиція Л. Грабовського 1959 року. Зокрема, він написав і «Чотири українські народні пісні», котрі, на думку музикознавців, відкривають музичний напрямок, знаний, як «Нова фольклорна хвиля» [23].

Поруч з тим, митець завжди фігурує у наукових розвідках, як представник «Київського авангарду», не розуміючи, чому даний твір музикологи не відносять до «Нової фольклорної хвилі». Також, обурюючись, що, незважаючи на існування запису, котрий через 2 роки здійснила львівська «Трембіта» з симфонічним оркестром, безліч десятиліть твір не було експоновано слухацькій аудиторії через заборони радянської влади. Власну творчу постать митець не відносить до авангарду, а до модерну, вбачаючи в цих термінах величезну різницю [23].

Доволі нечасто українська музична спадщина може експонувати твори жанру Соната для скрипки соло, зважаючи на той факт, що в цілому

вітчизняне музичне мистецтво тривалий час перебувало під тиском та переслідуваннями влади. Поруч з тим, митці завжди прагнули висловитись в камерній манері та створювали композиції в жанрі мініатюр або сонат з супроводом. Такі твори знаходимо у спадщині С. Людкевича, С. Борткевича, В. Косенка та інших.

Ймовірно, дана ситуація склалася по причині домінування в Україні саме хорового виконавства, у той час, як в європейській музиці превалювало інструментальне мистецтво. Також, вагому роль відіграв той факт, що європейські країни експонують інакше ставлення до церкви та живуть за відмінними від українських, догмами, саме тому, сольні скрипкові сонати там звучали у церквах. Ще одним фактором відсутності традиції звернення до жанру сольної скрипкової Сонати постає переважаюча ситуація, коли автором та виконавцем твору був один і той же музикант. Відповідно, відсутність даної практики на вітчизняному мистецькому полі спричинила пізній контакт авторів саме з цим жанром.

У 50-их роках минулого століття Л. Грабовському вдається познайомитись з жанром Сонати для скрипки соло, а також – з творчістю нововіденців та імпресіоністів. Як не парадоксально, в Україні Соната композитора була видана однією з перших в розгляданому жанрі, а в історії написання автору допомагав студент з його консерваторського курсу, Л. Вогман. Варто зазначити, що прозвучав твір лише через вісім років завдяки Марку Дікерману, випускнику консерваторії, на екзаменаційному виступі, хоча і з аплікатурною редакцією.

Твір написано в традиційній тричастинній формі і розпочинається **Перша частина** – у сонатній, з висхідної інтонації на форте. Протягом цілої частини автор використовує комплекс нетипових для жанру Сонати ремарок, ось як *deciso* (рішуче), *ardito* (масивно), *eroico* (героїчно), *febbrimente* (гарячково), що в комплексі зі штрихами маркато, пульсуючою ритмікою та піцикато формує апеляції до жанру маршу. (Див. *Приклад 7.*)

Звісно, виконання сольним інструментом в сонатному жанрі маршу, як такого – не є типовим для скрипкового репертуару (зважаючи на масивність, потужність, гучність – марші характерні для колективу інструментів, зокрема, духових – Н. К.), саме тому, в даному контексті виникає відчуття алегорії, коли до образу скрипки, ніжної витонченої, навіть, драматичної, автор експонує маршовість, як таку. Звертаючись до образно-символічного наповнення цього твору, і паралельно з тим, плідних традицій, котрі Л. Грабовський проніс через усю свою творчість від учителя Б. Лятошинського, варто засвідчити присутність в якості головної партії топосу *«алегоричного жанру»*.

Необхідно зазначити, що в даному аналізованому зразку автор використовує трансформацію канонів, створюючи новий жанровий зразок та наповнюючи його інакшою, нетиповою символікою. В результаті чого, головна партія Першої частини Сонати формує глибокі алегоричні змісти. Якщо апелювати до часу, коли був написаний твір, то можна провести паралелі (як і у випадку Сонати Б. Лятошинського), де автор «висміює» сили та потужності того владного зразка, котрий був загрозливим для вільнодумців, інакомислячих митців, зокрема, і композиторів.

Л. Грабовський дуже зосереджено підійшов до експозиції скрипки у творі, зокрема, в уже на початку втілив безліч різних скрипкових штихів, вміло та вдало їх поєднуючи, таким чином, в алегоричному плані, демонструє усю варіабельність та барвистість в негативному контексті владних проявів та їхню дію на українського митця.

Побічна партія наділена відмінним характером, метро-ритмікою та штрихами. Вона – неспокійна, виконується на рр, можна охарактеризувати, що це тема «сумніву та неспокою». Автор застосовує хвилеподібні рухи з погрупованих шістнадцятих, що містять секундові інтонації, часті повтори, велику кількість знаків альтерації. Побічна партія – це очікування чогось потужного, негативного та пригнічуючого. Всередині теми відбувається

зміна динаміки в бік fortissimo, виконавського штриха на sul ponticello, загального настрою і фактурного викладу – у бік тривоги та очікування. (Див. **Приклад 8.**)

У заключній темі автор використовує матеріал з головної партії, застосовуючи елементи поліфонії, а саме – інверсію. В цілому, варто свідчити, що в Першій частині, все ж, наявні риси маршовості, зокрема, повторювані широкі інтервали в швидкому темпі формують уявлення про крокування, чітка акцентуація, синкопованість – частково відповідають метро-ритміці жанру, проте, хвилеподібні рухи в чергуванні з трелями – імітують «сольні епізоди флейти» в умовному марші, а «кружляння» на широкі інтервали в штриху стакато – виконавство групи мідних духових. Тобто, Л. Грабовський в гротескному варіанті у Сонаті для скрипки соло експонує партії різних духових інструментів в контексті виконання маршу.

Майстерність композитора не зупиняється на імітації виконавства духових – автор використовує елементи фактури зі скрипкових Каприсів Н. Паганіні. До прикладу, у епізоді з тремоло у верхньому голосі між двома нотами різної висоти і стриманому нижньому голосі (Див. **Приклад 9. Грабовський Л. Соната для скрипки соло 1 ч.**). Авторське бачення цього технічно складного моменту запозичене у творі окресленого жанру Op. 1 No. 6. (Див. **Приклад 10. Niccolò Paganini - Caprice for Solo Violin, Op. 1 No. 6**). Хронологічно наступний музичний матеріал також формує стилістичні апеляції до іншого Капрису великого скрипаля, зокрема, Op. 1 No. 1. (Див. **Приклад 11. Niccolò Paganini - Caprice for Solo Violin, Op. 1 No. 1.**)

Тобто, повертаючи уяву до того факту, що Соната є все ж, скрипковою. В даному епізоді автор наслідує технічно складний елемент з, фактично, методичних художніх творів великого композитора і скрипаля, з котрим його розділяє більш, ніж півторастолітня музична історія. Таким чином, Л. Грабовський прагне продемонструвати виконавський потенціал інструменту скрипка, та представив елементи Капрису Н. Паганіні в новому,

переосмисленому та сучасному амплуа, а його образно-символічний зміст яскраво презентує топос *«активного діалогу з минулим»*.

Цей епізод є досить складним для виконання, адже, тридцять другі ноти в швидкому темпі, з правильним розподіленням смичка, динаміки, загального «дихання» пасажів, а також, прихованими підголосками – комплекс складнощів для професійного скрипкового виконавства. (Див. **Приклад 12. Грабовський Л. Соната для скрипки соло 1 ч.)**

В репризі автор викладає головну партію в октавному збільшенні, що підкреслює «велич» умовного маршу, і жанр, в оригінальному вигляді достойний, поважний, гордий – перетворюється за допомогою застосованого гротеску (акорди піцикато, трелі у високій теситурі з періодичним чергуванням згрупованих тридцять других тривалостей, арпеджіато, дубль штрих – у «маршову пародію», зокрема, в репризі повністю превалює топос *«алегоричного жанру»*.

Другій частині автор надає програмної назви, що є досить нетиповим, адже, програмність як така, в первинному своєму існуванні в романтичну музичну добу передбачала цілковиту приналежність усього твору, а не обраних його частин. Назва *«Маленька серенада»* також засвідчує про використання жанровості у середній частини Сонати соло. В цілому, від жанру ліричної італійсько-іспанської пісні закоханого (а саме таким постає первинне походження жанру – Н. К.) у викладенні теми варто назвати лише повільний темп, приглушену динаміку та ліризм. Проте, дисонуючі інтервали, зокрема, збільшені кварта, зменшені квінти, секундові інтонації, некласичне їх поєднання, атональність, в котрій прослуховуються, водночас і мажорні, і мінорні характеристики, формує уявлення, що автор вдається до втілення топосу *«алегоричного жанру»*. Проте, якщо у Першій частині це був марш, то Друга експонує серенаду. (Див. **Приклад 13.**)

Про наявність алегорії, як провідного елементу в композиторському письмі Л. Грабовського засвідчує і розробковий епізод, окреслений автором ремаркою *bizzaro*. Цей середній розділ за жанровими характеристиками дуже нагадує скерцо – граційність, паузованість, скатні елементи, піцicato в лівій руці та загальний характер при відсутності чіткої тональності і, навіть, ладу – це також відмінний від попереднього жанру зразок, проте, робота з музичним матеріалом, драматургією та образно-символічними елементами дозволяє стверджувати наявність в змісті даної теми топосу «*алегоричного жанру*». (Див. *Приклад 14.*)

Фінал, *Vivace* розпочинається в імпульсивно-тривожному характері, висхідна тривожна деструктивна інтонація формує враження заданого поняття: «За що?», «Чому?», «Навіщо?». Контрастна всередині, основна тема наділена внутрішньою гіпертрофованою динамікою, здається ніби людина б'ється в істерії, сама з себе сміючись і плачучи зі свого горя. Такі образи формуються завдяки різноманітному виконавському комплексу засобів музичної виразності, часто змінній фактурі, чергуваннях і повторях, застосуванні сучасних виконавських скрипкових технік: піцicato, арко, тремоло, флажолети, в поєднанні з частою паузованістю, різкими змінами метро-ритміки, використанням широких діапазонних стрибків, альтераціям, різким змінам динаміки – усе це відображає біль і хаос в образному змісті та апелює до топосу «*абстрактних сутностей*». Поруч з тим, деякі танцювальність та скерцозність дозволяє стверджувати, що Л. Грабовський поєднує на емоційному рівні й складові топосу «*алегоричного жанру*». (Див. *Приклад 15.*)

Починаючи від ремарки *elevato* автор експонує ліричну протяжну мелодію, яка нагадує *романтичну українську сумну пісню*: навіть, в тотальній атональності прослідковуються риси мінорного ладу. Вона звучить як своєрідна втома людини від всього, що відбувається навколо неї, а, зважаючи, що центральним образом постає «художник», «митець» (що і

визначається основним підтекстом обраного жанру – Соната соло, тобто, людина знаходиться сам на сам з оточуючим світом – Н. К.), то варто засвідчити у тут використання образно-символічного топосу «*алегоричного жанру*». «Пісня» автором закріплена не лише в сольному «виконанні», адже потім автор проводить ліричну мелодію в октавному дублюванні: це говорить про актуальність тематики й для інших людей, цієї приреченості, пустки в українській душі, болю і жалю нашої нації за тим, що відбувається навколо і повсякчас. (Див. *Приклад 16.*)

Наступна поява основної теми-рефрену, ніби, розбиває усі примарні надії на краще, спокійне і творче життя, сповнене простих людських радощів: знову, біль, неприйняття і одвічні питання.

Доволі неочікувано автор підходить до жанрового трактування одного з епізодів Третьої частини: Л. Грабовський відверто транслює своє бачення *григоріанського хоралу*. Цей лаконічний епізод складається з двох речень, а, отже, періоду повторної будови, наділений характерною хоральною метрикою з довгих тривалостей, іноді, навіть, логікою акордових розв'язань згідно класичної гармонії. Про хоральність як рису цього епізоду свідчать і «прозорі» акорди широкого розташування, своєрідне потактове «крокування», приховане голосоведення та витримана емоційність, в дечому, навіть, духовність. (Див. *Приклад 17.*)

Скрипалеві в цьому епізоді варто «на мить» переосмислити підхід до інтерпретації сучасного музичного матеріалу композитора-модерніста та поринути в атмосферу середньовічної епохи, максимально відображаючи її стилістику. Цілком закономірно, що образне наповнення даного епізоду варто трактувати під кутом топосу «*алегоричного жанру*».

Одразу ж після «*хоралу*» композитор представляє новий, вартісний уваги в контексті символізму топосів, епізод, що також апелює до стилістики Н. Паганіні: це технічно складний уривок, з незручною аплікатурою,

широкого діапазону та повторюваними інтервалами. Тут також варто застосувати апеляції до попередніх століть, а значить, використати в образно-символічному аналізі поняття топосу *«активного діалогу з минулим»*. (Див. *Приклад 18.*)

Наприкінці твору автор проводить основу, «маршову» тему а також – ліричну, наспівну. Останні такти Л. Грабовський, ніби, наділяє функцією каденції: тут він повною мірою демонструє весь скрипковий потенціал, задіяний у творі, переважно, технічно-яскравого характеру, як тріолі, глісандуючі епізоди, швидкі арпеджовані пасажі з шістнадцятих, октавні та секстові проведення тем, тремоло, активні динамічні зміни, тощо. Соната демонструє яскраві авторські риси стилістики композитора, незважаючи на приналежність до раннього періоду творчості.

Підсумовуючи наявність образно-символічних топосів у Сонаті для скрипки соло Л. Грабовського варто зазначити, що *композитор цілком свідомо використовує жанровість та її трансформативні види у своєму творі*. Звісно, це не той *марш, серенада, скерцо, лірична протяжна пісня, хорал, каприс*, якими вони постають в оригінальному, первинному вигляді в творчості класиків та романтиків, тощо. Зокрема, у творі 1959 року, більш ніж десятилітній період після Другої світової війни, непростого для України часу, автор прагне переосмислити окремі традиційні категорії та подати їх в тому амплуа, яке панувало навколо митців і творчих людей в часи репресій, утисків та переслідувань. Апеляції до топосу *«алегоричного жанру»* є чи не найкращим варіантом втілення основної авторської концепції у цьому творі, хоча Соната для скрипки соло містить і топос *«активного діалогу з минулим»* та *«абстрактних сутностей»*.

2.2. Скрипкове амплуа комплексу топосів у «Ліричних сценах»

І. Карабиця

Іван Федорович Карабиць (1945-2002), продовжувач композиторських традицій свого вчителя, Б. Лятошинського, в українському музикознавстві постає неодноразовим головним персонажем наукових досліджень вітчизняних митців. Його творчість відома далеко за межами України, хоча, на Батьківщині – тривалий час замовчувалась, через соціально-історичні перипетії, дисидентський рух та суміжні мистецькі події. Серед музичних глобальних праць монографічного типу, де розглядається та аналізується багатогранна постать митця – монографія львівської професорки, музикологині Любові Кияновської – «Сад пісень Івана Карабиця» [15]. За два роки до цього потужного видання, у 2015, ця ж мисткиня проводить дослідження стилістики композитора, вміщене у Часописі Київської національної музичної академії [16, С. 32–45].

Серед наукових розвідок можна віднайти аналітичні праці фортепіанного спадку майстра – О. Копелюк [22], його вокального доробку – О. Батовської, Т. Шаповалової [3], а також, симфонічної – В. Іванченко [13, С. 166–173] та пісенної – В. Куц [24].

У дослідженнях автори обирають різні аспекти вивчення творчості митця. До прикладу, при аналізі «3 пісень Хіросіми» науковицями було обрано фокус виявлення рецепцій, а також – потенційному використанню автором орієнтальної музичної стилістики [3, С. 101-111.]. Варто зауважити, що О. Батовська та Т. Шаповалова, окрім стилістичного та архітектонічного, надають перевагу підходу семантичного зразка, тобто, знакового – що в окремих моментах перегукується з вектором, обраним для даного творчो-мистецького проєкту. Аналіз музичного матеріалу дослідницями має наближений вектор до того, котрим ми користуємось в даній науковій роботі, зокрема, мисткині звертають увагу на такі риси, як тембральність, метро-

ритміка, регістри, інтонаційні ракурси, прояви сонористичної, додекафонної та алеаторичної техніки [3].

Вагомий внесок в наукову спадщину досліджень творчості І. Карабиця в аспекті символізму здійснила і Д. Харитонova: науковиця, в одному з розділів дисертації, розглядає його Сонату для віолончелі та фортепіано № 1 з позиції символічних світовідчуттів [46, С. 160-174]. Важливість цього дослідження, «Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття» – у формуванні науково-обґрунтованої думки, що стосується наявності в камерно-інструментальній спадщині автора символічних явищ. Чималу роль у виявленні образно-символічних топосів «Ліричних сцен» І. Карабиця відіграло знайомство з багатьма дослідженнями семантичного, семіологічного спрямування, науковими тлумаченнями «музично-риторичних фігур» [11, С. 14 – 21.], поняттям «знаку» та «символу» [18, с. 166-167.], «суспільними знаковими системами» [2, С. 409 – 418], тощо.

В цілому, наукові розвідки, що стосуються постаті І. Карабиця – спрямовані на різноманітні напрямки композиторської діяльності, в тому числі, й на камерно-інструментальну творчість, проте, «Ліричні сцени» з позиції образно-символічних топосів, та й загалом, як камерно-інструментальний твір – досі не досліджений.

Одним з яскравих зразків камерно-інструментального жанру І. Карабиця, вартий уваги з контексту образно-символічного змісту, є чотиричастинний цикл для скрипки та фортепіано *«Ліричні сцени»*. Необхідно зазначити, що велика кількість авторських творів несуть в собі образно-символічний зміст, тому було обрано один з найяскравіших прикладів ранньої спадщини. Саме в розгляданому циклі автор розкриває естетично-філософський рівень скрипки та фортепіано.

Митець закладає у цикл свою власну концептуальну ідею, а загальна проблематика характеризується експресивним втіленням, цілком

притаманним другій половині XX доби, хоча, й перетинається з тенденціями двадцятих років XXI століття.

Цикл «Ліричні сцени» складають чотири частини, серед яких дві крайні постають дієво-активними, а дві середні – помірними та врівноваженими. Якщо порівняти з традиційними жанрами сонатно-симфонічного циклу (квartetом, сонатою, симфонією і концертом – Н. К.), то ця камерна композиція за своїми розмірами наближається до масштабних жанрів, а за протяжністю – до менших. З ракурсу міри розкриття образів та символів, а, відповідно, й топосів, «Ліричні сцени» доцільно порівняти з характеристиками концерту або сонати.

Камерно-інструментальний твір І. Карабиця доцільно тлумачити сольним зразком скрипкового твору у супроводі фортепіано та в якості дуету, в котрому кожна інструментальна партія наділена автором своїм образно-символічним значенням та філософським трактуванням. Обґрунтування цієї думки зумовлене насиченням повноцінними сенсами і партії соліста-скрипаля, і супроводу, який виконує не лише акомпануючу роль, а й також передає основні символічні ідеї автора, закладені в циклічному творі. Фортепіанна партія глибоко наділена образною символікою, трактованою в рамках основних топосів, виявленим завдяки фактурі, регістрам, темповим, метро-ритмічним, ладовим, інтонаційним аспектам фортепіанної інтерпретації.

Слід зауважити, що у фортепіанній партії повсякчас присутні й індивідуальні образно-символічні складові (зважаючи на специфіку інструменту – Н. К.): низька теситура, педалізація дисонансів, елементи поліфонії (канон та фуга), тематичний розподіл між двома інструментами, тощо.

Moderato capriccioso відкриває цикл основною темою в партії супроводу, і після двох тактів лаконічних паузованих інтонацій – вступає

солююча скрипка. Первинне враження про мелодичну скрипкову лінію – ніби вона відсутня, апелюючи до традиційних партій, але основна музична фраза, повсякчас просякнута хроматизмами та перервана частими паузами, тут присутня. Автор проводить тему два рази, при тому, що у другому варіанті вже експоновано інший «інтонаційно-емоційний рівень». Дана лаконічна «формула» являє собою певний символізм, зосереджений на «нагадуванні» та акцентуації конкретних думок, а її характер уже стовідсотково насичений тривожністю, драматизмом та, навіть, страхом. (Див. *Приклад 19.*)

Незважаючи на ремарку композитора *capriccioso*, від капрису як жанру, у цьому первинному варіанті першої теми зосереджено, лише стакатність у партії соліста й супроводу, паузованість та неврозність – як тлумачення капрису «трансформованого зразка». Саме тому, до основної теми можна застосувати топос «*алегоричного жанру*». Поруч з тим, загальний настрій основної теми, що відкриває цикл і одразу подається усією своєю потужністю, формує неспокій, тривогу, нерозуміння зовнішніх процесів та результату – авангардна техніка і відсутність тональності чітко експонує прихильність у цьому творі до провідної течії 60-70-их років, «київського авангарду». Відповідно, образний зміст основної теми дуже достеменно розкриває топос «*абстрактних сутностей*». Тобто, якщо відштовхуватись лише від образно-символічної частини, то топос «*абстрактних сутностей*» є всеосяжно представлений в даному зразку, у той час як топос «*алегоричного жанру*» знаходиться, ніби в його контексті і відіграє функцію складового елементу.

В технічно-виконавському плані перша тема складає ряд труднощів, серед яких – змінна метрика, некласичне представлення долей, часті альтерації, відсутність «класичної» підтримки супроводу. В образному плані цю тему необхідно глибоко осмислити, пропустити усю тонку емоцію крізь єство виконавця задля розуміння і правильного відтворення.

Після короткого «дихання» автор представляє лаконічну другу тему. Її умовно можна назвати ліричною, в порівнянні з першою темою. Вона постає контрастною по відношенню до основної, а в жанровому еквіваленті наближена до *ліричної протяжної пісні*. Відсутність прямих аналогій з оригінальним фольклорним джерелом «забезпечує» партія супроводу: у той час, коли соліст виконує тривалу, лінійну мелодію, вибудовує фрази, лігує мотиви – партія фортепіано, ніби, абстрагована від спільного художнього образу і виконує абсолютно відмінний тематичний матеріал жвавішого характеру, попри відсутність яскраво виділеного тематизму. (Див. *Приклад 20.*) В інтерпретації другої теми скрипалеві необхідно дослуховувати закінчення фраз, особливо, в низькому діапазоні, вибудовувати логічні лінії, переймаючись емоційним викладом.

Апелювання І. Карабицем до *ліричної пісні*, хоч і у її авангардному, видозміненому вигляді, в контексті даної теми формує символіку топосу «*алегоричного жанру*». Звісно, він є протилежним від попереднього, характерного першій темі, проте, основний алегоризм, застосований митцем до жанровості – є, безумовно, присутнім.

Подальший розвиток обидвох тем композитор формує у лаконічному амплуа, проте, посилює їх образно-емоційне наповнення. Зокрема, для демонстрації першої теми автор використовує дубль штрих та дрібніші тривалості, надаючи темі більшої тривожності, похмурості, і в цьому варіанті вона абсолютно демонструє топос «*абстрактних сутностей*». Другу, наспівну тему, автор експонує на дві октави вище, ніби показуючи, що відбулось з тією ліричною піснею в майбутньому – це велична, всепоглинаюча «прірва», котра вбила усе живе та духовне.

Andante rubato, Другу частину скрипкового циклу, уже характеризує вільне трактування тематичного матеріалу в повільному темпі. Вона розпочинається з короткого вступу фортепіано – початковий пасаж композитор вкладає в ірраціональну групу тривалостей – нонетоль (дана

група буде використана кількаразово протягом цілої частини – Н. К.). Основний образний символ цього фортепіанного пасажу в контексті другої частини циклу – лавина, неконтрольована потужність, в чийй перспективі – тотальне знищення. (Див. *Приклад 21.*)

У наступних репліках соліста автор уособлює постійні питання без отриманої відповіді, а основні образи формує, використовуючи високу скрипкову теситуру, поступеневий рух, вузькі дисонанси без ладової опори. І. Карабиць у цій частині «Ліричних сцен» створює символ людського плачу, використовуючи страждання, сльози, психічно-істеричні емоції. Тут, же присутні символи «втєчі» від зовнішньої ситуації. Ремарка *rubato* вказує не лише про відносно вільний характер інтерпретації, а й про тотальну нестійкість, «розхитаність» емоцій, подій, явищ, їх непередбачуваний розвиток.

Партія соліста у другій частині циклу є превалюючою, коли фортепіанний супровід наділений «педальними» звучаннями, паузованістю. В цілому, образ соліста уособлює в собі людину з характерним емоційним станом, психологічними реакціями та поведінковими нормами. Фортепіанний супровід в розгляданій частині – це ілюстратор трагічних подій, фон і тло, на якому функціонує особистість. Інтерпретаційні труднощі другої частини – це використання автором згаданих ірраціональних груп тривалостей; рубатний характер виконавства, що потребує повної узгодженості з супроводом; наявність короткої каденції, в якій, черговий раз втілений основний образ, (а не типово для класичних каденцій демонструється віртуозно-блискуча практика скрипаля – Н. К.); «незручні» флажолети у високому діапазоні та піцикато.

Топос «*абстрактних сутностей*» повністю охоплює всю лаконічну другу частину – повільний темп та сучасна авангардна техніка додає ще більшої впевненості образу страху, розпачу, трагізму та розуміння фатальності ситуації. Задля свідомого чи завуальованого втілення

окресленого символу І. Карабиць застосовує достатню палітру досліджених та проаналізованих музично-виразових засобів, що свідчить про безпосереднє відношення циклу «Ліричні сцени» до манери мислення композиторів-представників «київського авангарду».

Третя частина циклу, *Allegretto*, виконується attacca і розкриває той самий символічний зміст, проте, вміщений автором в іншому образі та із застосуванням нових музично-виразових засобів. Стакатні, легатні та епізоди з глісандо повністю насичують цю частину. Посередництвом штрихової варіабельності композитор прагне втілити символіку безконтрольності та необґрунтованості дій. (Див. *Приклад 22.*)

Розпочинається основний виклад теми у соліста, в партію якого «переходять» стакатні сексти з другої частини. В синтезі з секундами та квартами, постійною зміною знаків альтерації та внутрішньо-тактовою динамікою уся демонстративна і тиха експресія попередніх двох частин отримує епізодичне символічне вирішення. Цей первинний скрипковий епізод також містить жанрові ознаки видозміненого *алегоричного скерцо* та капризу, саме тому, обґрунтованим буде визначення топосу «*алегоричного жанру*». Скерзозність, примхливість, «мінорна граціозність», обережність – це основні образно-художні характеристики третьої частини. Її умовно можна назвати тричастинною, адже, подібним тематичним матеріалом у соліста вона починається і завершується, але у експозиції І. Карабиця – це нове трактування простої тричастинної форми.

В аспекті інтерпретації дуже важливим моментом в емоційно-образному сприйнятті виконавцем цієї частини – важливо не експонувати скерцо в оригінальному його зразку: барвисте, грайливе, граціозне, адже, у даному музично-художньому випадку, це пародійне, спотворене скерцо – з болем, жалем, трагізмом, алегорією.

Фінальна частина, *Andante espressivo*, розпочинається в партії фортепіано з поліфонічного викладу, а саме, з елементів канонічної

імітації. В цьому епізоді доречним буде окреслити емоційний зміст топосом «*активного діалогу з минулим*», незважаючи на лаконізм та авангардний підхід – у розгляданому фрагменті автор звертається до бахівської тематики жанру *фуги*. Надалі, після вступу соліста, тематичний матеріал супроводу набуває акордової структури. Прихована експресивність, заявлена в ремарці, розвивається поступово, частково нагадуючи символічний матеріал першої частини. (Див. *Приклад 23.*)

Партія фортепіано розпочинає фінальну частину з тривалого вступу, котрому притаманний завуальований і таємничий образ: цьому сприяє низький регістр інструменту та лаконічні інтонаційні тематичні фрагменти. В художньо-естетичному амплуа виникає символ топосу «*медитативного часопростору*», ймовірно, через самозаглиблення канонічних проведень у партії фортепіано, метричній і темповій рівновазі, зупинках на довгих тривалостях. Навіть, при перших тактах вступу соліста, цей символ розчинається поступово і не одномоментно. Партія скрипки викладена майже через дві октави, у високій теситурі – одразу занурює в яскравий образний зміст Фіналу. Жанрова характеристика теми у соліста формує прямі аналогії з *ліричною, скорботною піснею-плачем* (зокрема, такі зразки були представлені в обрядовому фольклорі українського епосу – Н. К.) – тому, доречним буде транслявати дану образність посередництвом топосу «*алегоричного жанру*».

Починаючи з епізоду **Piu mosso** драматизм заключної частини циклу лише посилюється: нервозна тема в соліста містить постійну поліритмію, синкопованість, тріолі, квінтолі, дрібні тривалості, часті знаки альтерації, мінливу динаміку – усе це в сукупності з низькою скрипковою теситурою повертає до образного змісту топосу «*абстрактних сутностей*». (Див. *Приклад 24.*)

Тут він ще більш драматизований, приречений, емоційно наповнений причинно-наслідковими реакціями. Якщо у першій частині твору ідейний зміст композиції ще передбачав позитивний фінал, то в його завершенні

доля головного героя та його приреченість постає зрозумілою, хоч і неприйнятною. Передостанні строфи циклу «Ліричні сцени» демонструють кульмінацію усього твору: секстолі, септолі, дрібні тривалості у вирі альтерацій в швидкому темпі та експресивній гучності – в соліста-скрипаля, синкоповані акордові комплекси максимального звучання – в підтримці супроводу. До технічних складнощів цього перевершуючого себе топосу «*абстрактних сутностей*» додається ще й виконавська складність: достеменно передати в інтерпретаційному вислові скрипаля увесь його біль, жах та відчай.

І. Карабиць досить неочікувано завершує твір на рр, витриманими довгими залігованими тривалостями – в акомпанементі, на фоні якого – такі ж витримані і заліговані «пусті» інтервали соліста, демонструючи фінал історії, спустошеність, порожнечу. Дуже доречним у цьому заключному зразку автор повертає емоційно зворушену увагу слухача з напруги у стан духовного прийняття. (Див. *Приклад 25.*)

Завдяки топосу «*активного діалогу з минулим*» митець занурює в *середньовічний хорал* – витриманий, стриманий, духовно насичений, а далі викладає елементи барокової фуги як постійного «бігу» та безкінечності, ймовірно, натякаючи на той факт, що, життя, все-ж-таки, продовжується – підтекстом, поміж рядків.

Отже, цикл «Ліричні сцени» І. Карабиця експонує *нетиповий авангардний зразок камерно-інструментального твору, який складно вмістити в жанрово-структурні норми класичної доби* (адже, традиційно, будь-який тип композиції різних епох ми порівнюємо, відштовхуючись від класичних норм – Н. К.). З одного боку, композиція наділена глибоким трагедійно-драматургічним змістом, вміщеним в чотири поєднані між собою логікою, частини. З іншого боку, романтизоване та ліризоване поєднання скрипки та фортепіано розбиває стереотипи та ототожнення виключно з названими характеристиками, демонструючи, таким чином, новий потенціал скрипки в технічному аспекті, комплексній взаємодії з

фортепіано, так і в передачі образно-символічного змісту, зокрема топосів *«медитативного часопростору»*, *«активного діалогу з минулим»*, *«алегоричного жанру»* та *«абстрактних сутностей»* – це твір демонструє оновлений, свіжий погляд на амплуа скрипки в традиційному музикознавстві.

РОЗДІЛ 3. ПОСТМОДЕРНІ БАЧЕННЯ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОГО ЗМІСТУ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ Є. СТАНКОВИЧА, В. СИЛЬВЕСТРОВА ТА Л. ДИЧКО

3.1. Домінування топосу «медитативного часопростору» у скрипкових творах Є. Станковича

Сучасне українське музикознавство постає багатим на дослідження творчої постаті *Євгена Федоровича Станковича (р. н. 1942)*. Одним з перших свої погляди виклав ще 1987 року музикознавець Є. Лісецький [26]; мистецькі параметри творчості композитора розглядала О. Зінькевич [12, С. 321-325.]; автором дисертаційного дослідження полістилістики митця як семіотичного феномену стала В. Дорофєєва [8]; а О. Колісник експонує мовно-стильову самобутність його камерно-інструментальної музики [21]. Окрім названих дослідників, вітчизняне музикознавство поповнили праці Ю. Чекана, Т. Дугіної, Г. Луніної та інших митців.

«Українська поема» як приклад камерно-інструментального жанру, окремо розглядається лише О. Петровою у статті «Українська поема Є. Станковича: особливості авторського трактування жанру» [34, Сс. 114-127], хоча вектор даної праці зосереджений саме на жанровості. Варто зазначити, що багатоплановий твір 1997 року написання постає на сьогодні актуальним і завдяки наявним образно-символічним топосам – обраний для розгляду та достеменного аналізу в цьому семантичному ракурсі.

Камерна композиція яскраво представляє специфічні композиторсько-стилістичні риси Є. Станковича, а саме: *глибокий ідейний зміст, тяжіння до наповнення образів певною символічною концепцією, розкриття філософських проблем та оркестровим мисленням*. «Українська поема» належить до типу монументального жанру, одним з проявів чого постає її транскрибування для скрипки та камерного оркестру (через рік після оригінальної версії для скрипки та фортепіано – Н. К.) Важливим для

образно-символічного аналізу твору є його позиціонування в якості завершальної композиції одного з творчих етапів митця – роботі у сфері камерно-інструментальної музики. Не менш важливим в контексті аналізу образно-символічних топосів постає й сам період написання «Української поеми» - межа століть, коли осмислюється минуле та формуються надії на краще майбутнє, підбиваються підсумки, проводяться паралелі, виникають роздуми про сенс людського існування, Простір і Час як філософські категорії. Зокрема, у цій камерно-інструментальній композиції аналіз подій здійснюється з ракурсів національного та історичного [34, С. 117].

«Українська поема» - одночастинний твір вільної побудови з комплексу епізодів, наскрізної драматургії, образно-символічного розвитку та монотематичних елементів. Програмна назва не означає чітке фольклорне забарвлення твору, а, лише, опосередковано-символічне, засвідчуючи наявність центрального знакового образу – України [42, с. 114]. Незважаючи на лаконізм одночастинної побудови, композиція наділена смислами та сенсами, котрі формулюють основні образні топоси. Твір насичений образними метафорами, а семантика часопростору розгортається у бік минулого та у бік майбутнього водночас. Є. Станкович використовує найтипівіший тип драматургії – конфліктний, де зіставляє між собою різнотипні образно-стилістичні пласти. В цілому, в «Українській поемі» проглядається прихована тричастинність, де типові *елементи музичної балади, поеми* досить вдало синтезовані з першочерговими канонами сонатної форми.

Основна тема означена композитором лише ремаркою ***molto cantabile***. Перше емоційно-образне враження, яке вона справляє – це сумна пісня-монолог, сповідь, туга за щасливим життям. На її присутність вказує інтонаційна наспівність, мелодизм теми та органічний фортепіанний супровід, побудований на гармонії класичного зразка. (Див. **Приклад 26.**)

Автор проводить тему двічі, вміщуючи її в класичний період повторної будови – увесь комплекс музично-виразових засобів натякає на стабільність, традиціоналізм музичного втілення типових образів. Проте, програмна назва спонукає апелювати саме до символу України, а відштовхуючись від мінорного та ліричного настрою теми – наділена сумом, роздумами, деяким жалкуванням про хороші часи. В аспекті топологічного аналізу, розглядааний тематичний матеріал містить два ракурси приналежності: з одного боку – він наділений рисами топосу *«медитативного часопростору»*, який характеризують довгі тривалості, виважені фрази, часті мелодизовані повтори з оспівуванням основних ступенів тональності A-dur, одноплановість фортепіанної фактури при динаміці pp. Це час для роздумів, спогадів, жалкувань.

З іншого ракурсу – тема наділена наспівними інтонаціями та апелюванням до української ліричної пісні: топос *«алегоричного жанру»* при всій наявній аналогії жанровості вживати буде недоречним, адже, пісня втілена в максимально оригінальному зразку. Проте, топос *«активного діалогу з минулим»* - буде в цьому семантичному плані дуже доречним: композитор звертається до різновиду «лірична пісня» від імені основного образу як до чогось ностальгічного, духовного, відірваного культурно-історичними століттями, але дуже рідного та близького. Тобто, визначення типу застосованого автором топосу формується не від яскравої аналогії з певним музичним родом чи жанровою приналежністю, а від семантичного, тобто, знаково-сміслового навантаження, ідейного змісту тої чи іншої теми. В даному випадку – основної. Варто додати, що інтонаційна специфіка основного тематичного матеріалу також звертається до романтичного жанру рапсодії та української думи.

Топос *«медитативного часопростору»* продовжує свою еволюцію в подальшому тематичному розвитку, зокрема, зміни в основній темі у партії скрипки відбуваються в бік регістрового зниження, де скрипка звучить ще

більш задумливо, подекуди, приречено. Змінюється і фактура фортепіанного супроводу: після розлогих арпеджійованих пасажів у інструменту в лівій руці розташувався октавний виклад в низькій теситурі, а в правій – трелі у високому регістрі в динаміці *pp*. Композитор використовує прийом «обміну регістрами», адже, теситурно, фортепіано охоплює найнижчий регістр, а скрипка – низький, що знаходиться, ніби, в обрамленні. (Див. *Приклад 27.*)

Наступний розділ поеми Є. Станкович позначає ремаркою *Allegro non troppo*, де відбувається основний драматургічний конфлікт. В контексті цілої форми даний розділ виконує розробкову функцію і складається з чотирьох різнотипних епізодів, об'єднаних спільною семантичною ідеєю. Незважаючи на той факт, що Є. Станкович вчився композиції не лише у Б. Лятошинського (а й початково, у А. Солтиса в Львівській консерваторії та М. Скорика – в Київській – Н. К.), даний епізод «Української поеми» в семантичному навантаженні, а, отже, присутності образно-символічного топосу «*абстрактних сутностей*» перегукується з аналогічними зразками в творчості самого Б. Лятошинського, та його учнів Л. Грабовського та І. Карабиця.

Про наявність окресленого топосу в цьому епізоді свідчить особливість композиторського підходу до зображення невідворотності, трагізму людських долей, історичних подій, «владної машини», що нищить все на своєму шляху. Тут митець надає максимального драматизму і, навіть, трагізму звучання завдяки різкій зміні фактури у фортепіано – це октавні подвоєння, одноманітність пульсуючих стакатних вісімок, низька теситура, паузованість, дисонантна вертикаль, наростаюча динаміка – все вказує на присутність символіки окресленого топосу, як незворотності, навали, фатуму.

У цей же час, партія скрипки наділена двома різнотипними елементами. Якщо перший містить лаконічні трельовані мотиви, повторювані на різній висоті, як емоція, реакція на зовнішні події, то другий елемент – це чіткі

метро-ритмічні фігурації однопланово погрупованих шістнадцятих, експонованих при наростаючій динаміці та кожен раз – у вищій теситурі. (Див. *Приклад 28.*)

Образний зміст першого епізоду Поеми чітко розподілений між партією фортепіано – зростаюча зовнішня агресія, та партією скрипки – образ України та її початкова реакція на події, що відбуваються, зокрема, трелі символізують тремтіння, а їх виклад композитором щораз на вищому рівні – зростаючу силу страху, безвиході, нерозуміння ситуації.

Подальший розвиток конфліктної драматургії автор поетапно, в емоційному наростанні експонує у наступних розділах Поеми. Зокрема, *Другий епізод* засвідчує абсолютно нову реакцію в контексті топосу «*абстрактних сутностей*»: тематичний матеріал в скрипалі динамізується, попередні «трелі страху» набувають уже героїчних обрисів, після цього, основу тему композитор викладає паралельними секстами, застосовуючи прийом ритмічного збільшення. Необхідно додати, що в процесі динамізації основної теми Є. Станкович проводить драматургічну роботу зі скрипковими штрихами: від легато, нон легато і стакато – автор переходить до деташе та маркато, часто вживає глісандо, що також важливо у формуванні цілісного змінного образу. Таке нове, героїзоване тематичне забарвлення на фоні продовжуючих наступальних пульсуючих інтонацій у партії фортепіано (викладення остинато октавами в лівій руці та дисонантними співзвуччями – у правій) створює образ протистояння головної героїні – України. Тобто, символічний топос «*абстрактних сутностей*» отримує новий ракурс втілення. (Див. *Приклад 29.*)

Різка зміна скрипкової фактури та суворіший виклад розпочинає одразу Третій епізод, без жодної цезури, лише, позначаючи його *marcato*. Повтори збільшених септім в окресленому штриху у партії скрипки та дисонуючі акорди низької теситури у фортепіано експонують ще більш грізне протистояння обидвох сфер: атаки та захисту. Тут немає місця меланхолії,

невпевненості чи ваганням – лише прагнення відстояти свої інтереси – знову ж, емоційно насичений топос «*абстрактних сутностей*». (Див. *Приклад 30.*)

Розгляданий епізод також містить два елементи, і в другому, кульмінаційному, ніби, проходить трансформація обидвох образів: скрипкові трелі уже наділені впевненістю та агресією, викладені в низхідному русі, а фортепіано з образу «агресивної всепоглинаючої машини» раптово демонструє інтонаційний матеріал теми в акордовому тріольному мотиві. Динаміка та загальний емоційний накал при цьому – незмінні, композитор лише на короткий проміжок часу дублює образність, довірену скрипці – у партію фортепіано.

Традиційно, без жодних цезур, Є. Станкович викладає *Четвертий епізод* з новим тематичним матеріалом, для скрипки – зі зміненою фактурою: тут з'являються крокуючі поступеневі акцентовані інтонації, як впевнена, амбітна хода. Динаміка епізоду поступово наростає, характер виконання *rubato* оригінально komponується з чіткістю, пульсацією та акцентами, а той час, як у фортепіано «агресивна машина» в образі топосу «*абстрактних сутностей*» продовжує свій «шлях» уже в дещо видозміненому вигляді. Зважаючи на пульсацію – образ зла не зникає, проте, воно уже не настільки агресивне та наступальне: дисонанси, дрібні тривалості, синкопована метрика, змінні знаки альтерації, та, попри пульсуючі паралельні октави – цей образ поступово втрачає свою емоційну силу. (Див. *Приклад 31.*)

В заключному розділі умовної тричастинної форми Поєми, відділеною глибокою цезурою, автор викладає основну тему в партії скрипки, однак, вона уже отримала своєрідну трансформацію: виклад на октаву вище, образ втомлений, але незломлений. Фортепіанна партія також дещо видозмінена фактурно, насичена тріолями, арпеджійованими акордами консонантного звучання на педалі. Незважаючи на аналогічну до первинного проведення теми асоціацію з ліричною українською піснею, без сумніву, у цьому

викладенні теми максимально продемонстровано топос «*медитативного часопростору*». Основною часовою характеристикою виступає аналіз подій минулого і сьогодення, усього пережитого з образом «агресивної владної машини», формування висновків, підведення підсумків. (Див. *Приклад 32.*)

Наприкінці твору топос «*абстрактних сутностей*» ще якимось чином намагається наполягти на своїй присутності, проте, роздуми та поринання в топос «*медитативного часопростору*» та добро – його «перемагають».

Є. Станкович обирає доволі складний концептуальний план для втілення свого основного задуму. Проте його вибір для розподілення образів між партією скрипки та партією фортепіано, використовуючи в контексті розвитку музичної думки – з їхнім драматургічним переосмисленням дозволяє продемонструвати *основний образно-символічний задум твору: експонування одвічної правди про перемогу Добра над Злом, звісно, посередництвом використання музичних топосів*. Незважаючи на дату написання Поеми (1997 рік), яку від сьогоднішніх днів відділяє три десятиліття, необхідно відзначити, що історично-мистецькі події, закладені в основу камерно-інструментальної композиції – не втрачають своєї актуальності.

Ще одним показовим твором композитора з точки зору його концептуальної ідеї в ракурсі образної символіки категорії музичних топосів постає «*Angel's Touch*» («*Дотик янгола*».) Цей твір можна умовно назвати Одинадцятю камерною симфонією, зважаючи на той факт, що, першочергово митець створив камерний твір для скрипки та фортепіанного супроводу 2015 року, адресуючи його Соломії Івахів, а дещо пізніше, отримавши замовлення від Валерія Матюхіна – переробив його для соліста та камерного ансамблю. Саме «Київською камератою» з солісткою Богданою Півненко був здійснений запис для фонду українського радіо.

«Дотик янгола» насичений сучасними композиторськими техніками (елементами поліфонії, серійності) та фрагментами українського фольклору, а також – глибоким символічним змістом, де світло та добро знаходить місце в темні часи. Безумовно, пишучи цей твір в 2015 році, композитор апелює до воєнних дій, що розпочалися в Україні 2014-го.

В музичному аспекті, твір складається, фактично, з одного тематичного матеріалу, котрий, в процесі свого розвитку, зазнає змін емоційного та символічного характеру. Після двох тактів лаконічного вступу у партії фортепіано – вступає соліст. Автором позначена загальна ремарка ***Rubato***, а характер викладу теми – *dolce*. Основну тему автор проводить чотири рази, почасти, видозмінюючи її. (Див. ***Приклад 33.***)

Первинний виклад – це ліризована мінорна мелодія медитативного характеру, вона позбавлена стійких ступенів чи традиційних інтонаційних рухів: основним її лейт-зерном постає метро-ритмічний рух на терцію вниз та на збільшену кварту вгору, після чого, мелодія розвивається поступенево догори і на септіму донизу. Автор використовує велику кількість фермат, акцентуючи образно-семантичну увагу на цих «паузах», ніби прагне достукатись: зупинись! Про наявність образно-символічного топосу «***медитативного часопростору***» свідчить динамічний відтінок *tr*, і вказана ремарка *dolcissimo*, а також – часті позначки *ritenuto*.

Після двох варіабельних лаконічних проведень – *Piu mosso* та *Meno mosso*, які автор викладає на *ff* і *f* відповідно, Є. Станкович розташовує каденцію соліста (що типово для позиціонування каденції у жанрі класичного скрипкового концерту, то це її розміщення наприкінці Першої частини твору – Н. К.). (Див. ***Приклад 34.***)

На відміну від каденції в її класичному розумінні, коли виконавець-скрипаль сольо демонструє свою блискучу виконавську майстерність та потенціал інструменту, Є. Станкович пропонує втілення цього двострофного

епізоду скрипалю під акордовий супровід фортепіано. Слушно те, що в окремих тактах гармонічна підтримка будується на абсолютно класичних канонах гармонічного розвитку, і два інструменти звучать в злагодженні та милозвучному ансамблі. Сама по собі, каденція в партії соліста – згруповані в секстолі шістнадцяті, виконані, переважно, штрихом стакато, а останні дві секстолі – штрихом тенуто, це – низхідна мелодична альтерована лінія від високого до низького скрипкового діапазону, що символізує собою певний емоційний спуск. Ймовірно, пов'язаний з початками афективного стану, коли опускаються руки і починає розвиватися депресія – завдяки елементам *«медитативного часопростору»* змальовується неоднозначним емоційним фоном, в котрому перебуває суспільство в контексті війни.

Протягом усього твору композитор вміщує лаконічні епізоди – відхилення від основної теми. Такі моменти містять і масивнішу динаміку, дрібніші тривалості, імпровізаційного характеру фрази, що, повсякчас, то нарастають, то спадають. Їх умовно можна віднести то хвиль настрою, який варто розглядати в аспекті типового пережиття соціумом подій, що його оточують, а також – особистісних переживань кожної індивідуальної людини. Монотонний повторюваний супровід в партії фортепіано, на фоні котрого у скрипаля розвивається скупа імпровізаційна мелодична лінія – цей комплекс свідчить про символіку безвиході, постійного нагадування про пережите, ніби вводить у стан протрації та медитативного пригнічення.

Безумовно, чіткі межі розташування у творі топосу *«абстрактних сутностей»* та *«медитативного часопростору»* виявляється доволі складно окреслити, адже, вони постійно між собою переплітаються, навіть, при експонуванні аналогічного тематичного матеріалу – його образно-сміслові забарвлення від зміни хоча б однієї складової або нюансів супроводу – буде, закономірно, змінюватись.

Отже, необхідно сформулювати висновок, що лише два розглядані твори Є. Станковича демонструють його неабияке відношення до образної

символіки України, зокрема у топологічно-музичному амплуа. Якщо в «Українській поемі» переважає топос *«абстрактних сутностей»* і сам твір побудовано з використанням драматургії конфліктного типу, то «Дотик Янгола» містить переважаючий топос *«медитативного часопростору»*, де головний герой не до кінця розуміє усього жаху, що відбувається навколо, але має велику надію, що Добру та Світлу – безперечно, жити в цих умовах сьогодення.

3.2. Сильвестрівські «Pastorale» для скрипки та фортепіано у розкритті топосу «активного діалогу з минулим»

Одну з сучасних мистецьких гілок трансформації композиторського письма Б. Лятошинського представляє на сьогодні його учень та послідовник, відомий далеко за межами України, *Валентин Сильвестров (р. н. 1937)*. На сьогоднішній день, спадщина митця заповнила творчий простір другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ доби у вітчизняному та зарубіжному просторі, викликаючи абсолютно різнобічну реакцію.

Усю композиторську роботу автора варто умовно розділити на первинну *прихильність до авангардних течій та різноманітних експериментів в напрямку «нова простота»*. Серед усіх представників «київського авангарду» музика В. Сильвестрова отримує найбільшу затребуваність у слухацької аудиторії. Сам же митець, називає її «метамузика». Незважаючи на зовнішню простоту та лаконізм авторського вислову, твори композитора фігурують досить складними до виконавства в аспекті нюансування, але, більшою мірою – в передачі образно-символічного наповнення. Саме тому, велика кількість сучасних музикологів здійснюють спроби зануритись у глибинні смисли, закладені в ідейному змісті кожної композиції автора.

Творче формування митця проходило під впливом професійної школи Б. Лятошинського, колег-шестидесятників, зарубіжних авторів, та контактам з інтелектуальним оточенням. Основною особливістю музичної мови маестро необхідно назвати специфічний образно-філософський зміст. Митець завжди перебуває в колі спілкування не лише з представниками музичного мистецтва, а й художниками, філософами, письменниками, саме тому, сучасна спадщина В. Сильвестрова не містить радикальних рішень музичного авангарду. Принципи та методи композиторської роботи автора наділені модерністичними та постмодерністичними принципами, котрі в єдиній стилістиці були б несумісними та заперечувальними. Зокрема, деякі дослідники висловлюються про його творчість як про індивідуально засновану, котра не містить тотальних заперечень і апелює до вічних цінностей добра, любові та краси [29, С. 297–300].

Інші музикологи, як, А. Калашнікова, в контексті надання характеристики авторської стилістики композитора зазначає, що музична мова авторів кінця ХХ доби, нарешті, «одужує», а їхні твори спрямовані уже не в бік безладної інерції, а в контекст краси, симетрії та консонантних звучань [14, с. 175]. Тут же, складно не погодитись, що музична мова митця наділена інтертекстуальністю – постмодерністичною характеристикою. Цей термін уособлює в собі наявність можливого цитування, алюзій, апелювання, ремарок та різноманітних стилізацій спадщини композиторів минулих років, періодів, епох. Зокрема, у творчості В. Сильвестрова має місце шуманівська, шопенівська, вагнерівська, бетховенська стилістика, типові мовні звороти імпресіоністів та багатьох інших композиторів.

Варто зазначити, що посередництвом постмодернізму композитор піднімає до нового, переосмисленого рівня мистецькі константи минулого, таким чином, експонує культурну цілісність, синтезованість, універсальність. Пошук спільного ідейно-образного змісту між творами В. Сильвестрова та його вчителя, Б. Лятошинського дозволяє стверджувати

наявність таких двох аспектів як «мовлення» та «комунікація». З позиції різноманітних науковців, котрі досліджували український музичний модернізм, Ось, як М. Новакович, зазначають, що експресія та поетика домінували в музичній мові Б. Лятошинського. Поруч з тим, це були не єдині аспекти творчості зовнішньої, що зумовлює наявність інших складових, які і передбачають наявність внутрішніх комунікативних зв'язків [31].

Незважаючи на плин часу, музичні твори Б. Лятошинського не втрачають своєї актуальності, як і творчість його учнів. Досить важливим питанням на сьогодні фігурує проблематика синтезу традицій та авангарду, котра неодноразово піднімалась композитором в бесідах зі своїми підопічними. До прикладу, на думку В. Сильвестрова, вибір будь-якого стилістичного сучасного напрямку композитором повинен орієнтуватися на формування власних канонічних засад. Відповідно, аналіз творчості митця дозволяє стверджувати, що його філософською концепцією виявляється синтез новаторського композиторського підходу та музики істинного порядку. Даний підхід до музичного мистецтва перегукується з баченням і самого Б. Лятошинського.

Якщо порівнювати індивідуальний підхід до потенційного музичного твору Б. Лятошинського та В. Сильвестрова, то спільності можна виявити в композиції, структурно-інтонаційних компонентах, монотематичних принципах, цитуванні, автоцитатах, переважно, в ранній творчості. Варто погоджуватись або не погоджуватись з різними музикознавцями, але той аргумент, що Б. Лятошинський переосмислював підхід до романтичної та імпресіоністичної музичних стилістик, як і В. Сильвестров – фігурує як факт. [10, с. 116].

До прикладу, у Б. Лятошинського трансформативна робота полягала у знаходженні колористики звучання, багатій тембральній та гармонічній палітрі, нашаруванні пластів поліритміки, широкій динамічній шкалі. Усі ці елементи В. Сильвестров продовжує переробляти крізь своє бачення: у нього

формується багатопластовість з вузькою шкалою делікатної динаміки, виникають часті затримання, просторові звучання, тембральні характеристики інструментів – значно розширюються, натякаючи на сонористичні пошуки. Окреслена композиторська робота митця формує не традиційні процеси музичного розвитку, а формування чітких образно-символічних орієнтирів, семантичного навантаження музичної мови.

Досить новим твором у спадщині В. Сильвестрова на сьогодні постають «Пасторалі». Написані у 2020 році на замовлення Бетховенського будинку та фестивалю Odessa Classics, даний цикл український композитор присвячує Л. Бетховену та його Симфонії №6, програмна назва якої – «Пасторальна».

Цикл «Pastoralen» для скрипки та фортепіано складається з дев'яти мініатюр та розпочинається з цитування автором фрагменту Першої частини, Moderato з Симфонії №6 F-dur. Цей епіграф В. Сильвестров доручає виконати соло скрипці, в дещо повільнішому темпі, аніж звучить масштабний твір віденського класика, проте, він підходить до цього досить творчо: спочатку тема викладається pizzicato, а далі – arco.

Перша мініатюра розпочинається в партії фортепіано з залігованих чистих квінт у правій та лівій руці, що формують «педальні звучання» прозорості, світла, ясності. Протягом цілої композиції основна тема кількаразово проводиться в партії скрипки при педальних інтонаціях фортепіано, а в окремих проведеннях – інструмент звучить в унісон. (Див. **Приклад 35.**)

Образно-символічне наповнення даної мініатюри апелює до топосу «**активного діалогу з минулим**», адже, в творі яскраво прослуховується придворний танець *менуєт*. Цілком закономірно, що В. Сильвестров трактує танцювальний жанр в своєму, сучасному баченні, проте, метрика та характер старовинного французького танцю XVII століття на $\frac{3}{4}$ у композитора – повністю збережена. Основним завданням скрипаля в даній інтерпретації є

відтворення стилістики того часу та максимально достеменно подати епоху побутування танцю в сучасному баченні.

Друга мініатюра *Allegro assai* виконується *attaca*. У цій мініатюрі автор віддає данину романтичній стилістиці, зокрема, шопенівським вальсам. Про жанр вальсу у творі свідчить відповідна метрика, 3/8, фразування, яскрава тридольність, гармонічна підтримка, загальний «вальсовий настрій» і типова романтична гармонія, з традиційними зворотами та розв'язаннями. (Див. *Приклад 36.*)

Цілком логічним образно-символічним наповненням даної частини фігурує топос «*активного діалогу з минулим*». В. Сильвестров досить оригінально будує мініатюру, надаючи їй тричастинної форми, проте, середня частина, котра містить розвиток – є дуже тривалою, а третя, яка є повтором першої – це лише своєрідна «згадка». Серед виконавських труднощів скрипаля – втілення ідейної образності, витримка, фактично, усього твору в динаміці *pp* та *ppp*. Загалом, робота з динамічним планом у цьому зразку пасторалі є найскладнішим образним завданням.

У *Третій* пасторалі циклу композитор знову апелює до танцювального жанру, і в даному зразку – це *польська мазурка*. Розмір 3/8, суцільна синкопованість з акцентом на другу та третю долі, примхливий стриманий ритм. (Див. *Приклад 37.*)

В. Сильвестров оригінально підходить до викладення основної теми – її він довіряє фортепіанному супроводу, у той час, як скрипка виконує акомпануючу роль. Надалі – інструменти міняються функцією. Композитор дуже органічно komponує різноманітні виконавські прийоми та штрихи у соліста, зокрема, це одинарне тремоло на різній звуковисоті з використанням вузької динамічної шкали: від *pp* до *p*, також – піцікато.

Основний символічний посил цієї мініатюри втілюється також завдяки топосу «*активного діалогу з минулим*», адже, В. Сильвестров переносить

слухача в той час, коли *мазурка* була на піку своєї популярності при дворах, а це – XVIII ст. (Н. К.), і уже в Ф. Шопена, в XIX добу – отримує авторське бачення. Середній розділ мініатюри насичений розвитком, ладовість змінюється з мажору на мінор. Інтонації отримують похмуре забарвлення, штрихи в соліста чергуються з піццикато на інтервальне тремоло, бас в лівій руці фортепіано витримується протягом кількох тактів, а інтонації правої – дублюють соліста. Така прозора фактура в комплексі з охопленням широкого виконавського діапазону скрипки та фортепіано вводить у певний медитативний стан. У цьому зразку дуже доречними будуть апеляції до топосу «*медитативного часопростору*» (Див. *Приклад 38.*)

У *Четвертій* пасторалі відбувається образно-символічний і тематичний синтез різних танців, і, навіть, елементів романсової лірики романтичного музичного періоду. Синкопи в основній темі скрипкової партії відсилають до стилістики *мазурки, полонезу та вальсу*. Автор досить часто змінює метрику з 6/8 на 9/8 і в зворотньому напрямку, але тридольність, все ж, залишається. Кружляючі інтонації, оспівування основних ступенів ладу, помірна динамічна шкала та консонантні співзвуччя перегукуються зі *стилістикою Ф. Шопена*, саме ці асоціації визначають наявність топосу «*активного діалогу з минулим*». Основним завданням скрипаля в цій мініатюрі – також актуалізується відтворення образно-символічного змісту твору з дотриманням усіх авторських позначень, якими переповнений кожен такт. (Див. *Приклад 39.*)

У *П'ятій* мініатюрі композитор не змінює свого підходу в роботі з музичним матеріалом: твір насичений спокійною динамікою, ремарками *dolce*, превалюванням мелодично-танцювального начала. У цьому зразку автор досить оригінально викладає основну тему у фортепіано, у той час, як скрипаль виконує функцію акомпанементу на піццикато. Зокрема, цей штрих переважає у всій пасторалі. Даний твір черговий раз підкреслює захоплення композитора чистими квінтами та чистими октавами, а також, їх

затриманнями завдяки лігам та педалі. Такий «чистий фон» символізує естетику топосу «*медитативного часопростору*», яка проникає в усю музичну тканину розгляданої мініатюри, хоча, елементи топосу «*активного діалогу з минулим*» тут повсякчас присутні. (Див. *Приклад 40.*)

Слід звернути увагу, що вперше в циклі у цій пасторалі композитором застосовано музично-тематичні повтори з використанням першої та другої вольти – це збільшує мініатюру вдвічі та надає їй характеристик простої двочастинної форми. Незважаючи на простоту мелодії, котра рухається, фактично, основними ступенями F-dur, її виконання на піццикато з фразуванням та умовними лігами викликає деякі складнощі у скрипаля. Сюди ж варто віднести тонкі динамічні зміни з *p* на *pp* та в зворотньому напрямку.

Шоста, масштабна пастораль, зосереджує в собі ще кілька нових музично-виразових, а, отже, і образно-символічних прийомів, використаних В. Сильвестровим для повноцінного розкриття основного ідейного задуму. Перш за все, це розширення форми традиційної мініатюри завдяки розробковій роботі з тематичним матеріалом (при відсутності фактичної репризи – Н. К.). Тема викладається в партії скрипки, а фортепіано виконує роль супроводу. Легка, повітряна, тридольна мелодія частково нагадує вальс, а завдяки стакатному штриху та коротким лігам – *мазурку*: так чи інакше, але автор продовжує в циклі звернення до танцювальних жанрів минулих епох, а, отже, й символіці топосу «*активного діалогу з минулим*». (Див. *Приклад 41.*)

Уся пастораль звучить максимально прозоро не лише завдяки витриманим октавам в лівій руці партії фортепіано, а й дублюванню мелодії скрипки – в правій руці супроводу. Використання композитором ремарки *ritenuto* майже щотакту, а також, загальний рубатний характер твору в комплексі з внутрішньотактовою динамікою і часто змінними штрихами в партії скрипаля – потребують пильної уваги виконавця в комплексі з

передачею основної символічної ідеї. Уже традиційно для В. Сильвестрова в розгляданому циклі пасторалей – митець формує символіку топосу *«медитативного часопростору»*, використовуючи не лише свої звичні музично-виражальні засоби, як педалізація, тривалі ліги, помірна динаміка та врівноважений темп, світлі мажорні гармонії, а й формує справжнє відчуття просторовості. Такого, почасти, афективного результату, композитор досягає тематичними «вкрапленнями» на фоні педалізованих консонансних звучань у різних регістрах скрипки та фортепіано. (Див. *Приклад 42.*) Охоплюючи, таким чином, широкий діапазон звучання, митець провокує зануритися слухачеві у стан невагомості, польоту, психологічної свободи та медитації.

У *Сьомій* мініатюрі В. Сильвестров продовжує зберігати загальний характер прозорого, мелодизованого, мажорного настрою та емоційної статичності. Основну тему пасторалі викладає фортепіано, а скрипка, ніби й виконує роль супроводу, але в її гармонічній підтримці також вбачається певна мелодизованість. (Див. *Приклад 43.*)

Важливим композиторським засобом, до якого вдається тут композитор – є наділення партії скрипки різнотипними барвистими штрихами: розпочинається твір із застосування тремоло на одній ноті протягом цілого першого епізоду; надалі митець комбінує мелодичний виклад із почерговим застосуванням тремоло та дубль-штриха, що створює ефект відлуння та відчуття простору – присутність топосу *«медитативного часопростору»*. Додають формування просторових відчуттів витримані звучання основних ступенів ладу, октав, чистих квінт та великих секст у партії фортепіано. В лаконічному розробковому епізоді скрипка виконує «прозорі» чисті інтервали на тенуто, тривалістю в один, два, та три такти. Заключним «свідченням» окресленого образно-символічного топосу постає використання композитором низького фортепіанного та скрипкового регістру, приглушена динаміка *p* та *pp*, заліговані ноти та використання дубль-штриха у соліста.

Передостання мініатюра пасторального циклу, **Восьма** – це, своєрідний комплекс-підсумок усіх медитативних станів «Pastorals». Автор задіює традиційну шкалу засобів для передачі символіки топосу «**медитативного часопростору**», котра аналізується у зразках вище, поміж тим, додає до неї елемент структурного характеру, комбінуючи менші фрази з більшими, відділяючи їх цезурами та ремаркою *ritenuto*. В жанровому еквіваленті можна апелювати до скерцо, хоча грайливий і танцювальний його характер експоновано в даному зразку лише посередництвом повторюваних лаконічних мотивів на стакато. (Див. **Приклад 44.**)

До «медитативних» засобів варто додати комбінування штриха у партії скрипки, а саме почерговість використання стакато та тенуто, *arco* та *pizzicato*; використання автором лаконічної тризвучної повторюваної поспівки в помірному темпі на фоні витриманої гармонії фортепіано; часту паузованість між фразами та реченнями, консонантних терцій у соліста, експонованих на тематичному зерні довгими залігованими тривалостями; перерозподіл тематичного матеріалу від соліста до супроводу і навпаки; поєднання елементів скерцо, вальсу та ліричної пісні-романсу. Безумовно, цій темі також притаманні риси пасторальності, котрі, закономірно, можна віднайти в кожному зі зразків циклу, але в даному творі вони доволі органічно поєднані зі скерцозністю та медитативністю.

Заклучна, **Дев'ята** пастораль – один з наймасштабніших зразків. **Moderato** відкриває двотактовий вступ у супроводу, на основі стійких ступенів G-dur в низькому регістрі інструменту. Виклад теми у скрипки проходить на *pizzicato* та рухається, фактично, основними ступенями ладу. (Див. **Приклад 45.**)

Масштаб мініатюри композитор збільшує завдяки використанню репризи. Мелодична лінія викладається колоподібними або хвилеподібними елементами. Посередництвом бурдонного басу в лівій руці фортепіанної партії та легкій, фрагментарній мелодії у високому та середньому скрипкових

регістрах у слухача формується символічний образ медитативного стану, повітряності, легкості, невагомості. В цьому вирішальну роль відіграє топос *«медитативного часопростору»*, до якого звертається автор у фінальній пасторальній темі. Навіть, в дуже лаконічних епізодах з альтераціями та тремоло на одній ноті в скрипковій партії – пасторальний елемент фортепіанного викладу одразу повертає до основного образного стану. Наприкінці мініатюри автор розташовує мелодичну лінію по ступенях мінорного та зменшеного тризвуку і загальний емоційний настрій композиції дещо змінюється. Саме в цьому, заключному епізоді фінальної пасторалі, доречним буде вказати про наявність топосу «алегоричного жанру», що транслює пастораль як таку – у її частково видозміненому амплуа.

У підсумку, варто зазначити кілька спільних рис для більшості мініатюр циклу «Pastorals» В. Сильвестрова, зокрема, це:

- виконання творів аттаса;
- завершення композицій на тривалій педалі у партії фортепіано;
- застосування відголосків теми або її лаконічного первинного проведення в манері «завмирання»;
- формування образної символіки топосу «медитативного часопростору» на останніх тактах мініатюри, зрідка – в середньому розділі;
- превалювання топосу *«активного діалогу з минулим»* у кожній мініатюрі циклу;
- звернення до танцювальних жанрів минулих епох, зокрема, вальсу та мазурки, скерцо;
- наслідування фортепіанного письма та стилістики композиторської роботи з музичним матеріалом Ф. Шопена в сучасному його переосмисленні;

- переважання в циклі динаміки в межах *p*, *pp* та *mp*;
- загальна позитивна емоційна атмосфера циклу, що дозволяє застосувати єдиний спільний образний топос до усіх творів комплексно – *«медитативного часопростору»*;
- застосування автором ремарок *dolce*, *leggero*, майже щотактове *ritenuto* в переважній частині творів;
- регулярне використання чистих квінт та чистих октав з їхнім подальшим залігуванням протягом кількох тактів або продовженням тривалості звучання завдяки використанню довгої педалі фортепіано – апелювання до топосу *«медитативного часопростору»*;
- велика увага композитора на динамічний план твору в цілому та окремо в його складових частинах, переважання змінної динаміки всередині такту.

3.3. Топос «голосів природи» у «Веснянках» для скрипки та фортепіано Л. Дичко

Леся Василівна Дичко (р. н. 1939) є відомою у всьому світі композиторкою, авторкою опер, балетів, потужної хорової спадщини, та, безумовно, камерних творів. Повсякчас, у дослідженнях музикознавців постать мисткині розкривається з ракурсу багатоплановості та багатовимірності її світоглядних орієнтирів. Одним з перших музикознавців, хто звернувся у своїй науковій праці до Л. Дичко – був М. Гордійчук, який

ще далекого 1978 року видав невеличку книгу в контексті серії «Творчі портрети українських композиторів» [5].

Відома музикологиня С. Павлишин, свого часу, зазначала, що творчі інтереси авторки мають універсальний характер, адже, у своїх композиціях вона піднімає тему духовності, світобудови, божественного в людині. Свої творчі задуми композиторка втілює за допомогою фольклору, різнотипних жанрових та канонічних форм, тонкої лірики та глибокої драматургії [31, 5].

Наприклад, про струнні ансамблі пише Є. Дзюпина, досліджуючи наявність в них фольклорних елементів карпатського регіону [7, С. 82–91]. Важливо, зазначити, що автором висвітлено саме твори М. Скорика, Л. Дичко та Є. Станковича, адже в даному творчо-мистецькому проєкті також обрано останніх двох авторів – задля демонстрації спільного та відмінного в роботі з фольклорними джерелами та апелюванням до образно-символічних топосів. До позиціонування фольклору у спадщині мисткині звертається і Лошков А. Ю., розглядаючи його прояви у різних композиціях [27, С.174–176].

Хорова музика виступає центральним об'єктом у дослідженні львівської професорки О. Письменної, де авторка говорить про наявність просторового бачення, як типового у композиціях історичної та обрядової тематики [35, с. 20]. Поняття кольорової семантики зацікавило, свого часу, київську дослідницю Н. Степаненко, зокрема, у своїй статті з вивченням окремих хорових творів авторка робить акцент на гострому відчутті часу композиторкою та проявах цього не лише в тематичному аспекті, а й у створенні комплексних синтезованих образів [45, с. 128].

Важливим в контексті даного дослідження фігурує стаття Л. Серганюка, де автором зазначено факт опанування семантичних закономірностей в народно-художніх традиціях автентики, насамперед, він прослідковує зміни

в еволюції понять від мікроелементів – до макрорівнів в операх та ораторіях композиторки [41].

«Веснянки» ор. 12 представляють собою цикл варіацій з десяти п'єс, що відносяться до ранньої творчості композиторки. Зважаючи на той факт, що в спадщині мисткині домінує хорова творчість, свій талант вона яскраво розкрила і в жанрі симфонії, опери, та, безумовно, в камерному.

Тему *Першої* мініатюри викладає скрипка соло – двічі проведена мелодія в інтонаційному та метро-ритмічному плані апелює до фольклорних веснянок та гаївок: яскрава, просвітлена тональність B-dur, колоподібний виклад з численними оспівуваннями основних ступенів, грайлива мелодика, лаконічне фразування, дрібні тривалості. На перший погляд, увесь твір буде викладено в традиційному жанрі весняної, радісної пісні, проте, вступ супроводу демонструє абсолютно протилежне. (Див. *Приклад 46.*)

Мелодія фортепіано викладає поступеневий рух «крокуючими» четвертними тривалостями, щоразу – це альтеровані звучання, зважаючи, що соліст шість разів проводить основний тематичний мотив, хоча, й з незначними змінами. В другому епізоді супровід стає максимально наближеним до стилістики веснянки – у партії фортепіано з'являються трелі, тремоло, в динаміці р. Для цієї веснянки характерна майже щотактова змінна метрики, що наділяє твір не лише характерними композиційними прийомами роботи композиторів-неофольклористів, а й оригінальним звучанням тієї пісні, котру виконували в період язичництва.

В цілому, лаконічний твір зосереджує в собі єдиний образно-символічний зміст, і це – топос «*голосів природи*». Звісно, він тлумачиться не в буквальному змісті імітаційних проведення, а у відтворенні архаїчних обрядів та звичаїв, орнаментальним виразом та гармонічною колористикою, що і експоновано авторкою у Першій веснянці.

Другий твір варіаційного циклу виконується attacca, і одразу, з перших нот, між солістом та супроводом звучить повна консонантна гармонія. Як і в Першому творі, тут соліст повторює тему, проте, лише двічі під акордовий супровід фортепіано. (Див. *Приклад 47.*)

Мелодія у скрипки – ліризована, наспівного характеру, у високій теситурі, а фортепіанні пульсуючі одноманітні акорди нагадують шопенівський піанізм у його Прелюдії e-moll Op.28 №4. (Див. *Приклад 48.*)

В цілому, ці два твори є абсолютно відмінними у своєму смисловому навантаженні, проте, звернення Л. Дичко до характерного піанізму Ф. Шопена у першій частині мініатюри засвідчує присутність образно-символічного топосу «*активного діалогу з минулим*». Усю композицію автор розділяє на умовні дві частини, хоча, в партії соліста й містяться тематично-інтонаційні повтори – супровід дещо ускладнюється рухливими акордами терцієвої будови, але, вони створюють лише консонантні звучання простору, світла, медитації. У цей час, в партії соліста авторка використовує елементи сучасних виконавських прийомів – глісандо та флажолети, витримує заліговані ноти у високій теситурі протягом п'яти тактів. Комплекс цих музично-виразових засобів апелює до топосу «*медитативного часопростору*» та топосу «*голосів природи*» - настільки ліризована мелодія інтонаційно близька до українського фольклору, а окремі звучання у високій теситурі асоціюються з пташиними голосами.

Третя веснянка є дуже лаконічною, максимально колористичною та образною. Це – безперервний пташиний «щебіт», викладений, спершу у партії скрипки, з використанням тремоло між двома нотами вузького розташування. У партії супроводу в цей час Л. Дичко вміщує лаконічну, грайливу тему веснянки, викладену шістнадцятими, з використанням примхливої метрики та акцентуації. (Див. *Приклад 49.*)

Безумовно, цей компактний зразок п'єси наділений образною символікою топосу «*голосів природи*». Авторка переносить тематичний матеріал від соліста – до супроводу, і навпаки, створюючи, таким чином, яскраве просторове звучання.

Четверта веснянка також звучить аттасса, і в цьому творі Л. Дичко все глибше розкриває свій потенціал як представниця «нової фольклорної хвилі»: лаконічні варіації, невідділені одна від одної ремарками та цезурами авторка дуже майстерно орнаментально прикрашає. (Див. **Приклад 50.**)

Зокрема, перше проведення доручається фортепіано: грайлива, танцювальна, скерцозна тема викладається дрібними тривалостями, використано штрих стакато та кружляючі колоподібні інтонації, що в жанровому аспекті нагадують не лише веснянку, а й *українську коломийку*. Тому, в цьому короткому початковому епізоді варто зазначити присутність топосу «*активного діалогу з минулим*». У цей же час, партія соліста містить лаконічні мотиви на глісандо, утворене між двома нотами, розшарованими на відстані більше октави. Даний прийом можна ототожнювати з пташиним тьохканням, і, безумовно, поруч з окресленим топосом на даному відрізку веснянки органічно позиціонується топос «*голосів природи*».

П'яту, таку ж лаконічну веснянку, доволі складно визначити окремою композицією, адже, вона звучить одразу після Четвертої, в тій же тональності, інтонаційній сфері, і, навіть, тематичний матеріал обидвох подібних п'єс – перегукується. (Див. **Приклад 51.**)

Виклад танцювальної теми проходить в соліста та в правій руці супроводу. Тремоло в лівій руці піаніста в інтервальних межах чистої квінти формує чистий, просвітлений фон народного гуляння, свята, барвистої, завітчаної весни. Перше проведення скрипки композиторка викладає *арсо*, а далі застосовує *pizzicato* – у цей час фортепіано виконує гамоподібні пасажі. Це єдина веснянка, де композиторка використовує ремарку *ritenuto* – таким

чином можна умовно провести чітку лінію розмежування між наступною веснянкою.

Унісонний виклад *Шостої* веснянки налаштовує на романтизований лад, адже лірична тема звучить і в скрипаля, і через дві октави – в обидвох руках фортепіано. Л. Дичко вдається до елементів явища музичної ремінісценції, а саме: проводить глісандуючий мотив наприкінці *П'ятої* веснянки, а потім застосовує його в Шостій. Через присутність цих глісандуючих, а, отже, дисонантних тонів в загальному органічному звучанні веснянки, варто вдатися до характеристик образності саме зверненням до топосу «*алегоричного жанру*». (Див. *Приклад 52.*)

Перше варіативне проведення викладене у фортепіано на фоні акордового піцикато соліста – переважання чистих кварт та чистих квінт уособлює в собі певний стилістичний архаїзм, тому, цілком обґрунтовано, буде визначити образну символіку даного уривку топосом «*голосів природи*». Також, варто зазначити, що окреслені інтонації мисткиня застосовує для імітації звучання українських народних інструментів, ймовірно, гуцульської цитри.

Кардинально змінює атмосферу циклу запальна, танцювальна *Сьома* веснянка. (Див. *Приклад 53.*) Уже з перших нот харизматичний танець формує прямі асоціації з чоловічим народним жанром Гуцульщини – *арканом*. Ритміка, повторювані швидкі мотиви, чисті кварта та чисті квінти всередині акцентованих акордів, вузькоамбігусні повтори сусідніх звуків, швидкий темп, гучна динаміка, пульсуюча ритміка, розмір 2/4 – увесь комплекс музично-виражальних засобів вказує на апелювання до давнього історичного танцю карпатського регіону. Така робота з тематичним матеріалом народжує символіку топосу «*активного діалогу з минулим*». В аспекті виконавства скрипаль повинен володіти чіткою артикуляцією в швидкому темпі, дрібною пальцевою технікою, відчувати специфічну танцювальну метрику на рівні образності, грамотно відтворювати синкопи в

ансамблі з супроводом, а в контексті варіаційного розвитку – чітко виконувати дубль штрих, визвучити кожен флажолет, проартикулювати в швидкому темпі усі ноти дрібних тривалостей.

Восьма веснянка також виконується одразу без цезури, **Maestoso** звучить як своєрідний підсумок, гімн природі. Мініатюра наділена протилежним до усіх інших композицій циклу характером – вона масштабна, широка, розлога, святкова, урочиста. (Див. **Приклад 54.**)

Л. Дичко транслює свій таланти «чути» кольори у цій веснянці найяскравішими колористичними інструментальними барвами. Поклоніння образам природи, зокрема, Весни, здійснюється завдяки широкорозспівній темі на *ff* у соліста, акордам широкого розташування в партії фортепіано на витриманому басу, тріольності, глибокому басу, продубльованій мелодичній лінії у скрипки на октаву вище. Саме завдяки такій данині архаїчному пласту людської музичної культури варто вказати на звернення авторки до топосу «голосів природи».

Дев'ята веснянка – це, безперечно, *колискова*: мрійлива, спокійна, в приглушеній динаміці, викладена *dolcissimo* у високому скрипковому діапазоні із застосуванням одинарного тремоло. (Див. **Приклад 55.**) Партія фортепіано – також максимально ліризована завдяки гамоподібній мелодичній лінії в поєднанні з регістровим арпеджіато. Тут, безперечно, образний зміст апелює до топосу «медитативного часопростору».

Заклучна, **Десята** мініатюра розпочинається з двох тактів у фортепіано, задаючи загальний темпоритм та характер мініатюри. Вступ соліста активними акцентованими акордами на слабкі долі такту експонує яскравий зразок синкопованого народного танцю в образі коломийки. Примхлива ритміка, стакато, безліч альтерованих акордів – це основні характеристики теми. (Див. **Приклад 56.**)

Цю першу активну та імпульсивну мелодію композиторка кількаразово чергує з лаконічним епізодом, де лише у партії фортепіано викладається коротка мелодична поступенева поспівка. По мірі розвитку, акорди в соліста набувають ще більшої гостроти завдяки додаванню глісандо, ніби, імітуючи гру на народних струнних інструментах. Завершується Десята веснянка і весь цикл масивним викладом акордів вузького розташування, на тремоло у фортепіанній партії та мелодії, що дублює верхній голос – у скрипки. Це – також, своєрідний гімн Весні, перемозі та красі! Цілком закономірним явищем у даному аспекті постає і використання композиторкою синтезу елементів топосу *«голосів природи»* та *«активного діалогу з минулим»*.

Отже, Л. Дичко експонує власне трактування образно-символічних топосів, звісно, більшою мірою цей композиторський підхід до музичного матеріалу характеризує приналежність твору до стилістики «Нової фольклорної хвилі». Зокрема, авторка використовує широкий комплекс засобів, до яких слід віднести жанровість – застосування інтонацій, темпу, метроритміки та інших образних характеристик веснянки, гаївки – перша форми роботи; імітація струнно-щипкових народних інструментів: переважно ліри та цитри – друга форма роботи; імітація пташиного співу, насамперед, щебету і тьохкання – третя форма роботи в контексті образності і колористики; наслідування піанізму Ф. Шопена як алюзії до фортепіанної творчості – четвертий тип роботи з музичним матеріалом. Тобто, в цілому, композиторський підхід Л. Дичко багато в чому перегукується з авторським баченням Є. Станковича, проте, вони різняться оригінальністю та індивідуальним трактуванням.

ВИСНОВКИ

В контексті творчо-мистецького проєкту були поставлені завдання в рамках дослідження скрипкових творів українських композиторів, послідовників школи Б. Лятошинського, з точки зору наявності образно-символічних топосів. Зокрема, це твори самого Бориса Лятошинського, Леоніда Грабовського, Івана Карабиця, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова та Л. Дичко.

У проєкті було досліджено скрипкову спадщину вище зазначених композиторів та обрано серед неї найбільш типові твори, насичені образно-символічними топосами. Насамперед, Сонату для скрипки та фортепіано Б. Лятошинського, як відправне джерело подальшої активізації усіх існуючих топосів у творах його послідовників. Надалі – Сонату для скрипки соло Л. Грабовського, цикл для скрипки та фортепіано «Ліричні сцени» І. Карабиця, «Українську поему» та «Дотик Ангела» Є. Станковича, «Pastorale» В. Сильвестрова та «Веснянки» Л. Дичко.

Необхідно зазначити, що виявлені образно-символічні топоси у композиціях кожного із зазначених авторів відіграли свою, індивідуальну функцію, іноді, навіть, синтезуючись один з одним та проникаючи один в одного на різних рівнях символічного навантаження.

Насамперед, творчість **Бориса Лятошинського** не вперше вивчається та експонується дослідниками в символічному аспекті, адже, науковець І. Савчука визначає термінологію «*семантичної алюзії*», сутність котрої трактує як натяк, застосовуючи це поняття до ранньої спадщини композитора [40]. Музикознавиця М. Копиця, активно досліджуючи симфонічну сферу автора, пропонує терміни «*тема-образ*», «*теми-тези*», «*тема-характеристика*» та символіку драматизму. Оригінальне поняття «*теми-маски*» застосовує при аналізі фортепіанного циклу «Відображення»

дослідниця Д. Жалейко [10, с. 117]. В. Драганчук у «Золотому обручі» виявила *лейтмотивну символіку*, та окремі музично-риторичні фігури, як *circularatto* в амплуа символіки «кола». Дуже індивідуальним баченням поділилась у своєму дослідженні Л. Пятенко: науковиця аргументує присутність *символіки безперервної активності* і такого елементу української народної думи, як «заплачка» [38]. Олександр Козаренко, свого часу, звернув увагу на наявні *музично-риторичні* фігури у вступній темі Симфонії №3, а саме, *saltus duriusculus* та *passus duriusculus* [20, с. 34]. Присутні *анаграми* в межах розшифрування символізму Б. Лятошинського довела Є. Харченко. Музикознавець вичленяє певні лейт-символи в ролі нот-аббревіатур, вказуючи на конкретну послідовність: В – А, а також, С (Cis) – D, вбачає у Тріо для фортепіано, Сонаті для фортепіано та фортепіанному циклі «Відображення».

У Сонаті для скрипки та фортепіано композитора переважаючим виявлено топос «*абстрактних сутностей*». Його характеризує складна модерністична музична мова, типова західним новаційним гармонічним баченням, музична тканина при кожному багаточерговому його проведенні на різній звуковисоті – дуже насичена з яскраво забарвленою вертикаллю, мелодичні мотиви мають своє, ніби, конструктивне розміщення, а про числову символіку цього твору згадує у своїй дисертації Д. Харитонova [47, с. 138]. В емоційно-образному аспекті можна стверджувати, що основний посыл Сонати – це протистояння тогочасній владі (а в 1926 році – це соцреалізм – Н. К.) генерації молодих музикантів-дисидентів.

Слід звернути увагу, що топос «*медитативного часопростору*» у творі також присутній. Автор апелює до цієї символіки, переважно, формуючи часо-просторові уявлення, використовуючи широкий фортепіанний діапазон, витриману темою у партії соліста, сповільнений темп, довгі тривалості, приглушену динаміку обидвох інструментів, досить часто – тремоло та дубль-штрих у скрипки. Отже, скрипкова Соната Б. Лятошинського яскраво

експонує в щільному синтезі два основні образно-символічні топоси, визначені нами як топос *«абстрактних сутностей»* та топос *«медитативного часопростору»*.

Наступним твором в проєкті досліджується Соната для скрипки соло **Леоніда Грабовського**. Митець звертається до унікального в українській скрипковій спадщині жанру, адже, до моменту його написання, він був експонований, фактично, лише С. Людкевичем, С. Борткевичем та В. Косенком. Первинна особливість Сонати, що одразу звертає на себе увагу – це велика кількість ремарок, зазначених автором по всьому тексту. Такий композиторський підхід вказує на змінність образів, в які митець вкладає свій символічно-ідейний зміст. Посередництвом оригінально втіленого жанру маршу композитор апелює до топосу *«алегоричного жанру»*. Необхідно зазначити, що в даному аналізованому зразку автор використовує трансформацію канонів, створюючи новий жанровий зразок та наповнюючи його інакшою, нетиповою символікою.

В одному з епізодів Першої частини Л. Грабовський прагне продемонструвати виконавський потенціал інструменту скрипка, та представляє елементи Капрису Н. Паганіні в новому, переосмисленому та сучасному амплуа, а його образно-символічний зміст яскраво презентує топос *«активного діалогу з минулим»*. Повернення до топосу *«алегоричного жанру»* оригінально втілене композитором і у Другій частині Сонати, програмна назва якої, *«Маленька серенада»* - уже висвітлює специфіку втілення музично-виразових засобів. Надалі у творі повсякчас «володарює» топос *«алегоричного жанру»* зважаючи на звернення композитора до жанру григоріанського хоралу, української ліричної сумної пісні, стилістики написання скрипкових творів Н. Паганіні.

Підсумовуючи наявність образно-символічних топосів у Сонаті для скрипки соло Л. Грабовського варто зазначити, що *композитор цілком свідомо використовує жанровість та її трансформативні види у своєму*

творі. Звісно, це не той *марш, серенада, скерцо, лірична протяжна пісня, хорал, каприс*, якими вони постають в оригінальному, первинному вигляді в творчості класиків та романтиків, тощо. Зокрема, у творі 1959 року, більш ніж десятилітній період після Другої світової війни, непростого для України часу, автор прагне переосмислити окремі традиційні категорії та подати їх в тому амплуа, яке панувало навколо митців і творчих людей в часи репресій, утисків та переслідувань. Апеляції до топосу *«алегоричного жанру»* є чи не найкращим варіантом втілення основної авторської концепції у цьому творі, хоча Соната для скрипки соло містить і топос *«активного діалогу з минулим»* та *«абстрактних сутностей»*.

Другий підрозділ завершає дослідження Другого розділу образно-символічним та виконавським аналізом циклу *«Ліричні сцени» Івана Карабиця*. Одразу до основної теми Першої частини було виявлено топос *«алегоричного жанру»*. Поруч з тим, загальний настрій основної теми, що відкриває цикл і одразу подається усією своєю потужністю, формує неспокій, тривогу, нерозуміння зовнішніх процесів та результату – авангардна техніка і відсутність тональності чітко експонує прихильність у цьому творі до провідної течії 60-70-их років, *«київського авангарду»*. Відповідно, образний зміст основної теми дуже достеменно розкриває топос *«абстрактних сутностей»*. Тобто, якщо відштовхуватись лише від образно-символічної частини, то топос *«абстрактних сутностей»* є всеосяжно представлений в даному зразку, у той час як топос *«алегоричного жанру»* знаходиться, ніби в його контексті і відіграє функцію складового елементу.

В цілому, варто підсумувати, цикл *«Ліричні сцени» І. Карабиця експонує нетиповий авангардний зразок камерно-інструментального твору, який складно вмістити в жанрово-структурні норми класичної доби*. З одного боку, композиція наділена глибоким трагедійно-драматургічним змістом, вміщеним в чотири поєднані між собою логікою, частини. З іншого боку, романтизоване та ліризоване поєднання скрипки та фортепіано розбиває

стереотипи та ототожнення виключно з названими характеристиками, демонструючи, таким чином, новий потенціал скрипки в технічному аспекті, комплексній взаємодії з фортепіано, так і в передачі образно-символічного змісту, зокрема топосів *«медитативного часопростору»* (через самозаглиблення канонічних проведень у партії фортепіано, метричній і темповій рівновазі, зупинках на довгих тривалостях.) , *«активного діалогу з минулим»* (алегоричне скерцо, у одному з фрагментів автор звертається до бахівської тематики жанру *фуги, середньовічного хоралу*), *«алегоричного жанру»* (зокрема, жанрова характеристика теми у соліста формує прямі аналогії з *ліричною, скорботною піснею-плачем*) та *«абстрактних сутностей»* (традиційна деструктивна емоційна образність, відтворена за допомогою апеляцій до авангардних засобів музичної виразності) – це твір демонструє оновлений, свіжий погляд на ампуа скрипки в традиційному музикознавстві.

У скрипкових творах Євгена Станковича було визначено домінування топосів *«медитативного часопростору»*. «Українська поема» яскраво представляє специфічні композиторсько-стилістичні риси Є. Станковича, а саме: глибокий ідейний зміст, тяжіння до наповнення образів певною символічною концепцією, розкриття філософських проблем та оркестровим мисленням. У творі типові елементи музичної балади, поеми досить вдало синтезовані з першочерговими канонами сонатної форми. Визначення топосу *«активного діалогу з минулим»* постав доречним в семантичному плані при зверненні композитора до різновиду «лірична пісня» від імені основного образу як до чогось ностальгічного, духовного, відірваного культурно-історичними століттями, але дуже рідного та близького. Тобто, визначення типу застосованого автором топосу формується не від яскравої аналогії з певним музичним родом чи жанровою приналежністю, а від семантичного, тобто, знаково-сміслового навантаження, ідейного змісту тої чи іншої теми.

Важливо, що в одному з розділів поеми, ***Allegro non troppo***, образно-символічний топос *«абстрактних сутностей»* перегукується з аналогічними зразками в творчості самого Б. Лятошинського, та його учнів Л. Грабовського та І. Карабиця. В цілому, в «Українській поемі» Є. Станкович обирає доволі складний концептуальний план для втілення свого основного задуму, проте його вибір для розподілення образів між партією скрипки та партією фортепіано, використовуючи в контексті розвитку музичної думки – з їхнім драматургічним переосмисленням дозволяє продемонструвати *основний образно-символічний задум твору: експонування одвічної правди про перемогу Добра над Злом, звісно, посередництвом використання музичних топосів.*

«Angel's Touch» («Дотик янгола»), в свою чергу, містить переважаючий топос *«медитативного часопростору»* (хоча, й подекуди виявлено топос *«медитативного часопростору»*), де головний герой не до кінця розуміє усього жаху, що відбувається навколо, але має велику надію, що Добру та Світлу – безперечно, жити в цих умовах сьогодення.

«Pastoralen» для скрипки та фортепіано **Валентина Сильвестрова** розкривають абсолютно нове, своєрідне бачення образно-символічного змісту циклу. В кожній мініатюрі доведено переважання топосу *«активного діалогу з минулим»* (стилістика фортепіанного письма Ф. Шопена, риси менуету, мазурки, вальсу, полонезу), а також, присутність образів топосу *«медитативного часопростору»* (посередництвом прозорої фактури в комплексі з охопленням широкого виконавського діапазону скрипки та фортепіано, захоплення композитора чистими квінтами та чистими октавами, а також, їх затриманнями завдяки лігам та педалі, тривалим лігам, помірній динаміці та врівноваженому темпу, світлій мажорній гармонії, авто комбінує мелодичний виклад із почерговим застосуванням тремоло та дубль-штриха, що створює ефект відлуння та формує справжнє відчуття просторовості).

Леся Дичко експонує абсолютно відмінний образно-символічний зміст та його топологічне втілення у «Веснянках» для скрипки та фортепіано. Першочергово, варто зауважити дуже рідкісне виконання цього високохудожнього колористичного циклу. Також, основна увага у проєкті була приділена виявленню та аналізу топосів, а також – їх виконавській інтерпретації згідно ідейного композиторського задуму. Найбільшою мірою у творі мисткиня апелює до топосу «*голосів природи*» (у відтворенні архаїчних обрядів та звичаїв, орнаментальним виразом та гармонічною колористикою, лаконічної, грайливої теми веснянки, імітацією пташиного співу та щебету, застосування чистих кварт та чистих квінт для імітації звучання українських народних інструментів – гуцульської цитри). Чималу функцію у циклі відіграє і виявлений топос «*активного діалогу з минулим*» (шопенівський піанізм Прелюдії e-moll Op.28 №4, звернення до жанру веснянки, гаївки, коломийки, аркану, гімну), а також – «*медитативного часопростору*» (використання елементів сучасних виконавських прийомів – глісандо та флажолетів, витримка залігованих нот у високій теситурі протягом п'яти тактів, ліризація колискової в бік спокою, умиротворення та медитативного стану). Єдиний раз у циклі було виявлено апеляцію Л. Дичко до топосу «*алегоричного жанру*», зокрема, у Шостій веснянці – посередництвом присутності глісандуючих, а, отже, дисонантних тонів в загальному органічному звучанні веснянки.

В цілому, проведений образно-символічний аналіз скрипкових творів композиторів – послідовників школи Б. Лятошинського дозволяє свідчити, що усі вони в своїх скрипкових творах апелювали до топологічного втілення, і кожен з них це робив як в індивідуальній манері, так і апелював до спадщини свого вчителя та колег-авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Базіна Н. Українська скрипкова соната у ХХ столітті (до проблеми оновлення музичної мови). *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 87. С. 41–52., с. 44].
2. Балинська О. М. Історія семіотики від знаків речей до суспільних знакових систем. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. Львів, 2013. № 3. С. 409 – 418.
3. Батовська О. М., Шаповалова Т. С. Вокальний цикл «З пісень Хіросіми» Івана Карабиця: діалог культур Сходу і Заходу. *Композиторська творчість і виконавство*. Харків, 2022. С. 101-111.
4. Белза І. Б. М. Лятошинський. Київ: Мистецтво, 1947. 62 с.
5. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ; 1978.
6. Грузін Д. В. Лятошинський Борис Миколайович. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України*. Київ: Наукова думка, 2009. Т. 6: Ла — Мі. С. 406. ISBN 978-966-00-1028-1.
7. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 1982. Вип.17. С. 82–91.
8. Дорофєєва В. Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2010. 201 с.
9. Драганчук В. М. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (1). С. 110–117.

10. Жалейко Д. Творчість Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова. Паралелі та метаморфози. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. № 1. С. 112–122. [URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2015_1_18 .]
11. Зварич А. Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харк. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 42. С. 14 – 21.
12. Зінкевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. *Мистецькі обрії' 99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публікації*. Київ: Академія мистецтв України, 2000. С. 321—325.
13. Іванченко В. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабиця (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: *Vivere temento (Пам'ятай про життя)*. Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 166–173.
14. Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мист-ва (доктора філософії) Суми, 2020. 225 с.
15. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: «Дух і Літера», 2017. 288 с.
16. Кияновська Л. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 2 (27). 2015. С. 32– 45.
17. Кіреєва Т. І., Кіреєва О. Г. Символи мистецтва у часі. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 214–221., с. 216].
18. Кліпінгер Д. Знак/означник/означуване. *Енциклопедія постмодернізму* / пер. з англ. В. Шовкун; за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. Київ, 2003. 503 с. с.166-167.

19. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. Музична україністика: сучасний вимір. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3. [URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/39415/15-Frajt.pdf?sequence=1> .]
20. Козаренко О. В. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16. ч. 1. С. 33–37.
21. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 245 с.
22. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 334 с.
23. Кулик В. Леонід Грабовський: «Мене називають авангардистом, але це не так, я – поміркований модерніст-центрист». *Mus.art*. 23 Листопада 2020. [URL: <https://mus.art.co.ua/leonid-hrabovs-kyy-mene-nazyvaiut-avanhardystom-ale-tse-ne-tak-ia-pomirkovanyy-modernist-tsentryst/> .]
24. Куш В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця. Дис. ... доктора філософії. Київ. 2021. 200с.
25. Лісецький С. Українська музична література. Київ: «Музична Україна», 1993.
26. Лісецький С. Євген Станкович. Київ: Музична Україна, 1987. 64 с.
27. Лошков А. Ю. Фольклор у композиторській творчості Лесі Дичко. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації: матеріали наук.-практ. конф.*, Харків, 21–22 черв. 2019 р. Друкарня Мадрид, 2019. С.174–176.
28. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2011. 19 с.

29. Мельниченко І. В. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. *Young Scientist*. № 10 (50). October, 2017. С. 297–300.
30. Новакович М. О. Канон українського медичного модернізму (На прикладі творчості Бориса Лятошинського). Видавництво «Твердиня». Луцьк, 2012.
31. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мист-ва. Львів, 2008. 20 с.
32. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003.
33. Павлишин С. Музика двадцятого століття: Навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
34. Петрова О. «Українська поема» Є. Станковича: особливості авторського трактування жанру. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Випуск 37. Сс. 114-127. ISSN 2524–0447.
35. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2010. 268 с, 20.
36. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу. *Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалів міжнар. теор. конференції*. Київ, 1995. С. 26–29.
37. Плоткіна А. І. Стильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України*. Випуск 32. Харків, 2010. Сс. С. 273–280. [URL:
https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura32/33.pdf .]
38. Пятенко Л. Типологія канта в кантатах Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова. URL: [http://www.musica – ukrainica.odessa.ua/_a – ryatenko – typos.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-ryatenko-typos.html).

39. Ригова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського. Дис. ... канд. наук. Одеса, 2006. 139 с.
40. Савчук І., Гомон Т. Рання творчість Бориса Лятошинського: семантичний аспект. *Мистецтвознавство України*. Вип. 19. 2019. Сс. 169–182. [URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185990> .]
41. Серганюк Л. Жанрові новації опери "Золотослов" Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. 2009. [URL: http://www.nbuu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009_15_16/st.]
42. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 254 с.
43. Сіренко Л., Островський О. Леонід Грабовський: «Київський авангард» проторував шлях для наступних поколінь. *The Claquers*. 28.01.2021. [URL: <https://theclaquers.com/posts/5988> .]
44. Сповідь. Святий Августин. Переклад Юрія Мушака. Львів: Свічадо. 2021. 356 с.
45. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів "У Києві зорі" та "І нарекоша ім'я Київ"). *Леся Дичко: грані творчості: зб. статей. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 19. Кн. 3. С. 128–135.
46. Харитонova Д. В. Символічність світовідчуття І. Карабиця (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано № 1). *Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття*: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 2019. С. 160-174.
47. Харитонova Д. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 296с.
48. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 16 с.

49. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1972. С. 103–118., с. 105.
50. Циганюк Л., Коханська С. Семантико-композиційна роль монограми ВАСН у циклі “34 прелюдії і фути» В. Бібіка. *Вісник Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка*. Том 182. № №26 2024. Сс. 219-225.
51. Afektyw teoria. *Encyklopedia muzyki* p. 15.
52. Aristotle Rhetoric (H. Podbielski, trans.), Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, 256 p.
53. Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages (A. Borowski, trans.) Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
54. Eichstaedt J. Od toposu poetyckiego do toposu kultury. *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doswiadczeniu kulturowym*, M. Woźniczka, M. Perek (eds.), Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018.
55. Hinz E. Nurt religijny w muzyce ryńnych epok, Pelplin 2003.
56. Jadacki J. Topos - archetyp - mit: analiza semantyczna. *Topos narodowy - w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
57. Jasiński T. Polska barokowa retoryka muzyczna, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006. 368 p.
58. Karpowicz-Zbińkowska A. Teologia muzki w dialogach filolofichnch Ğw. Augustyna Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013, c. 90.
59. Katharsis teoria. *Encyklopedia muzyki*, p. 433.
60. Matusiak B. Hildegarda z Bingen: Teologia muzyki, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, pp. 127–129

61. Mazur A. Epopea XIX wieku czyli totalność powieściowego świata. *Transcendencja realizmu. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, p. 94.
62. Nomos. *Encyklopedia muzyki*/ A. Chodkowski (ed.), Warszawa 1995, p. 611.
63. Orman E. Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki. *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, B. A. Nowak, K. Maciąg. Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, p. 21
64. Paczkowski S. Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku. Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998
65. Pocię B. Bycie w muzyce. Próba opisu twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005. p.16.
66. Polony L. Symbol i muzyka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, 142 p.
67. Sawicki B. W chorale jest wszystko. Wydawnictwo Tyniec: Kraków 2014, pp. 40-41.
68. Szulakowska-Kulawik J. Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej, computer printout of a doctoral dissertation under the supervision of Z. Mach, University of Silesia, Katowice 2015.
69. Szymańska-Stułka Cf. K. Topos w muzyce - topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee. *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
70. Tarasti E. A Theory of Musical Semiotics. Indiana University Press. 352 p.
71. Tatarkiewicz W. Estetyka średniowiecza. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962.
72. Tomaszewski M. O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. *Studia i szkice*. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, pp. 88–89.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ НАУКОВОГО ОБГРУНТУВАННЯ

1. Кісюк Н. П. ВЗАЄМОДІЯ МОЦАРТІВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ ТА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНИХ ТОПОСІВ НА ПРИКЛАДІ «POST SCRIPTUM» В. СИЛЬВЕСТРОВА. Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES. Дрогобич, 2025. Том 2 випуск 84 ст 53-59

2. Кісюк Н. П. Композиторські «передбачення», втілені в образно-символічному змісті «Ліричних сцен» Івана Карабиця. Науковий журнал «Мистецтвознавчі записки» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2024. Том 24, №2, ст. 16-24.

3. Кісюк Н. П. МУЗИКОЗНАВЧІ ПЕРЕОРІЄНТИРИ: ЛЕОНІД ГРАБОВСЬКИЙ В АМПЛУА ПОМІРКОВАНОГО МОДЕРНІСТА. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Грааль науки» Вінниця, 2025. № 49 ст. 1275-1277.

4. Кісюк Н. П. АСИМІЛЯТИВНІ ПРОЦЕСИ ТОПОСІВ З ФІЛОСОФСЬКОГО АСПЕКТУ В УКРАЇНО-МУЗИЧНИЙ. Збірник наукових праць «SCIENTIA» за матеріалами V Міжнародної науково-

теоретичної конференції «Modern vision of implementing innovations in scientific studies» (14.02.2025, м. Марсель, Французька Республіка). Ст. 292-293.

5. Кісюк Н. П. Топос "голосів природи" в трактуванні Є. Станковича на прикладі «Української поеми» для скрипки з оркестром. IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені С. Павлишин. Львів, 7-10 квітня 2025р.

ДОДАТОК Б

Приклад 1.



Приклад 2.





Приклад 3.

Приклад 4.



Приклад 5.

vnsky Sonata for Violin and Piano

sul ponticello al [2]

più p *pp* *Sostenuto e tranquillo* *pp*

più p *pp*

1

Allegretto W

Приклад 6.

III

Allegro molto risoluto

с 2746 к

This musical score is for a piano piece. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as 'Allegro molto risoluto'. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the initial chords and a melodic line in the treble. The second system continues the piece with more complex chordal textures and a prominent bass line. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte).

Приклад 7.

Allegro deciso

primus

ardito

жизно

cresc.

pizz.

arco

febrilmente e cresc.

This musical score is for a piano piece. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as 'Allegro deciso'. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the initial chords and a melodic line in the treble. The second system continues the piece with more complex chordal textures and a prominent bass line. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte), 'cresc.' (crescendo), 'pizz.' (pizzicato), and 'arco' (arco). There are also handwritten annotations in Russian: 'primus' and 'ardito' in the first system, and 'жизно' in the second system.

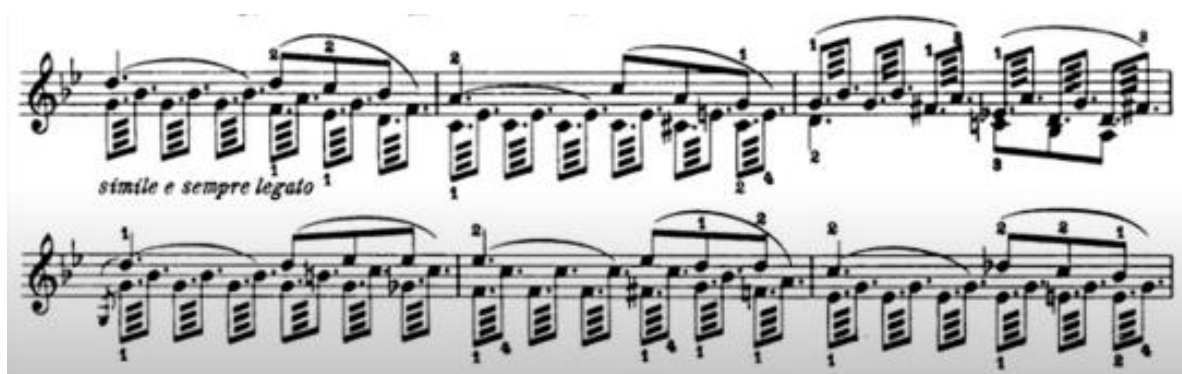
Приклад 8.



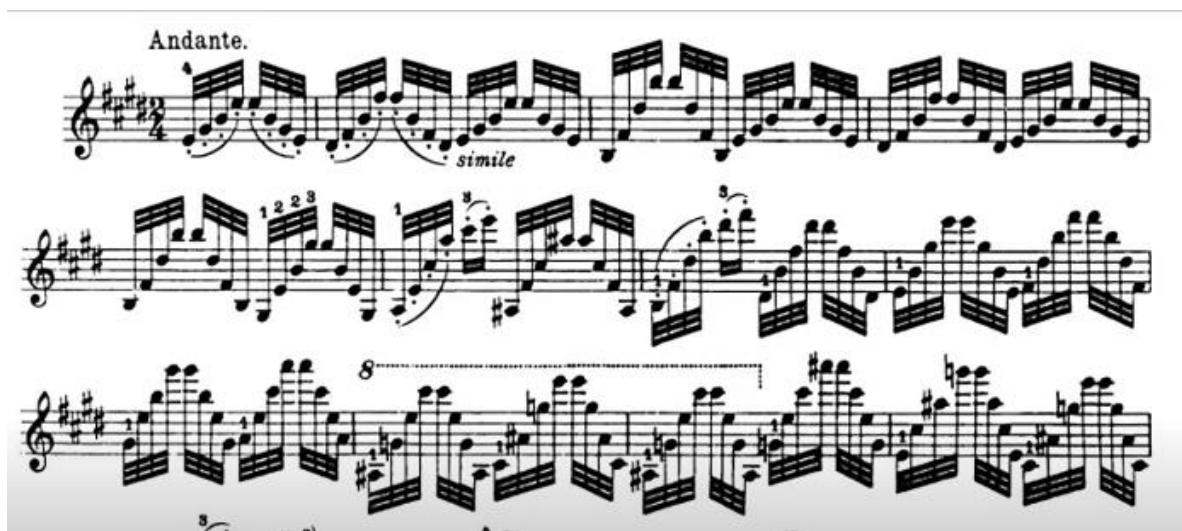
Приклад 9. Грабовський Л. Соната для скрипки соло 1 ч.



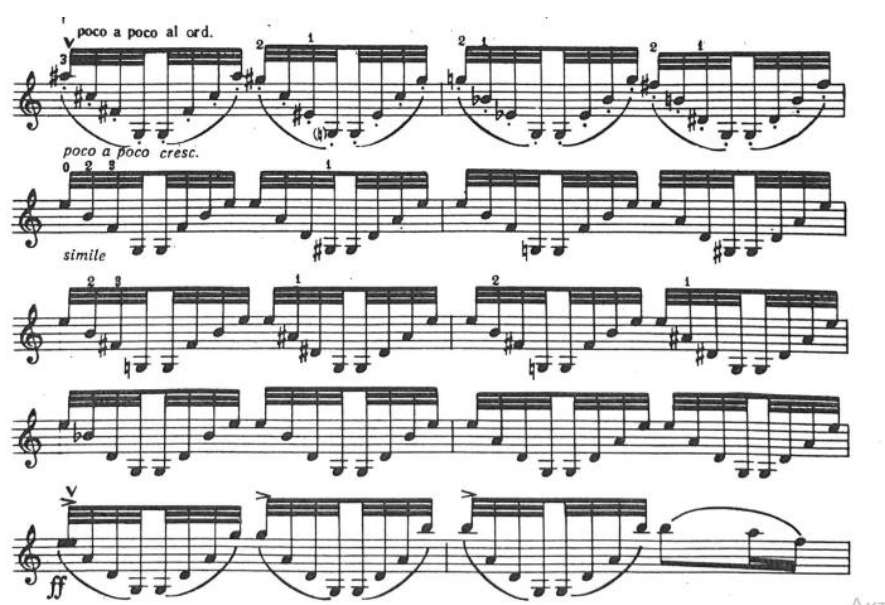
Приклад 10. Niccolò Paganini - Caprice for Solo Violin, Op. 1 No. 6)



Приклад 11. Niccolò Paganini - Caprice for Solo Violin, Op. 1 No. 1.



Приклад 12. Грабовський Л. Соната для скрипки соло 1 ч.



Приклад 13.



Приклад 14.

Хі мерко *bizarro* *pp*

sf *lascia vibrare* *arco* *poco rit.*

Акт
Перс

Приклад 15.

III

Vivace
senza sord.

8 - - - V

p burlando

pizz. arco

sf gliss. cresc.

sf gliss. pizz.

arco

p burlando

sf gliss. cresc.

sf gliss. pizz.

sf

Приклад 16.

a tempo

mf elevato

10

високо

II

IV - - - III - - - II - - - I

cresc.

II

dim.

f patetico

Приклад 17.

Musical score for Example 18, featuring two staves. The top staff includes a tempo marking $(\text{♩} = \text{♩})$, an *arco* instruction, and a *simile* marking. The bottom staff includes a *f tenuto* marking, a *cresc.* marking, and a *ff* marking. Both staves contain complex rhythmic patterns with various fingerings and articulations.

Приклад 18.

Musical score for Example 19, featuring five staves. The first staff includes a *marcato il sopra* marking and handwritten text in Ukrainian: *підкреслюючи як виразно вище*. The second staff includes a *cresc.* marking. The third staff includes a *ff* marking. The fourth staff includes a *f* marking. The fifth staff includes a *f* marking. Both staves contain complex rhythmic patterns with various fingerings and articulations.

Приклад 19.

ЛІРИЧНІ СЦЕНИ

ЛИРИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ

I. Карабіц

I

И. Карабиц

Moderato capriccioso

Moderato capriccioso

mp

mf

p

The image shows a musical score for a piece titled 'ЛІРИЧНІ СЦЕНИ' (Lyric Scenes) by I. Karabits. The score is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Moderato capriccioso'. Dynamics include 'mp' (mezzo-piano) for the vocal line and 'mf' (mezzo-forte) for the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamics including 'p' (piano). The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The vocal line is in a higher register, while the piano accompaniment is in a lower register. The overall mood is lyrical and expressive.

Приклад 20.

1 *Meno mosso*

p *Meno mosso*

pp

Приклад 21.

Handwritten musical score for a piece titled "Andante rubato". The score is written for piano (p) and violin (v). The tempo is marked "Andante rubato". The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, pp, f). The piano part features a prominent descending scale in the right hand, marked "ten." (tension) and "p". The violin part includes a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The score is marked with "accel." (accelerando) and "rit." (ritardando) sections. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Приклад 22.

[illegible]

Приклад 23.

Andante espressivo IV

p

Приклад 24.

Più mosso

p

Звук

mp

Приклад 25.

Tempo I

p

pp

pp

rit.

24

Приклад 26.

♩ = 50-54
molto cantabile

Violino

p

♩ = 50-54

Piano

pp dolce

mp

Приклад 27.

Example 27 is a musical score for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The score is written in 4/4 time and consists of three systems. The piano part features a melodic line with various dynamics including *mp*, *p*, and *pp*, and articulations such as *legato* and *molto trillo*. The violin part features a melodic line with various dynamics including *mp* and *p*, and articulations such as *legato* and *molto trillo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 28.

Example 28 is a musical score for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The score is written in 4/4 time and consists of three systems. The piano part features a melodic line with various dynamics including *ppp*, *p*, and *pp*, and articulations such as *legato* and *molto trillo*. The violin part features a melodic line with various dynamics including *p* and *pp*, and articulations such as *legato* and *molto trillo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 29.

sub. *mf*

f

mf

8

Ак

Приклад 30.

marc.

détaché

f

mf cresc.

f

f marc.

8

147

marc.

poco cresc.

mf marc.

poco cresc.

8

Приклад 31.

Example 31 is a musical score for piano and voice. The piano part consists of two systems. The first system has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *f marc.* and *sub. mf*. The second system continues the piano accompaniment, with dynamics *sub. mp cresc.* and *mf*. The vocal part is in the treble staff of the second system, starting with a whole rest, then moving to a melody marked *ff* and *(rubato)*. A *sul G* marking is present. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and dynamic markings.

Приклад 32.

Example 32 is a musical score for piano and voice. The piano part consists of two systems. The first system has a treble staff with a melody marked *piu f* and a bass staff with a complex rhythmic accompaniment. The second system continues the piano accompaniment, with dynamics *piu f* and *mf*. The vocal part is in the treble staff of the second system, starting with a whole rest, then moving to a melody marked *mf*. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and dynamic markings.

Ак1
Пер

Приклад 33.

YEVHEN STANKOVYCH

$\text{♩} = 69$ (Rubato)

dolce

mf molto espress.

rit.

7 *a tempo*

12 *dolcissimo*

mp

rit.

The musical score for Example 33 consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking of 69 (Rubato) and a dynamic of mf molto espress. It includes a 2-measure rest and a dolce marking. The second staff starts at measure 7 with a tempo change to a tempo. The third staff starts at measure 12 with a dynamic of mp and a dolcissimo marking, featuring a triplet of eighth notes and ending with a rit. marking.

Приклад 34.

Quasi Cadenza, tempo ad libitum

34 *p*

36 *poco a poco molto rit. e dim.*

The musical score for Example 34 consists of two staves. The first staff starts at measure 34 with a dynamic of p and contains several sixteenth-note runs. The second staff starts at measure 36 with a dynamic of p and a tempo marking of poco a poco molto rit. e dim., featuring more sixteenth-note runs and a final cadence.

Приклад 35.

I.

Moderato $\text{♩} = 88$

V-no

P-no

rit. - -

rit. - -

rit. - -

rit. - -

mp *(leggero)*

mp

p

(una corda)

(leggero)

6 *rit. - -*

rit. - -

(dolce, leggero)

arco

***** *(rit. - -)*

pp *p* *pp* *pp*

(dolce, leggero)

(rit. - -)

p *pp*

(leggero)

(lontano)

pp *p* *pp*

(dolce)

pp

1/4

Приклад 36.

II.

Allegro assai $\text{♩} = 144$, con moto (poco rubato)

(c.s.) *(dolce, leggero)*

rit. - -

rit. - -

rit. - -

pp *p* *pp* *pp* *p* *pp* *pp*

(dolce, leggero)

rit. - -

rit. - -

dolce

pp *p* *pp* *pp* *p* *pp* *pp*

una corda

p *pp* *(pp)* *p* *p*

6 *acc. - -* *rit. - -*

(dolce, leggero)

p *(p)* *p* *pp* *p* *(p)*

acc. - - *rit. - -*

dolce

dolce

p *p* *p* *pp* *pp* *p* *pp*

Приклад 37.

III.

Allegro vivace (♩. = 60) con moto (rubato)

5

acc. rit. rit. acc. rit. acc. rit.

(s.s.) rit. (leggero) rit. acc. rit. acc. rit.

(dolce, leggero) rit. pp rit. pp acc. rit. acc. rit. pp pp

pp p p p p (p) p mp pp

(una corda) pp (pp) (pp) (pp) p p

acc. rit. rit. solo (dolce, leggero) rit. acc. rit.

pp pp pp p p mp p mp mp pp

acc. rit. rit. rit. acc. rit.

p p mp p p p mp p mp

pp p pp p p p p

Приклад 38.

27

arco s.t. non trem. (leggero) ord. pizz.

p pp ppp pp

(leggero) pp mp p (p) pp pp

mp

(Ped. nicht wechseln)
(Do not change pedal)

M.P. Belaieff

BEL 480

Schott Music Shop - Licence: Nazari Kisiuk, Order: SMS-2000028093, 2024-06-11, Copies: 1

14

31 (pizz.) (leggero)

p pp pp (pp) pp ppp

p > pp pp (pp) ppp pp ppp

1/3

Приклад 39.

Larghetto (♩. = 60)

(c.s.) (rit. - - -) (dolce, leggero) (rit. - - -)

pp *p* *p* *p* *(p)* *pp* *p* *(p)*

(dolce, leggero) (rit. - - -) (rit. - - -)

pp *p* *p* *(p)* *p*

(leggero)

(una corda)

p *pp* *p* *pp*

5 *(p)* *pp* *p* *p* *(p)* *mp* *p*

rit. - - - acc. - - - rit. - - - rit. - - -

rit. - - - acc. - - - rit. - - - rit. - - -

p *p* *pp* *p*

p *p* *pp* *p*

Приклад 40.

56 rit. -----

60 (dolce, leggero) V V V V

pp *p* *pp* (*pp*)

(leggero) *mp* *p* *pp* (*pp*) *p*

p

--- (Xoo) --- Xoo ---

Приклад 43.

VII.

Andantino (♩ = 72), con moto

rit. -----

rit. ----- (dolce, leggero)

mp (*leggero*) *p* *pp*

(una corda) Xoo ----- 1/3 Xoo

3 V trem. V

pp *pp*

(dolce) (leggero)

p *pp* *p* *pp*

p *p*

1/3 1/3 Xoo

Приклад 44.

Anegretto (♩ = 12), con moto

(dolce, leggero) *(rit. - i)*

pp *p* *pp* *p* *pp* *p* *p* *mp* *p* *rit.*

(dolce, leggero) *(rit. - i)*

p *p* *p* *mp* *p*

(una corda) *p* *p* *p* *pp* *p*

(Teo)

6 *rit.* *(dolce)* *rit.*

mp *p* *mp* *p* *p* *pp* *p* *p* *mp* *p*

(dolce) *rit.* *rit.* *rit.*

mp *mp* *mp* *p* *mp*

p *pp* *p* *pp* *p*

Приклад 45.

IX.

Moderato (♩ = 84), con moto (*dolce, leggero, lontano*) (S.S.) pizz. (*dolce, leggero, lontano*)

pp *p* *pp* (*dolce, leggero, lontano*)

mp *p* *p* *pp* *pp* *p* (*p*)

(una corda) (*leggerissimo*)

4

p *pp* *p* *pp* *p* (*p*) *pp* *p* (*p*) (*p*)

pp (*pp*)

1/3 1/3 1/3

Приклад 46.

ВЕСНЯНКИ (10 вариаций)

Л. ДЫЧКО. Оп. 12

I

V-no

p

Animato cantabile

P-no

dolce p

pp

Приклад 47.

II

V-no

con sord.

p

Allegretto cantabile

P-no

p

rit.

Приклад 48.

Largo.

espress.

p

Приклад 49.

III

mf Allegretto grazioso

mf

Приклад 50.

IV

pp L'istesso tempo

mp

sf

f

secco 8

dolce

mp

dolce

mp

Приклад 51.

V

mf
L'istesso tempo

mf

pizz.

Red. * *Red.* * *Red.*

Приклад 52.

VI

41

arco
mf
Allegretto

mf cantabile

gliss.

gliss.

Приклад 53.

VII

The musical score for Example 53 is presented in two systems. The first system is marked 'VII' and 'Allegro'. It begins with a treble staff and a piano (p) marking. The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment in the bass staff features a steady eighth-note pattern. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4.

Приклад 54.

VIII

ff
Maestoso

ff

с 4641 к

Приклад 55.

IX

Dolcissimo ♩ = 72

pp

Red.

Приклад 56.

X

Vivace

P-no *f*

(3+3+3) (3+2+2)

V-no *f*

P-no

(2+2+2+2)