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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна

УДК 780.616.432.08 : 75 - 044.922](477.8)"/9"(043.5)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАСАД ЖИВОПИСУ У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна

Науковий керівник: **Кияновська Любов Олександрівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Львів - 2020

АНОТАЦІЯ

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2020.

У дисертації представлений один із засадничих аспектів виразовості у фортепіанній музиці – живописно-колористичний, що породжує феномен синестезії у сприйнятті цього виду мистецтва. Відповідно до основоположної характеристики в поданому дослідженні висувається і обґрунтовується гіпотеза про ментальне та історико-культурне підґрунтя звукопису в українській фортепіанній музиці. Для аргументації авторської гіпотези обрано інтердисциплінарний підхід, який природно обумовив методологію даного дослідження на перехресті ряду гуманістичних наук: мистецтвознавства, культурології, психології музичного сприйняття та музикознавства.

Метою дослідження визначена концептуалізація різних типів звукопису в західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття на основі трансформації засад живопису.

До предметного кола поданої роботи увійшли аналітичні студії категорії «звукопису в музиці», в якому передусім виокремлюємо його трактування як співвідношення компонентів візуально-просторового, колористичного та музичного у комплексі виразових засобів фортепіанної музики українських композиторів західного регіону.

У дослідженні зосереджуємо увагу на тих специфічних рисах індивідуального композиторського стилю у сфері колористики, просторовості, асоціацій з живописними прототипами, які проявляються у фортепіанній музиці провідних представників західноукраїнської культури XX ст.: В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського,

М. Скорика, Б. Фільц, В. Камінського та інших. Запропоновані студії звукописності фортепіанних творів враховують багатогранність і множинність проявів живописно-візуальних асоціацій у добу радикального оновлення стильової палітри європейської музичної культури.

В першому розділі дисертації розглядаються концептуальні основи звукопису у фортепіанній музиці, що інтерпретуються у різних ракурсах: музичної знаковості у контексті проблеми звукопису; зображальності як концептуальної основи звукописної фортепіанної моделі; фортепіанної виразовості у звукозображальності крізь призму історичного аспекту, що врешті згортаються на феномен сецесійності у західноукраїнському мистецтві XX століття як естетико-стильової домінанти.

Констатується, що образотворче та музичне мистецтва, як дві знакові системи, у процесі історичного розвитку зазнали істотних взаємовпливів. У 1900-х роках у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів (С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського та ін.) сформувалися певні стійкі виразові риси, які у першій половині XX століття утворили звукописну модель та проявилися унікальним стилістичним явищем «гуцульської сецесії». Відтак, фортепіанна творчість українських мистців увійшла до європейського мистецького простору, що ознаменувався появою широкої палітри стильових напрямків. У двох джерелах – образотворчому і поетичному, що переплелися в естетичних тенденціях епохи і поєдналися у синкретичному методі «музичної сугестії», та сформували два вектори стилю Клода Дебюссі, вбачаємо і аналогію до двох граней звукописної фортепіанної моделі у творчості західноукраїнських композиторів. Естетичні засади імпресіонізму-символізму природно адаптувались в національній культурі завдяки резонуванню з українською національно-ментальною сферою, що обумовлено її кордоцентричною сутністю.

Розглядаючи поняття «звукописної моделі» як ключового для нашого дослідження, формулюємо його відносно до української фортепіанної музики західноукраїнських композиторів як результат поєднання провідних

європейських естетико-стильових тенденцій першої третини XX ст., традицій шопенівського піанізму львівської фортепіанної школи Кароля Мікулі, здобутків європейської композиторської школи, специфіки особистого образно-художнього мислення мистця з рисами українського національного та регіонального музичного фольклору.

Такий методологічний підхід, що базується на спробі прочитання знаковості суміжних видів мистецтв, – втілення «знаків» живопису та узагальненої «символіки» у музиці, вважаємо доцільним для характеристики певної, досить вагомої частини фортепіанної творчості західноукраїнських композиторів упродовж XX століття.

В другому розділі дисертації здійснюється огляд звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики у контексті європейських романтичних та імпресіоністично-символістських тенденцій. Передусім беруться до уваги витоки програмно-зображального мислення у музиці останніх десятиріч XIX століття та розглядаються два шляхи формування моделі. Особлива увага надається формуванню звукописного мислення у контексті західноєвропейського пізнього романтизму, що позначилось на певних типах колористики та «ідеальній» образності у звукописній фортепіанній моделі західноукраїнської музики. Яскравим прикладом інноваційного трактування імпресіоністичних та символістичних принципів звукопису є фортепіанна творчість Василя Барвінського, яка, разом із фортепіанними артефактами західноукраїнських композиторів репрезентують розмаїття граней звукописної фортепіанної моделі та особливості їх втілення, своєрідні модифікації живописних жанрів та перспективні тенденції розвитку фортепіанного звукопису.

Традиційна для XIX ст. лінія естетики романтизму на початку XX ст. трансформувалася завдяки новим формам вираження, увага в яких значною мірою спрямовувалась на гнучкість лінії, принцип побудови якої запозичений із самої серцевини світобудови – природи, а зокрема з її рослинно-в’юнкої складової. Таким чином в мистецтві сецесії особливої значимості набуває

гнучка орнаментаційність, що відіграє роль основного чинника художньої виразовості. Для львівського мистецтва початку XX століття сприйняття нових естетичних віянь природно об'єднувалось з потребою переосмислення власної давньої духовної традиції, художньої трансформації архаїчних фольклорних кодів. Українські мистці Галичини сміливо експериментували з барвою, простором і площинністю у живописі, з відтінками слова у поезії і, звісно, з музичною колористикою тембру, гармонії та просторовими ефектами фактури. Так як для львівського образотворчого мистецтва новим словом у трактуванні барв, площинності, пластичній виразовості та композиційності стали Олекса Новаківський, Святослав Гординський, Олена Кульчицька, Модест Сосенко, Петро Холодний, Іван Труш, як в поезії сміливо експериментував зі словом, його значенням і фонетичним звучанням Богдан-Ігор Антонич, то, звісно, ці процеси не могли оминути і музичного мистецтва.

Звертаючись до музичної сфери даного періоду, прослідковуємо процеси стильового синтезу, складовими якого виявляються як більш традиційні пізньоромантичні, так і новітніші модерністичні елементи. Принцип взаємодії нових стилістичних тенденцій з традицією народного мистецтва, що яскраво репрезентується передусім у львівській архітектурі початку XX ст., знаходить аналогії у творчості цілої плеяди молодих митців. Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Станіслав Людкевич, Зиновій Лисько, Роман Сімович – представники нової ґенерації в українській музичній культурі, становлення якої припало на міжвоєнні роки XX століття.

Витоки до формування звукописної фортепіанної моделі знаходимо у творах С. Людкевича («Пісня ночі», «Імпровізована арія», «Романца», «Скерцо») та О. Нижанківського («Вітрогони»).

Ключовою постаттю, в чиїй творчості вказана вище модель набула головних ознак, є Василь Барвінський. Живописність є одним із важливих елементів індивідуального фортепіанного стилю мистця, його синестетичного мислення. Це проявилось у напрочуд вишуканій колористиці, просторових ефектах, оригінальності звукозображальних прийомів. Звукопис став питомою

рисою у творчості Нестора Нижанківського (фортепіанна сюїта «Листи до Неї»), а також з більшим чи меншим ступенем вираження зустрічається у композиціях Романа Сімовича, Антіна Рудницького, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Всеволода Задерацького та інших мистців. Їхня творчість репрезентує багатий ряд прикмет звукописної фортепіанної моделі, притаманних новітнім естетичним напрямам ─ імпресіонізму, символізму, сецесії, що проявляються у витончено-примхливій орнаментальності, символічній багатозначності та вишуканій колористиці. Названі мистці, в тій чи іншій мірі, а також Микола Колесса, Анатоль Кос-Анатольський та інші, зумовлюють творчість фольклорним первнем, найчастіше пов'язаним із карпатським колоритом у поєднанні із проявами сецесійної стилістики, що витворило цілком нове естетико-художнє явище в музичному мистецтві західного регіону України ─ унікальний феномен «гуцульської сецесії», який детально розглядається у третьому розділі.

Радикальне оновлення звукописної моделі вбачаємо у творчості Мирослава Скорика, згодом – у Віктора Камінського, Ганни Гаврилець та нової ґенерації композиторів-сучасників. Таким чином, аналізуючи фортепіанну творчість західноукраїнських композиторів XX ст., прослідковуємо у ній відображення основних мистецько-стильових тенденцій європейської культури, а відповідно – переосмислення категорій «барви звучання» та колориту.

Третій розділ концентрується на художніх виявах фортепіанної звукописної моделі під впливом фольклористичних тенденцій. Докладніше аналізується фольклорний первень у пізньоромантичному, імпресіоністичному та символістському фортепіанному вираженні. Найоригінальнішим проявом звукопису у фортепіанних творах західноукраїнських композиторів, обумовлених специфікою естетико-стильового первня стала гуцульська сецесія, яка в майбутньому позначилась на інтенсивних модифікаціях звукописної моделі «нової фольклорної хвилі» та постмодерних тенденцій.

В розділі докладніше аналізується звукописна фортепіанна модель у

західноукраїнській музиці, яка значною мірою формувалася під впливом течій фольклоризму і неофольклоризму. Синтез карпатських етнічних елементів із сецесійними і витворив самобутній феномен – гуцульську сецесію, яка найбільш яскраво проявилася у камерних жанрах. В архітектурі характерна гуцульська прикметність (зокрема – декоративна орнаментаційність) вводиться засобами рельєфно-пластичних (ліпнина, різьба по дереву, каменю, метал) і графічно-колористичних форм (майоліка, розпис), у живописі орнаментаційність проявляється як в окремих дрібних мотивах зображення, так і в принципах ритму композиції загалом. У музичній культурі Львова сформувалася плеяда композиторів, у творчості яких своєрідно проявилась гуцульська сецесія. Однією із характерних рис музичного мислення львівських композиторів, передусім представників празької школи В. Новака, спостерігаємо тяжіння до орнаментованості, яка відіграла роль основного чинника художньої виразовості, коли специфіка експресивного ритму переплетінь ліній взаємодіє з емоційно-символістичним змістом тематизму. Одним із головних проявів гуцульської сецесії в музиці стало поєднання характерної етнічної ладовості та ритмоінтонаційності (часто коломийкової), імітації народно-інструментальних награвань троїстих музик та поліфонізованої фактури із численними підголосками та імітаціями, що вирізняються особливою гнучкістю лінійного розвитку.

Таким чином, крізь призму гуцульської сецесійності в музиці трансформовано, насамперед, такі засади як графічність та орнаментальність, що контрастують із живописною колористикою, і які набули етнічно-зумовленого осмислення. Такими є музичними зразками є «Коломийка» Н. Нижанківського, сюїти «Дрібнички» і «Картинки Гуцульщини», Сонатина і Чотири прелюди («Фантастичний», «Осінній», «Гуцульський», «Про Довбуша») М. Колесси, «Гомін верховини» А. Кос-Анатольського та ряд інших творів.

Неофольклористичні тенденції 1960-х зумовили трансформацію сформованої звукописної моделі; їх витоки віднаходимо у циклі «В Карпатах»

М. Скорика, а також у творчості Б. Фільц (Три п’єси на тему лемківських народних пісень, «Закарпатські новелети», «Лемківські варіації», «Карпатський етюд», цикли «Яворівські іграшки», «Калейдоскоп настроїв»).

Нові етапи розвою звукописної моделі виявляємо у творчості В. Камінського, О. Козаренка, Г. Гаврилець, Б. Фроляк, М.Олійник.

У Висновках узагальнюються основні положення, які обґрунтовуються в трьох розділах дисертації. Концептуальні основи звукопису у фортепіанній музиці ґрунтуються на засадах, котрі визначаються крізь призму декількох основних аспектів, які розглянуті у дослідженні – це музична знаковість з її виразовою семантикою у контексті єдності «текст – контекст – підтекст», зображальність як звуконаслідування та звукопис, фортепіанна виразовість в її історико-стилістичному розвитку, що на зламі XIX–XX століть прийшла до відображення основних засад імпресіонізму, символізму, неофольклоризму та ін. У результаті в музичному мистецтві було трансформовано основні специфічні засади живопису, до яких належать такі виразові засоби як колористика, просторово-площинні та світлотіньові ефекти, особливості композиційності, фактури, штрихів та ін.; переосмислено живописні жанри – билинний, побутовий, капріччо, пейзаж, портрет, не оминувши увагою форми ескізу та етюду, а також складові декоративно-прикладного мистецтва, орнаментаційні та графічні тенденції тощо. Це дозволило не лише збагатити музичну виразовість новими, привнесеними із суміжного мистецтва, рисами, що часовому мистецтву музики дали «простір», «глибину», «світло», «повітря», але й створити нові стилістичні напрямки у музиці XX століття. Відтак, звукопис розглядається як стимулюючий фактор у процесі композиторського музичного вираження, звукова картина стає імпульсом для багатства уявлень, які викликатиме твір у слухача.

Кінець XIX – початок XX століття знаменується у мистецтві багатством стильових напрямків, які виникають на ґрунті переосмислення пізньоромантичних тенденцій та пошуків нових модерних засобів виразності. Впродовж наступних десятиліть, особливо у другій половині XX ст.

з'являється ряд радикально інноваційних естетико-стильових напрямків, що обумовлюють нові ракурси трактування звукопису у музиці, в тому числі і фортепіанній. Ці процеси своєрідно відображаються і у творчості митців названого регіону. У результаті аналізу фортепіанної музики західноукраїнських композиторів у аспекті взаємодії мистецтв ─ трансформації зазначених вище засад живопису в музиці, у дослідження було привнесено поняття «звукописна модель». Базуючись на спробі прочитання знаковості суміжних видів мистецтв, а саме – втіленні «знаків» живопису та узагальненої «символіки» у музиці, здійснено аналіз вагомої частини фортепіанної творчості західноукраїнських композиторів XX століття.

Ключові слова: музичний звукопис, звукописна модель, західноукраїнська фортепіанна музика, гуцульська сецесія, імпресіонізм і символізм, художні напрямки другої половини XX століття.

ANNOTATION

Nataliia Posikira-Omelchuk. The Transformation of the Rudiments of Painting in the Western Ukrainian Piano Music of the 20th Century. ─ A Qualifying Scientific Work as manuscript.

Dissertation in support of candidature for Art History, specialty 17.00.03 – Music art. – Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, 2020.

The dissertation presents one of the principal aspects of expressiveness in piano music – pictorial and coloristic one, that gives rise to the phenomenon of synesthesia in perception of this art form. The paper formulates and substantiates a hypothesis about the mental and historical-and-cultural basis of tone-painting in Ukrainian piano music, according to the fundamental characteristics. For argumentation of the author's hypothesis, an interdisciplinary approach was chosen, having organically determined the research methodology at the crossroads of a

number of the following humanistic sciences: art history, history of culture, psychology of music perception and music studies.

The object of this research is the conceptualization of the phenomenon of tone-painting in Western Ukrainian piano music of the 20th century.

The subject of this work comprises analytical studies of the category of “tone-painting in music”, discerning its interpretation as the ratio of visual-spatial, coloristic and musical components in the complex of expressive means of piano music by the Western Ukrainian composers.

The study focuses on specific features of the composer's individual style in respect of colour, spatiality, and associations with pictorial prototypes, that are manifested in the piano music by the leading representatives of Western Ukrainian culture of the 20th century: V. Barvinskyi, N. Nyzhankivskyi, M. Kolessa, A. Kos-Anatolskyi, M. Skoryk, B. Filts, V. Kaminskyi and others. The offered studies of tone-painting in piano pieces address the versatility and manifoldness of manifestations of pictorial-visual associations in the time of a radical renewal of the style palette of European music culture.

The first Chapter of the dissertation examines the conceptual foundations of tone-painting in piano music interpreted from different angles: musical symbolism from the perspective of the issue of tone-painting; figurativeness as a conceptual framework of the tone-painting piano model; piano expressiveness in sound picturing from historical perspective, turning finally to the phenomenon of Secession in Western Ukrainian art of the 20th century as an aesthetic and stylistic dominant.

It is established that the visual and music arts, being two sign systems, have significantly experienced mutual influence in the process of historical development. In the 1900s, the piano music of such Western Ukrainian composers as S. Liudkevych, V. Barvinskyi, N. Nyzhankivskyi and others, has evolved certain stable expressive features, forming in the first half of the 20th century a tone-painting model and manifesting themselves in the unique phenomenon of “Hutsul Secession”. Hence, the piano art of Ukrainian artists entered the European art space

that got marked with the emergence of a wide palette of styles. In two sources – pictorial and poetic, intertwined in the aesthetic trends of the era and combined in the syncretic process of “musical suggestion” that formed two vectors of Claude Debussy's style, – we also see the analogy of two facets of the tone-painting piano model in the works of Western Ukrainian composers. The aesthetic principles of Impressionism and Symbolism got naturally adapted into the national culture because of resonance with the Ukrainian national and mental sphere, owing to its cordocentric essence.

Considering “model” as a key concept of our research, we define it in relation to the Ukrainian piano music of Western Ukrainian composers as a result of a combination of leading European aesthetic and artistic trends, traditions of Chopin's pianism of the Karol Mikuli Lviv piano school and the achievements of the Western European School of Composition, specifics of personal artistic thinking of the artist with features of regional musical folklore.

Based on an attempt to comprehend the expressive means of related arts as the embodiment of “signs” in painting and generalized “symbolism” in music, such a methodological approach is considered appropriate to characterize a certain, quite significant, part of the piano art of Western Ukrainian composers of the 20th century.

The second Chapter of the dissertation reviews the tone-painting model of Western Ukrainian piano music within the framework of European Romantic and Impressionist-Symbolist tendencies. First of all, the origins of program-visual thinking in music of the last decades of the 19th century are taken into account and two ways of model formation are examined. Special attention is given to the formation of tone-painting thinking in terms of Western European Late Romanticism, having influenced the types of colouristics and “perfect” figurativeness in the tone-painting piano model of Western Ukrainian music. A remarkable example of an innovative interpretation of the tone-painting Impressionism and Symbolism principles is the piano art by Vasyl Barvinskyi. His music and piano masterpieces by his peers represent multifacetedness of the tone-

painting piano model and the particularities of its implementation, peculiar modifications of painting genres and promising trends in the development of piano tone-painting.

A line of aesthetics of Romanticism, traditional for the nineteenth century, was transformed in the early twentieth century through new forms of expression, with attention directed to the line flexibility, the principle of construction taken from the very core of the Universe – the Nature, in particular its plant-ramping component. Ornamentation gains particular importance in the art of Secession, becoming the main factor of artistic expressiveness. For Lviv art, the perception of new aesthetic trends organically combined with the need to rethink its own ancient spiritual tradition, the artistic transformation of archaic folklore codes. Ukrainian Galician artists boldly experimented with colour, colouration and space in painting, with shades of meaning in poetry and, of course, with musical colouring of timbre, harmony, texture space. While Oleksa Novakivskyi, Sviatoslav Hordynskyi, Olena Kulchytska, Modest Sosenko, Petro Kholodnyi, Ivan Trush became a new dawn in the interpretation of colours and space for Lviv art, and Bohdan-Ihor Antonych boldly experimented with the word, its meaning and phonetic sound in poetry, such processes surely could not bypass the music art.

In the musical sphere, the processes of stylistic synthesis are traced, with both traditional (Late Romanticism) and modern (Impressionism and Neoclassicism) elements. The principle of interaction of new stylistic trends with the folk art tradition, inherent in Lviv architecture of the early 20th century, is found in the works of young artists. Vasyl Barvinskyi, Nestor Nyzhankivskyi, Mykola Kolessa, Stanislav Liudkevych, Zynovii Lysko, Roman Simovych represent a new generation in Ukrainian music culture, formed in the interwar years of the 20th century.

The origins for the formation of the tone-painting piano model can be found in the works of S. Liudkevych (Pisnia Nochi / A Song of the Night, Improvizovana Ariia / Improvised Aria, Romantsa / Romanza, Skertso / Scherzo) and O. Nyzhankivskyi (Vitrohony / Weathercocks).

The above model acquired its main features in Vasyl Barvinskyi's oeuvre. Picturesqueness is one of the dominating elements of the artist's individual piano style and his synesthetic thinking, manifesting itself in an amazingly refined colouristics, spatial effects, and originality of sound-visual techniques. Tone-painting has become a specific feature of the Nestor Nyzhankivskyi's oeuvre (piano suite Lysty do Neii / Letters to Her), and is also found with a greater or lesser degree of expression in the compositions by Roman Simovych, Antin Rudnytskyi, Stefaniia Turkevych-Lukiianovych, Vsevolod Zaderatskyi and others. Their works represent a wide variety of tone-painting piano model features inherent in new aesthetic trends, not bypassing the ethereal ornamentation, symbolic polysemy and colouristics characteristic in the context of such aesthetic philosophies as Impressionism, Symbolism, and Secession. The above masters, along with Mykola Kolessa, Anatol Kos-Anatolskyi, Bohdana Filts and others, shape the creativity with folklore core, most often related to the Carpathian colouration, having thus created a unique phenomenon of "Hutsul Secession", discussed in detail in the Third Chapter.

We behold a radical renewal of the tone-painting model in the Myroslav Skoryk's, later –in Viktor Kaminskyi's, Hanna Havrylets's oeuvre and in a new generation of composers. Consequently, analysing the piano art of Western Ukrainian composers of the 20th century, one can trace in it reflections of the basic artistic and stylistic trends of European culture, and, accordingly, a rethinking of the categories of "sound colours" and colouration.

The Third Chapter is concentrated on the artistic manifestations of the tone-painting piano model influenced by folklore tendencies. The folklore core is analysed in more detail in late Romanticism and Impressionism-Symbolism piano pieces. Hutsul Secession, being the aesthetic and stylistic core, became the most original manifestation of tone-painting in the piano works of Western Ukrainian composers, further leading to intensive modifications of the tone-painting model of the "new folklore wave" and Postmodern tendencies.

The Chapter analyses in more detail the tone-painting piano model in Western Ukrainian music, developed in a substantial way under the influence of folklore and

neo-folklore. The synthesis of the ethnic Carpathian elements with the Symbolist-Secession ones created a unique phenomenon – the Hutsul Secession, most clearly manifested in chamber music. The characteristic Hutsul ornamentation is introduced in architecture by means of relief- sculpturesque (stucco work, wood, stone, metal engraving) and graphic-colouristic forms (tilework, majolica, painting), in painting the ornament manifests itself both in singular tiny motives of the image, and in the rhythm compositionality principles in altogether. In the Lviv music culture, a galaxy of composers was established, in whose works the Hutsul Secession was manifested in a peculiar way. Ornamentation also became one of the leading features of the musical thinking of Lviv composers, primarily representatives of the V. Novak Czech School of Composition. It turned out to be the main factor of artistic expression, when the specific expressive rhythm of intertwining lines interacts with the emotional and symbolic content of thematic invention. One of the dominant features of the Hutsul Secession in music was a combination of characteristic ethnic modality and rhythm-intonation (often resembling kolomyjka), imitation of folk instrumental tunes of three-part music, and polyphonic texture with numerous supporting voices and imitations.

Therefore, such principles as graphics and ornamentation contrasting with the pictorial colouristics that received an ethnically determined understanding, were foremost transformed through the prism of Hutsul Secession in music. Those are Kolomyjka by N. Nyzhankivskyi, suites Dribnychky / Trivia and Kartyny Hutsulshchyny / Pictures of the Hutsulshchyna, Sonatina and Four Preludes (Fantastychnyi / Fantastic, Osinniy / Autumnal, Hutsulskyi / Hutsul, Pro Dovbusha / About Dovbush) by M. Kolessa, Homin Verkhovyny / Highland Roaring by A. Kos-Anatolskyi and many other works.

The neo-folkloristic trends of the 1960s have determined the transformation of the existing tone-painting model, the origins of which can be found in the cycle “V Karpatakh” / “In the Carpathians” by M. Skoryk, as well as in the works by B. Filts (three pieces on the topic of Lemkos folk songs, Zakarpatski Novelety / Transcarpathian Novelette, Lemkivski Variatsii / Lemkos Variations, Karpatskyi

Etiud / Carpathian etude, cycles Yavorivski Ihrashky / Yavoriv toys and Kaleidoskop Nastroiv / Kaleidoscope of moods).

New trends in the transformation of the tone-painting model are traced in the works by V. Kaminskyi, O. Kozarenko, H. Havrylets, B. Froliak, and M. Oliynyk.

The Conclusion summarizes the principal points, substantiated in the three Chapters of the work. The conceptual foundations of tone-painting in piano music are based on principles determined through the prism of several key aspects explored in the study: musical symbolism with its expressive semantics in the context of the unity "text – context – subtext", figurativeness in a form of onomatopoeia and tone-painting, piano expressiveness in its historical and stylistic development that approached the basic principles of Impressionism, Symbolism, neo-Folklorism, etc. on the cusp of the nineteenth and twentieth centuries. As a result, the basic specific foundations of painting were transformed in music art, including such expressive means as colouristics, spatial and light-and-shade effects, compositional and texture features, etc. Also, a lot of painting genres were redefined, along with the decorative-applied art, ornamental and graphic trends, and the like. It allowed enrich the musical diversity with new features brought from related arts, giving to the timely art of music the notions of "space", "depth", "light", and "air". Moreover, it allowed creation of new stylistic trends in the music of the 20th century. Therefore, tone-painting is considered a stimulating factor in the process of composer musical expression, the sound picture encourages the fertility of imagination which the work evokes in the listener.

The end of the 19th – the beginning of the 20th century marks an art by a wealth of stylistic movements that arise from the rethinking of late Romanticism trends and the search for new modern means of expression. Over the next decades, especially in the second half of the twentieth century, a number of radically innovative aesthetic and stylistic trends appear, determining new perspectives for the interpretation of tone-painting in music, including piano music. These processes are peculiarly reflected in the works of the artists of the region scrutinised. As a result of the analysis of the piano music of Western Ukrainian composers in the indicated

aspect of the arts interaction, the transformation of the above principles of painting in music, the concept of “tone-painting model” was introduced into the study. Based on an attempt to comprehend the expressive means of related arts, namely the embodiment of “signs” in painting and generalized “symbolism” in music, an analysis of a significant part of the piano art of Western Ukrainian composers of the 20th century has been conducted.

Key words: tone-painting in music, tone-painting model, Western Ukrainian piano music, Hutsul Secession, Impressionism and Symbolism, artistic trends of the second half of the XX century.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Посікіра-Омельчук Н. М. Колористична палітра фортепіанних творів М. Скорика (на прикладі раннього циклу «В Карпатах»). Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку : наук. збірник. Вип. 28. Рівне: РДГУ, 2018. С. 164 – 171.
2. Посікіра-Омельчук Н. М. Звукозображальність і колористика у фортепіанних мініатюрах Миколи Колесси. Музикознавчий універсум: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 42 – 43. Львів, 2018. С. 158 – 169.
3. Посікіра-Омельчук Н. М. Живописно-колористичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. Українська музика: науковий часопис. 2019, число 3-4 (33-34). Львів. С. 78 – 87.
4. Посікіра-Омельчук Н. М. Особливості фортепіанного звукопису у творах львівських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. Музикознавчий універсум: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 46. Львів, 2020. С. 146 – 162.

Статті у наукових фахових виданнях інших держав

1. Natalia Posikira-Omelchuk. Die “huzulische Sezession” als Phȁnomen eines regionalen Stils in der Musikkultur Galiziens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 20. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2018. S. 23 – 31.

Інші публікації

1. Посікіра-Омельчук Н. М. Імпресіонізм у фортепіанній мініатюрі В. Барвінського. Українська фортепіанна мініатюра в навчальному процесі кафедри загального та спеціалізованого фортепіано: Тези наукового семінару, 9 грудня 2015 р. / Упор. О. Гнатишин. – Львів:

ЛНМА ім. М. Лисенка, 2015. С. 36 – 39.

2. Посікіра-Омельчук Н. М. Фортепіанна творчість львівських композиторів І пол. 20 століття: стилістичний контекст. Матеріали ювілейної конференції «Суть і функції загального та спеціалізованого фортепіано в процесі комунікації предметного дискурсу»: З нагоди 55-річчя заснування кафедри , 6 грудня 2016 р. / Упор. О. Гнатишин. – Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2016. С. 31 – 34.
3. Посікіра-Омельчук Н. М. Колористика і звукозображальність у фортепіанній творчості Василя Барвінського та Нестора Нижанківського. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» 1-2 березня 2017 року: Тези / ЛНМА імені М. В. Лисенка. – Львів: Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 119 – 121.
4. Посікіра-Омельчук Н. М. Звукозображальність клавесинних п’єс французьких композиторів. Тези регіональної науково-методичної конференції «Курс загального та спеціалізованого фортепіано як один із базових компонентів навчального процесу в музичних освітніх закладах України» / Упор. О. Гнатишин. ─ Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. С. 16 – 19.
5. Посікіра-Омельчук Н. М. Відродження жанру партити в українській фортепіанній музиці Мирослава Скорика (на прикладі партити №5) . Регіональна науково-практична конференція «Загальне та спеціалізоване фортепіано: концертно-виконавський та дидактичний аспекти» (до 175-ліття ЛНМА ім. М. В. Лисенка), 19 лютого 2019 р. : тези. Ред.-упоряд. З. Жмуркевич, Н. Посікіра-Омельчук. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2019. С. 67─69.
6. Посікіра-Омельчук Н. М. Особливості фольклорних елементів фортепіанної музики Мирослава Скорика. Загальне та спеціалізоване фортепіано: сьогодення та перспективи розвитку: тези Міжнародної науково-творчої конференції , 11 березня 2020 р. Наук. ред.-упоряд. З. Жмуркевич. – Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2020. С. 175─177.

ЗМІСТ

ВСТУП 21

РОЗДІЛ 1. Концептуальні основи звукопису у фортепіанній музиці……... 30

1.1. Музична знаковість у контексті проблеми звукопису: теоретичні передумови дослідження…… 30

1.2. Зображальність як концептуальна основа звукописної фортепіанної моделі……..... 35

1.3. Історичні етапи еволюції фортепіанної звукозображальності ……. 40

1.4. Сецесійність у західноукраїнському мистецтві XX століття: естетико-стильова домінанта та зразок для звукопису…… 53

Висновки до розділу 1…… 57

Звукописна модель західноукраїнської фортепіанної музики у контексті європейських стилістичних тенденцій XX століття…… 59

2.1. Витоки програмно-зображального мислення у музиці останніх десятиріч XIX століття: два шляхи формування звукописної моделі…… 59

2.2. Формування звукописного мислення у контексті західноєвропейського пізнього романтизму……. 61

2.3. Колористика та «ідеальна» образність у звукописній фортепіанній моделі західноукраїнської музики. Імпресіонізм, символізм та сецесія Василя Барвінського.. 69

2.4. Розмаїття звукописної фортепіанної моделі та особливості її втілення у творчості молодших сучасників В. Барвінського…….. 88

2.5. Модифікація живописних жанрів та тенденції розвитку

фортепіанного звукопису другої половини XX століття…… 97
Висновки до розділу 2……. 107

РОЗДІЛ 3. Фольклорний сегмент фортепіанної звукописної моделі в доробку західноукраїнських композиторів…….. 110
3.1. Фольклорний первінь у пізньоромантичному, імпресіоністичному та символістському фортепіанному вираженні……. 110
3.2. Гуцульська сецесія як естетико-стилістичний фактор у фортепіанних творах західноукраїнських композиторів…… 128
3.3. Модифікація звукописної моделі як результат «нової фольклорної хвилі» та постмодерних тенденцій…… 160
Висновки до розділу 3…… 180

ВИСНОВКИ…… 182

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..……. 196

ДОДАТКИ.....…… 227
Додаток А. Нотні матеріали……. 227
Додаток Б. Список опублікованих праць здобувача за темою дисертації…… 242

ВСТУП

Колористичність, мальовничість, світлотіньові та просторові ефекти, квазірослинна орнаментальність та інші питомо живописні засади є вельми характерними для української фортепіанної музики. Така звукописна тенденція має вагоме ментальне та історико-культурне підґрунтя. По-перше, доволі часто фортепіанна музика, особливо на зламі XIX–XX століть, спиралась на фольклорні джерела, намагаючись переосмислити характерні пісенні інтонації в інструментальному звучанні, а українська пісенність, у свою чергу, завжди відзначалась як яскравою картинністю поетичних текстів, так і відповідним до них інтонаційним звукописом. По-друге, схильність до оздоблення, живописного чи різьбленого прикрашання навіть побутових предметів, особлива мальовничість світовідчуття так само притаманна ментальному архетипу українців, як і загальновідома кордоцентричність світобачення. По-третє, найпоширеніші стильові тенденції, на які, здебільшого, спираються українські автори фортепіанних творів – романтизм, імпресіонізм, неофольклоризм, «нова фольклорна хвиля», а в останні десятиліття і постмодерн, передбачають таку синтетичну природу художнього виразу, яка спрямована на розмаїту взаємодію звукового і живописного елементів. В тому сенсі, починаючи від програмних мініатюр та п’єс за мотивами народних пісень засновника української національної композиторської школи Миколи Лисенка – і до творів сучасних авторів помічаємо широкий спектр живописних, колористичних, звукозображальних прийомів композиторського письма у фортепіанній музиці.

Особливо близькими ментальній природі українців, співзвучними з національними духовними традиціями були ті художньо-стильові напрямки, які культивували ідеали краси, гармонії, єдності з природою. Невипадково українські композитори Галичини виявляли схильність до імпресіонізму і символізму, до сецесії, неокласицизму, неофольклоризму, натомість експресіонізм чи урбанізм отримували в їх творчості скромніший відгук.

Разом із тим, сучасні дослідники помітили, що «в українській музиці, як правило, нема цілісних відповідників західним моделям музичних напрямків (що робить неправомірними такі формулювання, як, наприклад, «школа українських неокласиків» чи «музика українського експресіонізму»); прояви цих моделей «роззосереджуються» в тогочасній творчості і дозволяють говорити про більшу чи меншу наявність певних тенденцій у творчості різних композиторів» [251, с. 11].

Очевидно, однією з причин такого «розмитого» сприйняття тогочасних естетико-стильових тенденцій була надто виразна національна домінанта, що спонукала мистців всі західноєвропейські новації, засвоєні ними в процесі навчання у світових столицях, переосмислювати згідно з глибинними архетипами української духовної традиції. Цими світоглядними пріоритетами обумовлені специфічні риси «українського імпресіонізму», «гуцульської сецесії» і, звісно, неофольклоризму. При всій своєрідності кожного із згаданих напрямків є дещо, що їх об’єднує: одним з домінуючих елементів виразової системи стає звукова колористика, прагнення досягти синоптичної рельєфності музичної картини. Інтенсивна барвно-колористична палітра, специфіка просторового мислення, а часто – і квазірослинна гнучколінійна орнаментальність притаманні всім галицьким композиторам зазначеного періоду, у тому числі й їх фортепіанній спадщині, хоча й втілюється відповідно до творчої індивідуальності кожного.

Актуальність теми. Колористичність, барвистість, просторово-площинні, світлотіньові ефекти, орнаментальність та інші питомо живописні засади притаманні українській фортепіанній музиці від її перших зразків. Така звукописна тенденція має вагоме ментальне та історико-культурне підґрунтя. Адже особливо близькими ментальній природі українців, співзвучними з національними духовними традиціями були ті художньо-стильові напрямки, які культивували ідеали краси, гармонії, єдності з природою. Невипадково українські композитори Галичини виявляли схильність до імпресіонізму та символізму, до сецесії, неокласицизму, неофольклоризму, а в останні

десятиліття і постмодерну, натомість експресіонізм чи урбанізм отримали в їх творчості скромніший відгук. Перевага таких стильових тенденцій передбачає синтетичну природу художнього виразу, спрямовану на взаємодію звукового і живописного елементів. В тому сенсі, починаючи від програмних мініатюр та п'єс за мотивами народних пісень засновника української національної композиторської школи Миколи Лисенка – і до творів сучасних авторів помічаємо широкий спектр живописних, колористичних, звукозображальних прийомів композиторського письма у фортепіанній музиці. Переосмислення живописних жанрів, форм, символів та виразових прийомів образотворчого мистецтва загалом є вельми характерним для фортепіанної творчості західноукраїнських композиторів XX століття. Аналітичні студії звукопису у обраних зразках галицької музики дозволили сформулювати поняття «звукописної моделі» та виявити співзвучність з провідними західноєвропейськими естетико-стильовими тенденціями, а іноді – інноваційні прийоми фортепіанної виразової системи.

У актуальній ситуації стрімкої зміни ціннісних та художніх пріоритетів важливим завданням є реконструкція образу національної культури у всіх її множинних гранях. Аналіз західноукраїнської фортепіанної музики репрезентує широку палітру характерних національних мистецьких тяжінь як у стилістичному, так і у світоглядному аспектах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано в межах наукової тематики кафедри історії музики згідно з темою №7 «Музична культура Галичини XIX ─ I половини XX ст.» тематичного плану науково-дослідної роботи ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2015–2020 рр.

Тему дисертації затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 10.12.2015 р.).

Метою дослідження є концептуалізація різних типів звукопису в західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття на основі трансформації засад живопису.

Основні завдання дослідження:

- обґрунтування концептуальних основ звукопису у фортепіанній музиці;
- визначення поняття звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики;
- окреслення витоків програмно-зображального мислення у музиці та шляхи формування звукописної моделі у контексті пізнього романтизму, імпресіонізму-символізму, сецесії, неофольклоризму та ін.;
- аргументація феномену «гуцульської сецесії» в музиці;
- аналіз західноукраїнської фортепіанної музики XX століття в живописно-колористичному аспекті;
- виявлення багатоманітності проявів звукописної фортепіанної моделі у західноукраїнській музиці XX століття та особливостей їх втілення;
- дослідження модифікації звукописних жанрів крізь призму новаторських тенденцій фортепіанного звукопису.

Об'єктом дослідження є процес творення звукопису у фортепіанній музиці європейської традиції.

Предмет дослідження – західноукраїнська фортепіанна музика XX століття крізь призму трансформації засад живопису.

Хронологічні межі дослідження охоплюють кінець XIX ─ початок XXI століття.

Методи дослідження. У дисертації застосовано комплекс наукових методів, що відповідають системному мистецтвознавчому підходу, а саме:

– теоретичний – при вивченні наукових джерел за темою дослідження;
– системний – для аналізу впливу мистецьких течій початку кінця XIX – початку XX століть на фортепіанне мистецтво;
– музично-історичний – для простеження шляхів формування звукозображальної фортепіанної виразовості в контексті розвитку європейської музики;
– структурно-семантичний метод і метод цілісного аналізу – для дослідження образності, музичної мови та семантики творів західноукраїнських композиторів XX століття, що репрезентують

звукописну фортепіанну модель;

– типологічний – при характеристиці основних типів звукопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття.

Методологічну базу дослідження складають наукові праці, присвячені таким тематичним напрямкам:

- філософські та семіотичні проблеми культури, у тому числі і музичної – Р. Барт (Barthes), Ж. Дерріда (Derrida), У. Еко (Eco), А. Ковальскі (Kowalski), Ю. Крістєва (Kristeva), О. Лосєв, Ю. Лотман, В. Медушевський, В. Мітіна, А. Мюллер (Muller), Ч. Пірс (Peirce), Ф. Россі-Ланді (Rossi-Landi), Ж. П. Сартр (Sartre), Т. Себеок (Sebeok), А. Тойнбі (Toynbee), О. Фарбштейн, А. Швейцер (Schweitzer), В. Шейко, О. Шпенґлер (Spengler), К. Г. Юнґ (Jung) та ін., дослідження знаку і символу українськими вченими: Н. Герасимова-Персидська, В. Дорофєєва, О. Козаренко, І. Коханик, О. Маркова, В. Москаленко, І. Пясковський, Н. Рябуха, О. Самойленко, Б. Сюта, І. Тукова, С. Шип та ін.;

- естетико-стильові виміри європейського мистецтва – Ж. Бернард (Bernard), Г. Бесселер (Besseler), Т. де Візева (Wyzewa), Р. Крафт (Craft), О. Лосєв, Д. Олбрайт (Albright), В. Овсійчук, О. Рославець, Г. Фар-Беккер (Fahr-Becker) та ін.;

- стиль і техніка композиції у музиці XX століття – А. Альшванг, Д. Андросова, Л. Гаккель, П. С. Гансен (Hansen), А. Голеа (Golea), К. Дємєнтьєва, І. Довжинець, М. Друскін, Я. Друскін, Е. Кассірер (Cassirer), Н. Климова, Ф. Клодон (Claudon), Ц. Когоутек (Kohoutek), В. Конен, Ю. Кремльов, Ю. Кудряшов, О. Кушнірук, Н. Лукашенко, О. Маркова, І. Мацієвський, Г. Рудик, Н. Рябуха, О. Сокол, Б. Сюта І. Татарінцева, Т. Твердовська, І. Тукова, Т. Чабан, С. Чащина, О. Чекан, Ю. Чекан, Б. Шеффер (Schäffer), С. Яроцинський (Jarociński)та ін.;

- відображення української ментальності в музиці – Н. Вакула, В. Драганчук-Кашаюк, Л. Кияновська та ін.;

- програмність, звукозображальність, синестезія у музиці – Л. Бергер,

В. Ванслов, Б. Галєєв, І. Довжинець, В. Драганчук, В. Драгулян, Н. Зубарєва, Л. Кияновська, Н. Коляденко, К. Леонтьєв, Т. Литвинова, К. Лозенко, С. Людкевич, К. Мелік-Пашаєва, В. Редя, Н. Рябуха, М. Скребкова-Філатова, О. Таганов, Б. Теплов, О. Фрайт, Т. Цивьян, Т. Чабан, Я. Шершенович (Szerszenowicz), Р. Шуман, В. Ястребцев та ін.;

- історія фортепіанного мистецтва, звукопис у фортепіанній музиці та виконавстві XX століття – О. Алєксандрова, О. Алєксєєв, Д. Андросова, А. Бейшлаг, В. Брянцева, Л. Гаккель, О. Гордієнко, Л. Гуральник, І. Довжинець, Й. Ермінь, Є. Зінгер, Г. Ігнатченко, С. Ісхакова, Н. Кашкадамова, О. Катрич, В. Клин, Г. Коган, А. Корто, О. Криштальський, М. Крушельницька, З. Лабанців-Попко, Л. Ланцута, Ж. Маліньон (Malignon), О. Маркова, Н. Мартинова, К. Мартінсен, Т. Мілодан, П. Муляр, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєва, О. Паламарчук, О. Пилатюк, Л. Раабен, Н. Ревенко, О. Рижова, К. Розеншильд, О. Рудницький, Н. Рябуха, І. Савчук та ін.;

- проблеми музичної колористики – Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, М. Копиця, О. Кушнірук, О. Козаренко, М. Максименко, Л. Назар-Шевчук, Л. Ніколаєва, М. Новакович, Л. Олійник, Н. Пастеляк, Р. Стельмащук, Б. Сюта, О. Фрайт, Т. Чабан та ін.;

- фортепіанна творчість західноукраїнських композиторів XX століття – І. Бермес, М. Білинська, Г. Блажкевич, Х. Блажкевич-Чаплін, Ю. Булка, В. Витвицький, Й. Волинський, Т. Гнатів, К. Демочко, Т. Дубровний, З. Жмуркевич, М. Загайкевич, І. Зіньків, Г. Карась, Л. Кияновська, О. Козаренко, В. Козлов, Л. Мазепа, У. Молчко, Л. Назар-Шевчук, О. Німилович, С. Павлишин, О. Рудницький, Л. Садова, Т. Старух, Б. Сюта, А. Терещенко, Н. Швець-Савицька Л. Яросевич та ін.

Матеріалом дослідження є фортепіанні твори західноукраїнських композиторів, написані у період XX століття, в яких трансформовано засади живопису крізь призму різноманітних жанрових, композиційних і стилістичних рішень.

Наукова новизна дослідження полягає у таких здобутках:

- здійснено концептуалізацію звукопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття у контексті розвитку європейської музики;
- цілісно з'ясовано специфіку явища «гуцульської сецесії» у фортепіанній музиці;
- відслідковано шляхи оновлення фортепіанної виразовості крізь призму трансформації засад живопису в західноукраїнській музиці XX століття.

Теоретичне значення дисертації полягає у можливості використання її матеріалів у подальших наукових дослідженнях сфери фортепіанної виразовості та проблематики західноукраїнської музичної культури.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів для створення інтерпретаційних версій у фортепіанному виконавському мистецтві, а також у застосуванні в навчальних курсах «Філософія мистецтва», «Історія української музики», «Історія фортепіанного мистецтва» у музичних вищих закладах освіти.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що до наукового обігу вводиться поняття «звукописна модель західноукраїнської фортепіанної музики». Також вперше репрезентується аналітичний матеріал живописно-колористичного аспекту західноукраїнської фортепіанної музики XX століття.

Апробація. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, а також у доповідях на міжнародних, всеукраїнських та регіональних наукових і науково-практичних конференціях:

- «Фортепіанна творчість львівських композиторів I пол. 20 століття: стилістичний контекст» в рамках ювілейної конференції «Суть і функції загального та спеціалізованого фортепіано в процесі комунікації предметного дискурсу» з нагоди 55-річчя заснування кафедри. Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 6 грудня 2016 р.
- «Колористика і звукозображальність у фортепіанній творчості Василя Барвінського та Нестора Нижанківського» в рамках

міжнародної наукової конференції «Музикознавчий універсум молодих». Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2 березня 2017 р.

- «Звукозображальність клавесинних п’єс французьких композиторів» в рамках регіональної науково-методичної конференції «Курс загального та спеціалізованого фортепіано як один із базових компонентів навчального процесу в музичних освітніх закладах України». Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 20 лютого 2018 р.

- «Імпресіоністичні колористичні засади фортепіанних мініатюр Василя Барвінського і Нестора Нижанківського» в рамках міжнародної науково-практичної конференції «Тріумфи галицької музики крізь призму творчої постаті Василя Барвінського (1888-1963): попередники – сучасники – послідовники». Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 9 червня 2018 р.

- «Індивідуальний стиль фортепіанної творчості М. Скорика у контексті української культури шістдесятництва» в рамках XIV Міжнародної науково-практичної конференції «Культурні домінанти в реаліях XXI століття». Рівне, РДГУ, 15 листопада 2018 р.

- «Барвно-колористичні засоби фортепіанної музики Мирослава Скорика періоду «Нової фольклорної хвилі»» в рамках XVIII Всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття»: до 105-річчя Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 6 грудня 2018 р.

- «Відродження жанру партити в українській фортепіанній музиці Мирослава Скорика (на прикладі партити №5)» в рамках Регіональної науково-практичної конференції «Загальне та спеціалізоване фортепіано: концертно-виконавський та дидактичний аспекти» (до 175-ліття ЛНМА ім. М. В. Лисенка). Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 19 лютого 2019 р.

- «Особливості фольклорних елементів фортепіанної музики Мирослава Скорика» в рамках Міжнародної науково-творчої конференції «Загальне та спеціалізоване фортепіано: сьогодення та перспективи розвитку». Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 11 березня 2020 р.

Публікації. Результати дослідження висвітлені у п'ятьох одноосібних наукових публікаціях, серед них чотири статті – у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України, та одна – у зарубіжному фаховому виданні.

Структура роботи. Дисертація складається із анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій автора за темою дисертації, вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел, що містить 338 позицій та додатків. Обсяг основного тексту дисертації – 195 с., загальний обсяг – 242 с.

РОЗДІЛ 1.
КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ЗВУКОПИСУ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

1.1. Музична знаковість у контексті проблеми звукопису: теоретичні передумови дослідження

Музика і живопис, як види мистецтва, користуються певними знаковими системами, які складають їхні мови, що у процесі творення художнього мовлення можуть стати зрозумілими «як свідчення життя людського духу» [18]. У результаті, продуктами мистецької діяльності постають певні твори, або тексти, які, за визначенням Богдана Сюти, розуміються як зв'язні та повні послідовності знаків, що функціонують за законами саме цієї мови, та як нерозривна тріадна єдність «текст – контекст – підтекст» [257].

Яким же чином живопис може впливати на «текст-контекст-підтекст» музичного твору? Яка роль у цьому природних та цивілізаційних факторів? Яким є феномен звукопису?

Для відповіді на ці питання, насамперед, важливо усвідомлювати, що і музичне, й образотворче мистецтво є знаковими системами, а тому мають певні спільні засади – способи позначення, вираження тощо.

Відповідно до ідей Чарльза Пірса, уся множинність знаків поділяється на три трихотомії. Перша є простою властивістю знаку, відображаючи його, самого по собі, як загальне правило (квалісайн (qualisign), сін-сайн (sinsign) та леґісайн (legisign). Третя пов'язана з його інтерпретацією, показує знак як можливість, факт та умовивід з точки зору інтерпретанта (рем (rheme), діцисайн (dicisign) та аргумент (argument)) [214].

Для нашого дослідження найбільш важливою є друга дихотомія, що відповідає за співвідношення знаку та його об'єкта – показує, як цей знак співвідноситься із позначуваним об'єктом. Вона, у свою чергу, трактує знак як такий, що може бути іконою (Icon), індексом (Index) або символом (Symbol)

[214], які у музиці відповідають, відповідно, емоції, зображальності та символіці (В. Холопова) [283].

Отож, у цьому ряду перше запропоноване Ч. Пірсом [214] трактування знаку – Icon, що відповідає вираженій у музиці емоції, – є способом позначити певний, не завжди реально існуючий, об'єкт на основі його іманентних ознак (наприклад, приводять як зразок геометричну лінію). Третє – Symbol, або представлена у музиці символіка – позначає об'єкт шляхом поєднання загальних ідей, які складають основи для інтерпретації, тобто, передбачає обов'язкову наявність інтерпретанта, відповідно, таким вбачають будь-яке мовленнєве висловлювання – за умови, що воно має можливість позначення.

Для розуміння специфіки явища звукопису найбільш важливим є друге визначення знаку – Index, який трактується Ч. Пірсом наступним чином: «Індекс є знак, який би відразу втратив свою характерну властивість, що робить його знаком, якщо прибрати його об'єкт, але не втратив би цієї властивості, якби не було інтерпретанти» [214, с. 219]. Так, автор приводить, як приклад, предмет з діркою від кулі в якості знаку пострілу, оскільки саме постріл зумовив появу цієї дірки, і сама дірка є у тому предметі незалежно від того, «чи вистачить у кого-небудь розумових здібностей пов'язати її з пострілом чи ні» [214, с. 219] тощо.

У результаті вчений приходить до такої дефініції індексу: це «знак, або репрезентація, яка відсилає до свого об'єкта не стільки в силу якоїсь схожості або аналогії з ним, – чи тому, що він асоціюється із загальними якостями, якими цей об'єкт володіє, скільки тому, що він знаходиться у динамічному (включаючи і просторовий) зв'язку як з індивідуальним об'єктом, з одного боку, так і з почуттями або пам'яттю людини, для якої він служить знаком, з іншої» [214, с. 219]. При цьому важливим є той факт, що індекс, за Ч. С. Пірсом, здатен губити свої властивості, якщо зникає об'єкт, але на нього не впливає факт зникнення інтерпретанта (останнє важливе для символу), а також є відмінним від ікона, якому саме реальна відсутність об'єкта надає особливої значущості.

Щодо Symbol – знаку, який «конституюється як знак тільки, або в основному, завдяки тому факту, що він використовується і розуміється як такий, не важливо, є ця звичка природньою чи конвенційною, і безвідносно до тих мотивів, які на початку визначили його вибір» [214, с. 221], то ця категорія, на нашу думку, не має яскраво виражених, чітких зображальних властивостей, проте, власне Symbol є тісто пов'язаним із принципом звукозображальності завдяки своїй здатності викликати яскраві зорові образи в інтерпретанта.

Три зазначені сторони музичного змісту, як вказує В. Холопова, нерівні між собою – перша сторона, тобто музична емоція, є обов'язковою, друга і третя – зображальність і символіка – є можливими, але не обов'язковими. Не вступаючи у полеміку у даному контексті стосовно обов'язковості емоції (музичний аванґард показав досить різні приклади), заакцентуємо на такому важливому для нас висновку вченої: «…музичне мистецтво, час від часу відходячи від другої і третьої сторін, все ж до них знову повертається, знаходячи в них цілюще «підживлення» своєї виразності» [283], і саме таке «повернення» та «підживлення», як свідчать наступні матеріали дослідження, можемо спостерігати у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів XX століття.

Згадані вище ідеї Чарльза Пірса знайшли перегуки у працях Фердинанда де Соссюра [249], вчених тартуської школи на чолі з Юрієм Лотманом [157; 158], Михайла Бахтіна [12–14], представників інших шкіл та послідовників. Це, зокрема, аналіз сюжетів і символів у мистецтві Джеймса Холла [282], семіотика мистецтва Бориса Успенського [274], праці з семіотики культури Вячеслава Іванова [87], символіки архаїчної культури Анджея Ковальського [322], музикознавчого осмислення цієї проблематики Марком Арановським [7; 8] та ін. В європейському музикознавстві у 1990-х рр. з'явилася колективна праця групи польських вчених із дослідження «музики як знаку» [330] та ін.

В Україні ця сфера, що почала опрацьовувалася у 1990-х рр., від виданої праці В. Мітіної «Крізь призму знаку: знаки у мистецтві» [181], знайшла

відображення у дослідженнях С. Бондар [25], А. Карпенко [95], Л. Богатої [24], Н. Корнієнко [130], О. Рябініної [230], О. Тимохова [267], Ю. Полуляха [217] та інших дослідників-гуманітаріїв.

В українському музикознавстві проблематика звуку і знаку у мистецтві висвітлена крізь призму логіки музичного мислення в дослідженні І. Пясковського [222], уявлень про музику і світобудову ─ Н. Герасимової-Персидської [41–43], теорії музичного твору ─ В. Москаленка [188], співвіднесеність смислу - значення - знака в музиці ─ О. Самойленко [239; 240], музичної мови і мовлення та їх взаємозв'язку із жанром і стилем ─ С. Шипа [296–299], художнього мислення та художньої цілісності ─ Б. Сюти [254; 255], знаковості стилю – І. Коханик [134], жанру – І. Тукової [270], української музичної мови О. Козаренка [117; 118; 120], жанрової специфіки (на прикладах творчості відомих композиторів) – В. Дорофєєвої [58], фортепіанного звукового поля – Н. Рябухи [232–235] та інших тематичних напрямків.

Сучасні дослідження великою мірою зумовлені проблемою «нового розуміння музики» як «тайнопису» («Богом даного тайнопису», за висловом Г. Грабовича), яка «потребувала утвердження семіотичного аспекту як центрального в сучасному музикознавчому дослідженні, а відповідно – розкриття мовної (експресивно-комунікативної) природи музики» [120, с. 5]. Розпочинаючи дослідження феномену української національної музичної мови, О. Козаренко (у 2000 році) зауважує на спорадичному характері семантичного аспекту в українському музикознавстві, на фоні його ретельного опрацювання у західному музикознавстві, започаткованому Г. Шенкером на основі попередніх досягнень у галузі філософії, здійснених Ч. Пірсом, Л. Вітґенштейном, Б. Расселом, представниками «львівської школи» А. Тарським, Я. Лукасевичем, К. Твардовським, Р. Інґарденом, у феноменології Е. Гусерля, герменевтиці Г. Ґ. Ґадамера, структурній антропології К. Леві-Стросса, постструктуралізмі М. Фуко, Ж. Дерріди та ін. – та в українському музикознавстві у працях І. Пясковського, В. Москаленка, О.

Зінькевич, О. Маркової, І. Беленкової, О. Михайлової та ін. [120, с. 5], а в останні два десятиліття – у низці нових досліджень.

На нашу думку, вказаний семіотичний аспект наукових розвідок повинен містити як аналіз «експресивно-комунікативної» природи музичного мистецтва, яка символізована «іконом», але і її інших ґраней – зображальної та символічної, втілених, відповідно, «індексом» та «символом», що здійснюємо у представленому дослідженні звукопису у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів.

Отож, підґрунтям для розуміння предмета нашого дослідження цінними є ідеї, пов'язані із трактуванням мистецтва в цілому та його окремих видів як знакових систем. Сукупності «знаків» у мистецтві у їх послідовностях і переплетеннях творять «коди», гра яких – «гра кодів» – за твердженням постструктураліста Ролана Барта, є письмом, читання якого здійснюється за допомогою занурення у текст – свого роду «безкінечний простір» із множинними «входами» і «виходами» [311, с. 112]. Оскільки сучасне суспільство трактує увесь світ як «єдиний глобальний текст» (Жак Дерріда) [55], то у подальшому дослідженні спробуємо прочитати, яким є фортепіанне письмо західноукраїнських композиторів, та якими «індексами» зі специфічної музичної мови, притаманної трансформації у музиці основних засад живопису – як у жанровому (пейзаж, портрет, замальовка та ін.), так і технічному (колористика, просторовість тощо) аспектах – характеризується звукописна фортепіанна модель західноукраїнської музики як феномен, що промовисто ілюструє «метатекст» (Марк Арановський) [7] західноукраїнського мистецтва на «зрізі» музики та живопису, виходячи з його трактування як «пам'яті культури» (Ролан Барт) [312], у розумінні його діалогічних і полілогічних, – зумовлених залученням певної лексеми до різних життєвих і художніх контекстів, – властивостей (Михайло Бахтін): «будь-який текст будується як мозаїка цитацій», він «є продуктом всмоктування й трансформації будь-якого іншого тексту» [13, с. 176] із врахуванням «"семантичної пам'яті" стилістичних формацій музичного тексту як

метаісторичного феномена (Олександра Самойленко) [240, с. 3].

1.2. Зображальність як концептуальна основа звукописної фортепіанної моделі

Звукозображальність – складний феномен, який ґрунтується на чинниках психологічної та філософсько-естетичної природи. Поєднання зорового та слухового сприйняття мистецтва – одне із вагомих питань, яке періодично постає у процесі історії мистецтва та цивілізації в цілому. Психофізіологічне явище звуко-кольорової синестезії, що одним із домінуючих видів синестезій, тобто результатів поєднань різних чуттів (до них належать також звуко-нюхова, графічно-кольорова, кольорово-часова, температурно-нюхова, часо-просторова та ін., див: [326; 335]), великою мірою зумовлює творення звукописної образності, має чіткі механізми, згадані у музикознавчому контексті у праці Вікторії Драганчук-Кашаюк «Музична психологія і терапія», яка при цьому спирається на психофізіологічні дослідження Ігоря Благовещенського [22]: «Пам’ять береже зоровий образ, музика через вже існуючі зв’язки звукового аналізатора із вегетативними центрами нервової системи впливає на серцевосудинну систему, яка, у свою чергу, через інтерорецептори збуджує у корі пункти, які вже раніше були пов’язані у зорово-емоційний комплекс. Саме тому музика викликає хвилюючі асоціації, у даному випадку зорові, на базі вегетативної нервової діяльності виростають звуко-зорові музичні зв’язки. Тобто органічний синтез у мистецтві можливий лише за «відчутого», емоційного, зацікавленого сприйняття дійсності - апперцепції» [60, с. 77–78].

Досліджуючи взаємозв’язки між слуховим та зоровим сприйняттям, вчені у XX столітті приходять до висновку, що, з одного боку, світло та колір змінюють суб’єктивне відчуття основних властивостей звуку (гучності, висоти, тембру, тривалості) та звукових послідовностей (лад, ритм та ін.), з іншого – кольорова чуттєвість ока має здатність змінюватися під впливом дії

гучності звуку, а також констатують, що сприйняття є суттєво «гострішим» при одночасному слухо-зоровому подразненні [151, с. 26−27].

Такі зв'язки стали основою «кольорового слуху» (або «синопсії»), що зумовив особливе співставлення барв і тембрів тональностей у Вольфганга Амадея Моцарта, Миколи Римського-Корсакова, Ференца Ліста, Яна Сібеліуса та інших мистців, виразився в неодноразових спробах творення звуко-колірної синтетичної драми, як, наприклад, поема «Прометей» з партією світла Олександра Скрябіна та «звукоколірні» експерименти композиторів пізніших десятиріч XX століття.

У царині образотворчого мистецтва «музичним» світобаченням відомі Вінсент ван Гог, Анрі Валенсі та ін. Промовистим прикладом одночасної музично-живописної творчості крізь призму синтезу мистецтв є феномен Мікалоюса Чюрльоніса із його відомими живописними полотнами ─ «Похоронною симфонією» (1903), циклами семи сонат: «Соната сонця», «Соната весни» (1907), «Соната змії», «Соната літа», «Соната моря», «Соната зірок» (1908), «Соната пірамід» (1909) та ін.

Науково-практичне прагнення людства використати природну подібність кольору і звуку, що ґрунтується на співвідношенні довжин світлових і звукових хвиль, відобразилося у таких здобутках, як «механістичний колір» Ісаака Ньютона (XVII ст.), «кольоровий клавікорд» Луї Кастеля (XVIII ст.) [151] та пізніших спробах, зумовлених ідеєю синтезу мистецтв.

Пояснення згаданих вище «звуко-зорових музичних зв'язків» та трактування звукозображальності як «наслідування» з наукової точки зору мають витоки в античній філософській думці та її відгуках у наступні епохи, і базується на двох вказаних нижче теоріях.

Перша теорія – піфагорейсько-платонівська теорія «harmonia mundi», що, висуваючи ідею числа як системоутворюючу для світового та мистецького устрою, пояснює відстані між планетами, музичними звуками, кольорами спектру та ін. Відтак, виникає поняття «musica mundana» та важливі для

пояснення сприйняття і впливу мистецтва явища консонансу і дисонансу [45; 46]. У XVII столітті антична продовжується у систематизації співвідношень кольорів і музичних звуків у концепції Ісаака Ньютона, що до наших днів викликає наукові сумніви, проте, широко використовується у художній практиці, як, наприклад, у згаданій концепції Олександра Скрябіна.

Інше явище, яке лежить в основі живописної звукозображальності – це наслідування. Слід зазначити, що «перейнятість» мистецької ініціативи багатоликим образом природи характеризує художнє мислення творців культури в різні епохи. Її коріння знаходяться в античній теорії мімезису. Саме через здатність до наслідування Сократ вирізняє живопис і скульптуру, так звані «пластичні мистецтва», з-поміж інших, відзначаючи їх здатність створювати видимі людському оку «портрети речей» [154]. Розвинувшись у теоріях Платона і Арістотеля, мімезис став основою поділу мистецтв на «доповнюючі» та «наслідуючі» природу [155], а також підгрунтям для ряду нових концепцій і понять, зокрема, арістотелівського катарсису та ін.

Отож, міметичний принцип став стрижневою ідеєю класичного типу художнього мислення, який поряд із романтичним типом художнього вираження (принцип фантазії, вимислу) впродовж століть визначає своєрідність мистецтва європейської традиції (грецький класицизм, римський класицизм тощо).

Основним вираженням міметичної теорії є принцип наслідування природи як вияву досконалості. У Франції XVII століття, батьківщині філософії раціоналізму Рене Декарта, що став базою класицистської доктрини нового часу, відбувається злиття класицизму як типу художнього мислення та класицизму як стилю в мистецтві. Міметичний принцип наслідування природи, з його увагою до деталей, пропорцій, нюансів барв і звуків глибоко відповідає особливостям типу художнього мислення французів. В музичному мистецтві Франції особливо випукло це проявляється в площинах звукоімітації та звукозображальності, які поєднуються в образі співаючого птаха – від французьких клавесиністів до Олів’є Месіана.

Ідея наслідування, що стала ключовою у розумінні феномену звукозображальності, зумовила те, що позиція митців у цьому процесі почала виявляти себе як у художніх зверненнях до теми природи, так і в численних благочинних акціях, діяльності доброчинних фондів за збереження екології природнього середовища. Ці намагання загалом ілюструють шпенглерівську ідею боротьби цивілізації і культури як «людської індивідуальності вищого порядку», висловлену у праці «Сутінки Європи» [336; 337; 300], прагнення його послідовника Арнольда Тойнбі у «Дослідженні історії» знайти вихід від «смерті цивілізації» у новій пантеїстичній релігії, яка, з-поміж іншого, покликана підвищити екологічне здоров'я Землі [268; 269], ідею утвердження у суспільстві екологічного світогляду Альберта Швейцера, одночасно із поверненням до культури релігійної етики, висловлену крізь призму аналізу розпаду і відродження культури у праці «Культура та етика» [292] та ін.

Торкаючись питання звукозображальності музики загалом, слід звернутися до наукового дослідження Станіслава Людкевича, що ґрунтується головно на музикознавчій парадигмі Гуго Рімана. Це дисертація доктора філософії у галузі музики, яку автор захистив на музикознавчому факультеті Музично-історичного інституту Віденського університету, – «Zwei Beitrȧge zur Entwickelung der Tonmalerei» – «Два причинки до питання розвитку звукозображальности» (1908) [161].

У вказаній праці автор розглянув два головних питання. Перше – наслідування і способи зображення в музиці голосів природи – птахів і звірів (яке є однієї із версій походження музики). Друге – зображення боротьби в драматичній програмній музиці, відповідно до гегелівського діалектичного закону «єдності і боротьби протилежностей». Для класифікації звукозображальності С. Людкевич виділяє два принципи, на яких базується зображальність у музиці. Першим принципом є «об'єктивно-наслідувальний», тобто наслідування звуків та шумів природи. Другий – «суб'єктивний виразовий принцип» – прагнення музичного мистецтва до вираження чуттєвої сфери [161, с. 63]. Вказані принципи знайшли широке застосування як у

самого Станіслава Людкевича, так і у фортепіанній творчості західноукраїнських композиторів – сучасників і послідовників мистця.

В цілому, зображальність має програмну природу, відтак, виступає у ролі семантичної основи для створення тієї «випереджаючої моделі музичного твору», котра у музично-психологічній концепції програмності Любові Кияновської трактується як «абстрактна конструкція, яка виникає завдяки позамузичним поняттям і описам, проте з уявною перспективою музичного втілення» [101, с. 8]. І саме втілення програмності в музиці, у свою чергу, має зображальну суть, і, за усталеною класифікацією, диференціюється на картинний і сюжетний типи, другий із яких розподіляється на «узагальнено-сюжетний» та «послідовно-сюжетний» різновиди програмності [284, с. 444].

Серед найновіших праць, присвячених загальним проблемам музичної живописності, особливу увагу привертає об’ємна монографія Яцека Шершеновича «Пластичні інспірації в музиці» (Лодзь, 2008) [334], основні ідеї якої стали надзвичайно корисними для нашого дослідження.

Цінними є ідеї Наталії Рябухи, висловлені у праці «Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід» [234]. Аналізуючи трансформацію звукового образу у фортепіанній культурі кінця XVIII – початку XXI століть, авторка укладає типологію моделювання дійсності (за ступенем узагальненості) у творах, що належать до різних історико-стильових та мовленнєвих контекстів. До них належать зображальний, жанрово-семантичний, антропоморфічний, синтетичний, символічний, синестезійний та онто-сонологічний типи. Перший із них, зображальний, складають два підтипи: звуконаслідування (імітація, відтворення звучання різноманітних об’єктів, явищ тощо) та звукопис, представлений звуковою картинністю, живописністю, пейзажністю, звуковою пластичністю, «зримістю» образів [234, с. 171–172].

Інший ракурс звукозображальності – пленерність – аналізується на прикладі фортепіанної музики у дисертації Інни Довжинець. Авторка розробляє та диференціює категорію музичного пленеру як «цілісного

композиторсько-виконавського феномену, що включає особливого виду фактуру у поєднанні зі специфічною артикуляцією» [57, с. 12]. Відтворення просторових ефектів досліджується на матеріалі фортепіанної музики XIX – XX століть, зокрема творів Ф. Ліста, К. Дебюссі (фортепіанні цикли «Образи» та «Прелюдії»), модифікованих варіантів пленерного письма у XX столітті, у тому числі у руслі неофольклоризму Б. Бартока, І. Шамо, І. Тараненка.

Для нашого дослідження є важливими висновки І. Довжинець про формування протягом історії музики системи жанрів, в яких відтворюється семантика відкритого простору, – це первинні жанри альби, серенади, ноктюрна та інші та вторинні жанри, в яких просторові ефекти застосовані в якості художнього прийому, – качча, мадригал, а також пастораль, баркарола [57, с. 13] та інші, цікаві у контексті нашої роботи. Авторка також робить суттєві висновки щодо фортепіанної «пленерної» виразовості у творах Ф. Ліста, К. Дебюссі та ін.

Названі вище та інші праці, головні ідеї яких враховуватимемо у процесі нашого дослідження, створили основне теоретичне підґрунтя звукозображальності у фортепіанній музиці. У подальшому процесі дослідження розглянемо історичний розвиток цього феномену в його найбільш яскравих зразках та узагальнених тенденціях.

1.3. Історичні етапи еволюції фортепіанної звукозображальності

Описані вище теоретичні основи звукозображальності протягом століть втілюються у фортепіанній музиці. Історичні витоки звукозображальної функції фортепіано сягають доби французького клавесинного мистецтва, відтак, розглянемо це явище детальніше.

Звертаючись до звукозображального аспекту фортепіанної музики, не можливо оминути увагою його історичну складову виникнення, а, насамперед, період клавесинного музичного мистецтва. Створення самостійних інструментальних жанрів та їх активний розвиток яскраво і самобутньо

знаходять прояви у добі європейського бароко, для якого характерною була атмосфера загального захоплення прикрасами, що виразно виявляється в різних видах мистецтва: як в архітектурі, скульптурі, живописі, так і в літературі (зокрема в поезії типу «декоративного віршування») та музиці. В музичному мистецтві любов до різноманітних оздоб втілюється завдяки наявності мелізматики у тканині твору, що, поряд із увагою до деталей, набуло однієї з визначальних рис даного стилю.

Для європейської музичної культури XVII ст. було характерним співставлення та співіснування старих традицій звучання музики в храмах та при дворі вельмож з новими на той час умовами середовища для музикування. Неабияка активність пошуку та розвитку нових стилістичних форм та засобів виразовості інструментального мистецтва спостерігається на теренах Франції, де, через загальне прагнення до розкоші прикрас у мистецтві виникає відгалуження панівного стилю бароко – рококо. Досить раціонально-стриманий французький темперамент, з притаманною йому галантністю був схильний до самовираження здебільшого у танцювальній пластиці, яка існує в нерозривному зв’язку із інструментальним началом музики.

Підгрунтям для формування звукозображальності в інструментальній музиці французьких митців була вокальна багатоголосна камерна музика кінця доби ренесансу (XVI ст.) Клємана Жанекена, зокрема, його вокальні твори картинно-зображального типу («Війна», «Полювання», «Співи птахів», «Крики Парижу»). Музичні твори К. Жанекена, з їх новаційними для того часу назвами та змістом, були своєрідним віддзеркаленням суспільних прагнень до цілком конкретної та майже «зримої» образності. Зокрема, звукозображальність у композиціях військової тематики втілюється завдяки способу звуконаслідування як інтонаційного, так і ритмічного типу (биття барабанів, удари мечів). Змалювання образів чи подій в музичній творчості Жанекена відбувалось, насамперед, з допомогою засобів звучання: барвами голосів, інтонаційними зворотами музичної мови, що сприяло формуванню нового типу звукозображальної музики.

Щодо особливостей музичної виразовості французької програмно-зображальної музики доби Ренесансу, то для неї характерна так звана «барвиста плутанина голосів» [161, с. 70], що є необхідною передумовою звуконаслідування. Слухаючи «Спів птахів» К. Жанекена, слухачеві без особливих труднощів вдається почути цю «плутанину» – перехрещення ліній голосів, що зображають хаотичність співу птахів. Твір виконується у мішаному складі хору a capella, що значно полегшує прослуховування цих перехрещень завдяки контрастним тембрам чоловічих та жіночих голосів. Композитор тут досягає вершин у мистецтві імітації, що вражає і зачаровує, малюючи в уяві колоритні картини-асоціації. Проте, виникнення явища «плутанини голосів» має своє підґрунтя – спирається на дискантну манеру і спосіб компонування вокального багатоголосся; для втілення ідеї наслідувальної зображальності композитори не прагнуть «створити специфічні стильові форми, а лише знайти вільний, зручний зв'язок з уже існуючими» [161, с. 71].

К. Жанекен, завдяки своїй надзвичайно чутливій спостережливості, розуміючи, що короткий, ритмічно характерний мотив при повторності може викликати в уяві слухача звукові картини, використовує цей прийом, який є новим звукозображальним елементом. Головне завдання композитора – знайти відповідну ритмічну формулу, а знайшовши – не побоятися її повторення, адже саме так відбувається у природі: зозуля не кує один раз. Таким чином музиці легше передавати задуману картину. І хоч від цього деякою мірою страждає плавний мелодичний стиль «строгого письма», якому не властиві загострені ритмічні мотиви, проте зображати можна реальніше, що й робить Жанекен у шансоні «Співи птахів», де втілені їх лісові пересвисти.

Чільне місце в культурному просторі епохи бароко, зокрема при дворі французького монарха та його вельмож займала інструментальна музика, що походила від традиційних танцювальних і вокально-поліфонічних форм та увінчалась створенням самостійних жанрів.

З XVII ст. у Франції на зміну лютні, яка тривалий час була панівним і

улюбленим музичним інструментом, приходить захоплення звучанням клавесину – нового інструменту, що характеризувався дзвінким, хоч і коротким, звуком та порівняно більшим діапазоном та ритмічною чіткістю. Отож, клавесинна французька школа перейняла деякі риси лютневого стилю, зберігши їх в якості національної специфіки, однією з визначальних рис якої була ніжно-м'яка та лірична меланхолія.

Музичну культуру Франції періоду рококо творила велика кількість талановитих композиторів, серед них – Ж. Ш. Шамбоньєр, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Ф. Дандріє. У творчому доробку цих митців зосереджена велика кількість композицій для клавесину, більш того: клавесинні п'єси – найбільш відома частина скарбниці їх музичної спадщини.

Звертаючись до композиторської творчості Франсуа Куперена – одного з найяскравіших майстрів французької інструментальної музики середини XVII – початку XVIII ст., якого ще сучасники дали ім'я «Великий Куперен», – виявляємо велику кількість клавесинних п'єс-мініатюр із звукозображальним характером (на що часто вказує сама назва твору). Тут знаходимо і ліричні образи-портрети («Сором'язлива», «Сутінкова»), і вишуканий звукопис із застосуванням принципу інтонаційного звуконаслідування («Будильник»), і жанрові, подекуди гумористичні замальовки. Для Ф. Куперена властивою є так звана «образна конкретність», якої він дотримується протягом усього свого творчого шляху. Чи не основною метою композитора було якомога виразніше, конкретніше втілити і відобразити засобами музичної мови свій авторський художній задум, образ. Про це красномовно засвідчують висловлювання самого Франсуа Куперена у передмові до першого збірника його п'єс: «При створенні всіх цих п'єс я завжди мав на увазі певний конкретний сюжет, який підказували мені різноманітні обставини. Назви моїх п'єс відповідають моїм ідеям» (цит. за: [145, с. 64]).

Куперен сміливо змінює звиклу структуру побудови сюїтного циклу куди, крім традиційних п'єс-танців композитор вводить також п'єси із образно-живописними заголовками. Особливою увагою автора позначена

пасторальна образність («Липень», «Жалібні кропив'янки», «Налякана коноплянка»): природа змальовується Купереном у кожній мініатюрі по-різному, відштовхуючись чи то від типово-характерних рис зображуваних персонажів, чи то від загального образного аспекту задуманої картинності. Особливу увагу митця привертають птахи, яким Ф. Куперен часто надає певних характеристик-означень у самих назвах творів, що, в свою чергу допомагає виконавцеві наблизитись до точнішого розуміння і трактування авторського задуму. Іноді окрім самого заголовку композитор дає більш детальні позначення – своєрідні уточнення-підзаголовки, як от: «ку-ку, ку-ку» в п'єсі «Доброзичливі зозулі» (із сюїти №13). Власне, авторські ремарки такого типу яскраво репрезентують конкретне звуконаслідування та звукоімітацію зображуваного персонажу з його особливим «обличчям»: типовими інтонаційно-ритмічними особливостями.

У добі бароко,як і в мистецтві рококо існували чіткі правила щодо застосування конкретних музичних тональностей для відтворення і передачі певного характеру, настрою, емоції. Таким чином, вибір тональності для багатьох своїх творів Ф. Куперен здійснював не випадково, а згідно з естетичними рекомендаціями свого часу щодо розуміння, втілення та сприйняття звукозображальних прийомів у музиці. Цікаву паралель між двома мистцями стилю французького рококо – композитором Купереном та художником Ватто – проводить Я. Мільштейн: «Ватто був майстерним портретистом і тонким поетом барв; Куперен – не менш майстерним портретистом і не менш тонким поетом звуків» [179, с. 98].

Серед трьох збірників клавесинних п'єс Жана Фрасуа Дандріє майже всі мініатюри – програмного типу. Переважно це твори жіночо-портретного «куперенівського» стилю («Страждаюча», «Засмучена», «Весела»). Також зустрічаємо такі твори як: «Щебетання» (з «Пташиного концерту»), «Пташиний гомін», в яких Ж. Ф. Дандріє вміло застосовує принцип звукоімітації пташиного цвірінькання, що втілюється шляхом вплетення цих інтонацій у мелодичну лінію. Мелодія багата на репетиційні звороти, які в

певному ритмічному малюнку відіграють чи не основну роль у звуконаслідуванні (принцип репетиційності є своєрідною аналогією з декоративним віршуванням рококо).

У творчому доробку Луї Клода Дакена клавесинні п’єси-портрети посідають також вагоме місце: «Зозуля», в якій виразно чується її «ку-ку» – то у верхньому, то у нижньому регістрах, яке звучить на поні гармонічних фігурацій іншого голосу. У п’єсі «Ластівка» задуманий автором образ птаха швидше втілюється через картинність звукових барв (розкладені акордові фігурації відтворюють політ ластівки), аніж звуконаслідування. Твір містить досить добре розвинену мелодичну лінію – своєрідну тему ластівки, що втілює образний задум вказаної пташки, якій, як відомо, не властива якась характерна поспівка мелодико-інтонаційного типу.

Таким чином, у творчості композиторів-клавесиністів, в якій переважно домінують сюїтні цикли танцювальних і програмних мініатюр, зустрічаємо «поєднання тонкої майстерності художньої обробки з живими життєвими рисами» [26, с. 5]. Саме таке символічне поєднання і стане основою для подальшого розвитку звукопису у фортепіанній музиці.

Описані витоки звукозображальності творів французьких клавесиністів знайшли розмаїтий відгук у XIX–XX століттях у творчості Каміля Сен-Санса та Олів’є Мессіана.

Каміль Сен-Санс – один із найяскравіших представників романтизму, на творче становлення якого значний вплив справив художник Домінік Енґр, котрому Сен-Санс завдячує своїм «виключним культом лінії і малюнка в музиці» [137, с. 17]. Митець був поціновувачем латинської та грецької класики, що, ймовірно, відіграло певну роль у його зверненні до теми природи, котра у контексті згаданої нами вище ідеї мімезису трактувалася античними філософами як втілення найдосконалішого вияву гармонії світу, яку і повинне наслідувати мистецтво.

Створений у 1886 році «Карнавал тварин» для двох фортепіано, двох скрипок, альта, віолончелі, контрабасу, флейти, кларнету, фісгармонії,

ксилофону та челести К. Сен-Санс вважав дещо жартівливим, що, передусім, проявлялось у сповнених гумору п'єсах: «Черепахи», «Слони», «Курки та півень», «Піаністи». Наріжною основою «Карнавалу..» є програмність звукозображального типу – кожна п'єса має свою назву і відповідний персонаж, що змальовується засобами музичного звучання, – яка «користувалась традиціями XVШ ст. і прагнула до наглядних звукових замальовок» [137, с. 169]. Автор зосереджується, в першу чергу, на втіленні навіть не стільки загального образу, як на передачі особливостей характеру задуманого персонажу, а вже після цього – на імітації певних, притаманних тій чи іншій тварині звуків.

Так, у п'єсі № 2 «Курки та півень» композитор певною мірою іде слідом за п'єсою Рамо «Курка», де відбувається імітація інтонацій курки – «ко-ко-ко». Проте, Сен-Санс досягає виразніших ефектів, завдяки концентрації уваги на зображенні комічного аспекту пташиних криків,які втілились завдяки розширеним можливостям солюючого інструменту (фортепіано). В даній мініатюрі відбувається перегук між партією фортепіано і оркестром, які відіграють взаємодоповнюючу роль. Лірична настроєвість п'єси № 9 «Зозуля в серці лісу» привносить певну контрастність у домінуючу комічну атмосферу збірки. Назва диктує двоплановість музичної перспективи, де на першому плані – зозулине «ку-ку», яке імітує кларнет, а на другому – зображення-змалювання середовища лісу – своєрідного фону гармонічних послідовностей у партії фортепіано. Характерним моментом кларнетового «кування» є незмінна звуковисотність, що буквально передає звуки зозулі. Услід за «Зозулею» з'являється цілий «Пташник», під номером десять. Вказана мініатюра – царина володарювання флейти і кларнету, звучання яких немов би наслідує пташині співи-перегуки. Ця імітація – досить приблизна і відбувається значною мірою із-за тембральних характерностей цих духових інструментів, що достатньо наближені до справжнього звучання пташиних інтонацій. «Лебедя», тринадцяту п'єсу «Карнавалу тварин», наповнює прекрасне торжество лірики [137, с. 170]. Чудовою є тема солюючої

віолончелі, що розгортається на тлі фортепіанного звучання. Тут вже нема жодної імітації, проте грація змальовуваного птаха «дослівно» передається чуттєвістю мелодичного руху, сповненого прозорої та вишуканої лірики. Інтонації фортепіанної партії, яка в даному випадку виконує функцію фону, завдяки розкладеним фігураційним «переливам» фактури створюють ефект водяних хвиль навколо лебедя. Таким чином, у творах, які входять до «Карнавалу тварин», засобами фортепіанного звучання (особливості фактури, ритміки, тембрально-регістрових розміщень музичного матеріалу, розвитку мелодичної лінії, динамічних нюансувань) відтворюється характерна пластика руху, специфіка поведінки зображуваного персонажа. Прикметно, що К. Сен-Санс цікавився музичною творчістю французьких клавесиністів і навіть був редактором їхніх творів. Цей факт ще раз підтверджує зв'язок Сен-Сансівської «Зозулі» та «Курки» із відповідними п'єсами Рамо і Дакена – це своєрідна лінія продовження французької музичної традиції.

Що ж стосовно звукозображальності у французькій музиці XX століття, то варто звернутись до творчості Олів'є Мессіана. Митець у низці своїх композицій ─ «Каталог птахів», «Пробудження птахів», «Екзотичні птахи» ─ шляхом звуконаслідування (фактурні особливості, специфіка мелодики, інтерваліки, ритміки, тембрового забарвлення пташиних поспівок) та звукозображальності (рух мелодичної лінії, характерність фортепіанного звучання в інструментальному контексті) створює атмосферу живої природи, «напоєної» голосами птахів [69]. «Природні» ритми використовуються також у Прелюдіях (1928–1929), що обґрунтовано автором у теоретичній праці «Техніка моєї музичної мови» (1944) (принагідно нагадаємо про «Прелюдію методом Далькроза» Василя Барвінського із системою варіабельних швидкостей, написану 1915 року, де використано перемінні метри).

Зауважимо, що у XX столітті відбулася трансформація тенденції звуконаслідування під впливом естетики «нової простоти», розвитку урбанізму, а також, в окремих елементах, у контексті неофольклоризму, експресіонізму, у зразках уведення у фортепіанну виразовість елементів джазу

та ін. Урбаністичні тенденції початку XX століття, пов'язані із поетизацією сучасного міста, що докорінно трансформували фортепіанне письмо, за висновком дослідниці цього питання Н. Мартинової, відобразилися у двох напрямках трактування образу машинерії – естетичному та експресивно-брутальному. До першого авторка відносить «Рельси» В. Дешевова, «Залізницю» А. Онеґґера з циклу «Парк атракціонів», «В автомобілі», «По залізній дорозі», «В літаку», «В автобусі» Ф. Пуленка з циклу «Прогулянки», «Авто» В. Задерацького з циклу «Зошит мініатюр», «Електрофікат» Л. Половінкіна з циклу «Три п'єси», до другого – окремі твори С. Прокоф'єва, Б. Мартіну, Дж Антейля, Л. Орнштейна, Ч. Айвза та ін. Серед нових виразових засобів вирізняє імітуючу інструментовку із символом «ударності», нонлегатну артикуляцію, різку акцентуацію та маркатованість ліній, домінування метро-ритмічного остинато, перевагу жорсткої дисонантності акордів кварто-квінтової будови, багатозвучних комбінацій, а також різноманітні звукові ефекти, що здійснюються завдяки використанню нетрадиційних способів звуковидобування, в яких також вбачаємо звукозображальний аспект – тертя, защипування, затискання, удари різними частинами руки, які, наближуючи звук до шумових чинників, виводять на передові позиції тембральність. Авторка приходить до висновку про розкриття в епоху музичного стилевого радикалізму початку XX століття тембральної виразовості фортепіано в кардинально різних стильових площинах – від салонного французького піанізму «клавірного» типу, представленого творчістю французької «шістки», Б. Мартіну, Е. Шульгофа та ін., до театрально-концертного піанізму у «Сюїті 1922» Пауля Хіндеміта чи у джазовій алюзії Ігоря Стравінського «Piano Rag-music», що виводять у сферу сонористики. «Радикальність експериментування зі звуковою природою інструменту призвело до появи вже у першій половині XX ст. таких знакових творів – «подій», як «Механічний балет» (1924) Джорджа Антейля і «Вакханалія» (1940) Джона Кейджа. Ці дві композиції, наче концентрати ідей… демонструють джаз і машинерію як основні чинники трансформації

звукообразу фортепіано. Саме під натиском цієї «вибухової суміші» фортепіано отримує абсолютне нове звукотемброве амплуа» [170, с. 103–104].

Паралельно із описаною лінією розвитку звукозображальності як звуконаслідування, витоки якої – в музиці французьких клавесиністів, окремі риси та елементи звукозображальності розвивалися в інших клавірних традиціях.

Важливим джерелом майбутнього фортепіанного звукопису стала клавірна творчість композиторів доби бароко. Зокрема, два томи «Добре темперованого клавіру» (1722, 1744), низка хоральних прелюдій та інші твори Йоганна Себастьяна Баха стали «енциклопедією» музично-риторичних фігур.

Віденські класики, охоплені ідеями гегелівської діалектики, як правило, йдуть другим шляхом із тих, що визначає С. Людкевич у згаданій праці «Два причинки до питання розвитку звукозображальности» – в його основі лежить втілення «суб'єктивного виразового принципу», що зумовлюється прагненням музичного мистецтва до вираження чуттєвої сфери [161, с. 63] (хоча, при цьому, нагадаємо, В. А. Моцарт володів чудово розвинутим «кольоровим слухом»). Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен та їх сучасники найчастіше «змальовують» пасторальну чи іншу картинну образність не стільки звукозображальними прийомами звуконаслідування, як через втілення переживань більш емоційного характеру. При цьому елементи звукозображальності представлені, найчастіше, відомими фігурами та зворотами, такими як «мангеймська ракета», «золотий хід валторн» тощо, а також окремими іншими елементами звукопису, серед яких найбільш широко відомими стали імітація тамбурину у фіналі сонати A-dur В. А. Моцарта, змалювання «місячного світла над Фірвальдштетським озером» (Людвіг Рельштаб) у першій частині Сонати № 14 cis-moll Л. ван Бетовена та ін.

У цьому контексті згадаємо і виразовість клавірних сонат Дмитра Бортнянського (C-dur, F-dur, B-dur), у яких дослідники вбачають принципову особливість творчого стилю ─ «пластичну випуклість образів», що була продовженням італійської лінії клавірної виразовості, втіленої крізь призму

гомофонно-гармонічного складу, котра опонувала «оркестральності Віденців, прогнозуючи «діамантову легкість» і стрімкість піанізму Дж. Фільда та Ф. Шопена і, охоплюючи неширокий діапазон інструменту, в межах двох-трьох октав, даючи звучність прозору і не громіздку» [286, с. 102]. Виходячи з цього можна припустити, що такий «італійський» вектор фортепіанної музики Д. Бортнянського стане одним із тих, які на рівні традиції зумовлять вишуканий піанізм західноукраїнських композиторів школи Кароля Мікулі ─ учня Ф. Шопена, у першій половині XX століття.

Тенденції, подібні до віденсько-класицистичних, продовжуються у творчості ранніх романтиків, а згодом змінюються під впливом як розвитку фортепіанної виразовості в оркестровому напрямку (від Бетовена) із відмовою від її клавіризації, що набуває особливого значення у творчості Ференца Ліста, так і загального посилення експресії романтичної виразовості аж до її «кризи» у романтичній гармонії Ріхарда Вагнера.

Естетика романтичної доби сприяла розвитку пленерності у фортепіанній виразовості, що знайшло вершинне відображення у творчості Ф. Ліста, який «шопенівське «співуче» фортепіано перетворив на оркестр з усіма його звуковими можливостями» [57, с. 13]. У творчості Ф. Ліста звукозображальність остаточно закріплюється у програмних назвах, а «у гармонічних і тембральних рішеннях, фонізмі фактури Ф. Ліст підготував творчість композиторів-імпресіоністів, де відбувається зміщення значущості речей: усі предмети ніби поринають у деякий простір, який сам по собі стає цікавим для відтворення» [57, с. 13], що спостерігатимемо на прикладі творчості західноукраїнських мистців у їхньому зверненні до карпатської просторовості як у буквальному, так і в опосередкованому варіантах.

Кульмінація та «розпад» романтичної виразовості у Ріхарда Вагнера на прикладі «кризи» гармонії у «Трістані» (1865), з приводу чого пригадуємо монографію Ернста Курта «Романтична гармонія та її криза у «Трістані» Вагнера» [146], у буквальному сенсі зумовлює появу експресіонізму – через альтераційне перенапруження та імпресіонізм – замилуванням акордовими

барвами. Трактуючи ідею опери як таку, що відповідає філософським концепціях першої половини XX століття (поєднання кохання і смерті як символу звільнення від життєвих мук), дослідники вирізняють лінію «музичної трістаніани» XX століття, в якій «Пеллеас і Мелізанда» (1902) Клода Дебюссі постає як «дединамізований “Трістан”», а «Місячний П’єро» (1912) Арнольда Шенберга – «“Трістаном” “навиворіт”» [261, с. 245].

На межі XIX–XX століть на «уламках» і «переосмисленнях» романтизму «спалахують», поряд з іншим, важливий для нашого дослідження імпресіоністичний та символістський вектори розвитку музики. Клод Дебюссі та однодумці «малюють» звукові полотна виразовими барвами фортепіано у статиці сонорного простору та динаміці графічного рисунку, Сергій Рахманінов створює імітоване звучання дзвонів як символ традиції, Олександр Скрябін (за словами Л. Гаккеля [37]) перетворює звукообрази у звукобарви, прагне ілюзії світла, втілює «сонячні плями» та «пучки сонячної матерії», фізично відчуваючи «задихання від променистості», започатковуючи, за словами І. Татарінцевої, «сонористично-імпресіоністську лінію сучасної лірики» [261, с. 245].

Фортепіанна виразовість у творчості Клода Дебюссі – від «Арабесок» (1888) і «Бергамаської сюїти» (1890) до «Естампів» (1903) і «Острову радості» (1904), «Образів» (1905, 1907), Прелюдій (1910–1913) та Етюдів (1915), що, поряд з оркестровою творчістю втілила головні тенденції імпресіонізму – колористичність і просторовість, найбільш тісно пов’язана із живописною виразовістю, що вбачаємо вже у витоках стилю – пригадаємо знамените полотно Клода Моне «Враження. Схід сонця» (1872), що 1874 року на виставці «Анонімної кооперативної спілки художників, скульпторів і граверів» заявила про світоглядно-стилістичний перелом у мистецтві, зумовлений ідеєю барви як самодостатньої для художньої виразовості. Відповідні засоби виявилися ключовими і у фортепіанній стилістиці, яка насичується багатошаровими акордовими структурами, акордовими та тональними полікомплексами, регістровими та фактурними нашаруваннями та іншими чинниками, які

подаються більше у просторовій статиці, аніж у драматургії часу, і стають, відтак, самодостатнім приводом для естетичного замилування.

Другий вектор фортепіанного стилю Дебюссі відобразив вагомий вплив поетичного слова символістів з його «недосказаністю», що справляла враження «ескізності художнього цілого» [262, с. 12]. Створений композитором метод «музичної сугестії» називають аналогічним до відкриттів у літературній сфері, здійснених Верленом з його ідеєю «De la musiqueavant toute chose», а також Малларме, Бодлером, Рембо [262, с. 11] та іншими мистцями, що стали прикладом як для французького імпресіоніста, так і послідовників.

В цілому, у фортепіанній виразовості К. Дебюссі вирізняють розширення різних художніх елементів – як на рівні окремо взятого звуку, що «стає головним семантико-акустичним елементом системи музичної мови» [234, с. 247], так і на рівні фактури, в якій «посилюються якісні характеристики звукового рельєфу та фонових комплексів (щільність, маса, об’ємність, просторова локалізація), значення яких знижує динамічність часового пульсу за рахунок перефокусування сприйняття з процесуально-динамічного плану на просторовооб’ємну модель розгортання звукових структур» [234, с. 247], а також на рівні всієї композиції.

В українській музиці становлення національного фортепіанного стилю починається від Миколи Лисенка [120]. Можна виділити також формування звукописних і звукозображальних елементів, що становлять найбільший інтерес з точки зору нашого дослідження. У таких композиціях, як «Враження від радісного дня» або «Момент розчарування», «Мрія. На солодкім меду», або «Мрії. Образки минулого» вже самі програмні назви вказують на втілення ідеалів романтичної естетики, в рамках якої «проростають» звукописні тенденції. Поєднання західноєвропейських традицій із національною пісенністю створює новий, проникливо-колоритний тип виразовості, що особливо резонує із українським ментальним стрижнем.

Перекидаючи місток до головної теми дисертації і проектуючи подані

спостереження над звукописом в музичній культурі минулих епох на творчість українських композиторів XX ст. зазначимо наступне: звукописність набула активного розвитку у творчості Василя Барвінського, Віктора Косенка, їх однодумців-сучасників і послідовників, у творчості яких вбачаємо основи звукописної фортепіанної моделі української музики.

1.4. Сецесійність у західноукраїнському мистецтві XX століття: естетико-стильова домінанта та зразок для звукопису

Європейський мистецький простір на зламі XIX–XX століть знаменується появою широкої палітри стильових напрямків, які виникають внаслідок бажання мистців знайти і сформувати сучасні засоби для творчого вираження ідейно-образної сфери. Передумовою для цих процесів було зростання як духовних, так і матеріальних суспільних запитів, а, отже, і тісна взаємодія життя з мистецькими виявленнями. Пошуки нових шляхів мистецтва, що базувалися на переосмисленні пізньоромантичних тенденцій та стилів попередніх епох, призводять до появи новітніх стилістичних напрямків, серед яких чільне місце займає модерн. Цей стиль (від фр. «moderne» – «сучасний») отримав різні назви в різних країнах. У Бельгії та Франції – L`Art Nouveau («нове мистецтво»), в Німеччині – Jugendstil («молодий стиль»), в Італії – Stile floreale («квітковий стиль»), у Великій Британії – Modern style («сучасний стиль»), у США – Tiffany style («стиль Тіфані»), в Австрії та Галичині – сецесія (від нім. – «відокремлення»). Цей стиль – втілення глобальних мистецьких поривань кінця XIX століття. У своєму маніфесті представники нової модерністичної течії, виявляють прагнення до синтезу усіх видів мистецтва, пориваючи водночас з консерватизмом академічного устою тогочасного мистецтва. Важливі ідеї з цього приводу, зокрема щодо музикальності поезії та живопису, висловлені у статті «Вагнерівський живопис» (1895), автором якої є теоретик символізму Теодор де Візева [338].

В модерні – у всіх його національних версіях - основна увага

зосереджується на естетизації дійсності, проте у нових видозмінених формах: трансформування зазнають «звичні нормативи стилів», відбувається «осмислення нових художніх ідей» з домінуючою увагою до природи [136, с. 171]. Принцип орнаментування набуває особливої значимості і відіграє роль основного чинника художньої виразовості: специфіка експресивного ритму переплетінь ліній безпосередньо взаємодіє із емоційно-символічним змістом.

Нова стилістична течія не оминає і мистецьку царину України, зокрема її західні терени – Галичину, для якої характерними були добре налагоджені і тісні зв'язки із західноєвропейським культурним простором. У Львові, який ще на початку ХХ століття був у складі Австро-Угорської імперії, цілком обумовлено утверджується стиль «сецесія», базуючись на формовиявленнях, характерній тенденційності і здобутках віденського типу модерністичного стильового напрямку. Відгомін мистецтва австрійського «сецесіону» знайшов своє безперечне відображення передусім в архітектурі міста Лева (як, зрештою, і у багатьох інших містах Галичини).

Більшість будівель позначені забарвленням віденської сецесії, з притаманною їй увагою до декоративної складової орнаментики та пластики. Однак, крім поширеного «віденського» типу модерну [136, с. 171] львівська архітектура репрезентує широкий ряд зразків інших різновидів даного стилю: стилізаторського і раціоналістичного [136, с. 171]. Якщо в останньому типі «закладені риси майбутнього функціоналістичного конструктивізму» [136, с. 171], то стилізаторський вид сецесії має значно ширшу векторність. Тут необхідно розглядати як синтезну складову специфіки стилю, що наближає його до споріднених за тематикою чи ідейною образністю стилістичних напрямків, так і сецесійно-стилізаційні процеси, що відбувались крізь призму трансформаційного вектору: характерних форм, засобів і технік художньої виразовості. Акцентне наслідування природніх рослинних в'юнких мотивів, з підкресленою динамічною лінією їх, подекуди, експресивних переплетінь стає чи не основним фактором вираження, притаманного сецесії, одухотворення природи. Зосереджуючись на специфіці архітектурних побудов даного стилю,

виявляємо певну свободу у розміщенні декору, який вільно, а часто асиметрично, розміщувався на площинах, що набуло рис визначального чинника в конструктивній системі загалом.

Власне, «стилізаторський» вид сецесії здобув чи не найяскравіший самобутній розвиток у мистецькій царині Львова. Фактор суспільно-історичної обумовленості піднесення і зростання національної свідомості та самоідентифікації резонансно знаходить своє вираження у зацікавленості мистців галицького краю зразками народного мистецтва. Прагнення до осучаснення архаїчних ментальних кодів, закладених в здобутках скарбниці народної творчості призводить до художньо-стилізаційних процесів у професійній діяльності цілої плеяди представників мистецтва Львівщини початку XX століття, які активно послуговуються сучасною системою виразових засобів нового європейського стилю «сецесія».

Отож, як і в багатьох інших українських містах, у Львові ─ культурно-мистецькому осередку Галичини, «модерн набув національних рис» [136, с. 174], активно розвинувши мотиви народного мистецтва. Фактор захоплення надбаннями народної творчості в дечому обумовлений тотальними урбанізаційними процесами розвитку міста: прагнення «втечі від міської цивілізації», «потяг до природи і бажання повторювати її форми у мистецтві» [21, с. 9–10], що так барвисто і промовисто експонувалось у зразках народного, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва (тематика флори і фауни у кераміці, вишитих елементах національного вбрання) неабияк полонило сферу художнього мислення мистців. Символістична складова тематичної образності сецесійного стилю – концептуальна домінанта творчості його представників і послідовників.

Метод сецесійної стилізації надбань традицій українського народного мистецтва (як в архітектурі, так і в образотворчій та декоративно-прикладній царині) утворив новий тип «східногалицького» стилю, що характеризується опертістю на місцеву специфіку народної творчості, зокрема мешканців Прикарпаття і Карпат – бойків та гуцулів, та класифікується під назвою

«гуцульська сецесія» [21].

Художня естетика нового українського національного стилю резонансно втілилася у творчості багатьох львівських мистців, серед яких заходимо також представників польської національності, що яскраво репрезентує соціоетнічну специфіку краю. Серед плеяди фахівців, творчість яких в тій чи іншій мірі позначена впливом гуцульської сецесії, слід назвати архітекторів (І. Левинський, Т. Обмінський, О. Лушпинський, В. Нагірний), художників (М. Сосенко, І. Северин, К. Сіхульський, О. Кульчицька, П. Холодний, П. Ковжун), скульпторів (Л. Дрекслер, В. Лисик, С.-Р. Левандовський) та чисельний ряд майстрів декоративно-прикладного напрямку.

Традиційні форми народного будівництва (бойків та гуцулів), що активно вводились в середовище сецесійної архітектури Львова початку XX ст. знаменуються також декоративною орнаментаційністю, яка набула рис чи не основного виразового засобу стилю. Безумовно, така увага до орнаменту і, зокрема, його пластичної ритміки форм була своєрідною даниною австрійській сецесії Відня, що мала на цих теренах панівний вплив. Однак, в мистецтві гуцульської сецесії орнаментика черпає мотиви з традицій народної творчості, пропагуючи «відродження принципів селянського ручного ремесла» [21, с. 29]. Скульптор тих років С.-Р. Левандовський декларував у своїх висловлюваннях, що «наші художні ремесла і промисли повинні спиратися на місцевому галицькому мистецтві, зокрема, на мистецтві русинів-гуцулів» [21, с. 29].

Якщо в архітектурі орнаментаційність вводиться як засобами рельєфно-пластичних (ліпнина, різьба по дереву, каменю, метал), так і графічно-колористичних форм (кахель, майоліка, розпис), то в живописі орнамент проявляється як в окремих дрібних мотивах зображення, так і в принципах ритму композиційності загалом. Полотна гуцульської сецесії репрезентують властивий модерністичному живопису Г. Клімта прийом «моделювання» картини, засобами якого художник «створює “ідеальну площину”, що протиставляється тілесній формі» [275, с. 340].

Таким чином, символістична спрямованість образотворчого мистецтва

отримала оновлену палітру виразових засобів та прийомів для втілення художніх ідей. Пошук нових шляхів розвитку мистецтва для представників стилю сецесії (в тому числі і гуцульської) став домінантою їх творчості, адже, як писав Отто Вагнер, «речі, що народились від сучасних ідей, повністю співпадають з нашими уявленнями, ніколи не існуючи в якості копій чи імітації старих взірців» [275, с. 358].

Сецесійно-стилізаційні процеси зразків давньої традиції української народної творчості карпатського регіону сформували яскраве самобутнє якісно нове мистецтво Східної Галичини початку ХХ століття.

Потужна і популярна стилістична течія не оминула також і музичне мистецтво Львова, в якому знаходимо схожі аналогії, щоправда з невеликим часовим відривом: якщо архітектура істотно видозмінюється в перших роках ХХ століття, то музика яскраво репрезентує сецесійні тенденції починаючи, з другого десятиліття, що розглянемо у наступних розділах.

Висновки до розділу 1

Образотворче та музичне мистецтва, як дві знакові системи, у процесі історичного розвитку надавалися до взаємовпливів та переплетень.

У 1900-х роках у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського та ін. сформувалися певні стійкі виразові риси, які у першій половині ХХ століття утворили звукописну модель та проявилися унікальним феноменом «гуцульської сецесії». Відтак, фортепіанна творчість українських мистців увійшла до європейського мистецького простору, що ознаменувався появою широкої палітри стильових напрямків. У двох джерелах – образотворчому і поетичному, що переплелися в естетичних тенденціях епохи і поєдналися у синкретичному методі «музичної суґестії», – вбачаємо і дві ґрані звукописної фортепіанної моделі у творчості західноукраїнських композиторів.

Естетичні засади імпресіонізму та символізму природно «лягли» у

благодатний український ґрунт завдяки резонуванню з українською національно-ментальною сферою, що обумовлено її кордоцентричною сутністю: «архетип плодючої Землі... відхиляє світосприймальні настанови від агресивної активності в напрямку м'якої, ентузіастичної забарвленості контемплятивности (пасивної споглядальності)» [144, с. 55]. Ця ідея, що, у свою чергу, має аналогії і в античному мімезисі, і в постаті «Козака Мамая» (див.: [59]), і у прагненні до споглядання та самопізнання Григорія Сковороди, була підтримана і розвинена у низці подальших досліджень. Таким чином, колористичні, просторові, світло-тіньові імпресіоністичні пошуки у XX столітті, як наслідок, привели до появи сонористики та пуантилізму, символістські – до вишуканої сецесійності, що яскраво проявилися у творчості композиторів Західної України вже у 1900-х роках і розвивалися «в ногу» із західноєвропейськими тенденціями, а подекуди, як у Василя Барвінського, випереджаючи епоху та привносячи у світове музичне мистецтво низку інноваційних відкриттів.

Розкриваючи суть поняття «модель», яке є ключовим для нашого дослідження виходимо із тлумачення версії, прийнятої в інформатиці, де моделлю є відтворення принципів внутрішньої організації чи певних властивостей об'єкта дослідження. На цій основі формулюємо провідну дефініцію поданої праці: **Звукописна фортепіанна модель у творчості західноукраїнських композиторів є результатом поєднання передових європейських естетичних і мистецьких тенденцій, традицій шопенівського піанізму львівської фортепіанної школи Кароля Мікулі, здобутків європейської композиторської школи, специфіки особистого образно-художнього мислення мистців, з рисами українського національного та регіонального музичного фольклору.**

Такий методологічний підхід, що базується на прочитанні знаковості суміжних видів мистецтв, втіленні знаків живопису та узагальненої символіки у музиці, вважаємо доцільним для характеристики ряду зразків фортепіанної творчості західноукраїнських композиторів упродовж XX століття.

РОЗДІЛ 2.
ЗВУКОПИСНА МОДЕЛЬ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Витоки програмно-зображального мислення у музиці останніх десятиріч XIX століття: два шляхи формування звукописної моделі

У мистецтві Королівства Галичини та Володимирії, що було складовою багатонаціональної культури Австро-Угорщини, у XIX столітті з'являються перші спроби професійного фортепіанного компонування власне української музики – паралельно із розвитком фортепіанного виконавства та педагогіки у школі славетного Кароля Мікулі (паризького учня Ф. Шопена) у Консерваторії Галицького музичного товариства, який «не тільки витворив потрібний для ефективного розвитку мистецтва культурний ґрунт у Львові і прищепив галицькій інтеліґенції добрі музичні смаки та розуміння серйозної фортепіанної музики, але й водночас виховав загін піаністів-фахівців високого класу, які змогли продовжити розпочату ним справу професіональної музичної освіти» [97].

У композиторській творчості українських мистців, що на той час складалася із різножанрової (музично-театральної, симфонічної, хорової, камерно-вокальної та ін.) музики, яку яскраво репрезентує спадщина М. Вербицького та його сучасників, в останні десятиріччя XIX ст. з'являються невеликі кількісно, але важливі у культурно-історичному ракурсі, фортепіанні мініатюри Дениса Січинського (1865–1909) та Остапа Нижанківського (1863–1919).

У контексті нашого дослідження звернемося до знакового твору О. Нижанківського – священника і хорового диригента, автора низки хорових і камерно-вокальних творів, у тому числі «Наша дума, наша пісня» на вірші Т. Шевченка, а також Ю. Федьковича, О. Кониського, М. Вороного та інших поетів, організатора «артистичних мандрівок» по Галичині, Бережанського

товариства «Боян» та ін. [189, с. 216–217], – написаної у 1885–1890 роках відомої фантазії «Вітрогони». У цій композиції, програмна назва якої пов'язана із образним змалюванням дітей, котрі, бігаючи ─ «гонять вітер», чи не вперше у західноукраїнській фортепіанній музиці було так яскраво трансформовано живописні засади. Основою фантазії стали фольклорні жанрові ритмоінтонаційні елементи, як специфічної карпатської коломийки-гуцулки, так і шумки, козачка, мазурки тощо, сповнені гуцульського та лемківського колориту. У творі використовуються характерна гуцульська ладовість із «гострим» і «світлим» високим IV ступенем, імітації цимбальних «переливів», музикування «троїстих музик» та ін. Фінальний, четвертий розділ, містить дослівну цитату пісенної версії про козачка – бичка. В дослідженнях творчості мистця [246] вказано, що ця тема була записана композитором у місті Бучачі на Тернопільщині.

Дослідники також вважають, що «на структурно-композиційних принципах твору помітний вплив західноєвропейської інструментальної музики, а саме рапсодії – популярного жанру європейського бідермаєру, що опоетизував явища і жанри побутового музикування» [142, с. 21], у мазурці третьої частини вбачають подібність до «етнічних» мазурок Ф. Шопена [142, с. 22] із витонченим мелодизмом, а тим, що композитор відтворив сам принцип побудови народно-інструментальних гуцулок у фортепіанному жанрі – «заклав тривку традицію розвитку жанру інструментальних в'язанок у галицькій музиці. Цю традицію продовжив Ісидор (Сидір) Воробкевич («Думка і коломийки», «Звуки Буковини»), Ярослав Лопатинський («Аркан»), Віктор Матюк («Коломийка»), Порфирій Бажанський («Коломийка»), Антон Кужеля («Коломийка») і Станіслав Людкевич» [83, с. 19].

Таким чином, у «Вітрогонах» О. Нижанківського поєднано дві головні тенденції, що згодом «проростуть» у два взаємопереплетені шляхи формування звукописної фортепіанної моделі в музиці західноукраїнських композиторів XX століття, які у своїй взаємодії утворили цілісну сутність вказаної моделі:

1) «зображальна» традиція західноєвропейської фортепіанної музики, яка у контексті пізнього романтизму та імпресіонізму-символізму постане яскравими взірцями у творчості В. Барвінського, а також С. Людкевича, Н. Нижанківського, В. П. Задерацького та ін.;
2) національно-зумовлена традиція, в якій трансформовано фольклорний пісенно-танцювальний матеріал, що розвиватиметься як у загальноукраїнському фольклорному полі, так і в регіональному, що у поєднанні із австрійською сецесійністю дасть яскравий художній феномен «галицької сецесії» – від С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського до М. Скорика, Б. Фільц та О. Козаренка, що, у свою чергу, було потужним фактором збереження національної ідентичності у складних історичних умовах України впродовж ХХ століття.

Описані два шляхи формування звукописної фортепіанної моделі, які, наголошуємо, є взаємопереплетеними і диференціюються досить умовно, розглянемо, відповідно, у другому та третьому розділах представленого дослідження.

2.2. Формування звукописного мислення у контексті західноєвропейського пізнього романтизму

Відштовхуючись від наукових ідей Станіслава Людкевича про звукозображальність і програмність, перейдемо до музичної творчості мистця, в якій вбачаємо вагоме джерело подальшого формування звуковописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики. Виразна програмність стала питомою ознакою стилю композитора, який трактував інструментальну музику як «так звану абсолютну музику» [161, с. 64], на відміну від вокальної – допоміжної до слова та, частково, обумовлену ним [161, с. 64].

Випускник філософського факультету Львівського університету та музикологічного – Віденського університету, вихованець музично-історичної школи Г. Адлера, слухач лекцій Г. Рімана та А. Прюфера на музикознавчому

факультеті Ляйпцізького університету, композитор-легенда української музики, Станіслав Людкевич (1879-1979), насамперед розкрився у великих вокально-хорових та симфонічних полотнах. Програмність яскраво означена у назвах оркестрових творів, ідеї змісту яких виходять як із літературних першоджерел, так і від узагальнених різнопланових національних образів, української героїки, картин карпатської природи і звичаїв, які постають в уяві слухачів. У руслі програмності, яка має то літературну основу, то стає максимально узагальненою або ж, навпаки, конкретно-зображальною, постали твори різних періодів ─ грандіозне симфонічно-хорове полотно за поемою Т. Шевченка кантата-симфонія «Кавказ» (1902–1913) та один із останніх творів, в яких трансформовані образи поезій «За байраком байрак» і «Розрита могила»[1] – поема «Танець мертвих» (за назвою А. Кос-Анатольського – «Подвиг», 1971); у результаті трансформації поезії І. Франка у симфонічній музиці постали поеми «Каменярі» (1926; 1956), «Не забудь юних днів» (1956); «Мойсей» (1962); поезія О. Олеся («В хмарах сурми загриміли») стала стрижнем симфонічної поеми «Наше море» (1957); образи природи як символу національного первня – поема «Дніпро» (1947), «Прикарпатська симфонія» (1952) і сюїта «Голоси Карпат» (1964); національний колорит та образність, проявляються у симфонічних творах: Танець на українську народну тему (1910), поемі-фантазії «Веснянки» (1935), увертюрах «На Новий рік колядниця» (1944), на тему української народної пісні «Ой не ходи, Грицю» (1966), національно-героїчна образність у поемах «Стрілецька (галицька) рапсодія» (1928; 1956); «Пісня юнаків» (1948) [189, с. 186–188] та ін.

Аналізуючи стильові орієнтири у перший період творчості композитора (1898–1914), ознаменований «Кавказом», Л. Кияновська вказує на широке коло митців, яким у передчутті Першої світової війни і майбутніх катастроф, на відміну від радикально спрямованих І. Стравінського і Б. Бартока, тих, хто оперував символістськими, сецесійними, неокласичними та іншими знаками (як К. Дебюссі, М. Равель, М. де Фалья та ін.), було «притаманне

[1] У творі засобами звуконаслідування втілено бій годинника опівночі, крик півнів, танець кістяків та ін.

“поствагнерівське” індивідуалістично-гіперболізоване світовідчуття й усвідомлення свого місця в ньому. Під тим кутом зору Людкевич репрезентує аналогічні етико-філософські засади, що й Олександр Скрябін в Росії чи Густав Малєр в Австрії» [104, с. 255], вказує на близкість також і до стилістики Р. Штрауса та, принагідно, наводить вислів Г. Малєра: «я – це інструмент, на якому грає Всесвіт» [104, с. 255].

В описаному вище пізньоромантичному контексті, у співзвучності із німецькими симфонічними традиціями Г. Малєра, А. Брукнера та, водночас, у яскравому і часто зображальному національному спрямуванні, що у сукупності створило атмосферу всепроникаючого панромантизму, бачимо і фортепіанні концерти С. Людкевича. Після перших спроб творення у цьому жанрі, здійснених автором у російському полоні на території Казахстану в 1916–1917 рр. і відредагованих згодом у Львові, панромантизм, у контексті якого сповна зреалізована українська глибинна душевність, став стрижнем для найбільш відомого Концерту для фортепіано з оркестром fis-moll (1959).

У стосунку до стилістики камерної фортепіанної спадщини дослідники вказують, насамперед, на вплив творчості Р. Шумана і Й. Брамса, і назагал – західноєвропейської фортепіанної музики, що бачимо, наприклад, у творах «Листок з альбому», «Пісня без слів» (баркарола), а також нових звукописних тенденцій із промовистими програмними назвами, як, наприклад, «Пісня до схід сонця» (із туркестанських мотивів) та ін.

Етапним твором мистця є Елегія, написана на межі раннього і зрілого періодів (1917–1919), в якій брамсівська трансформація початкового образу проявляється через низку перевтілень та жанрові зіставлення, а також шуманівські «тематичні асоціації», «химерне переплетення вражень» і «неочікувані “звукосмисли”» [104, с. 256–257]. До цієї композиції, яку Л. Кияновська визначає як «перший твір в українській фортепіанній музиці, який так широко і багатогранно трактує фольклорні джерела» [104, с. 257], звертаємося і у третьому розділі дослідження.

Водночас, оскільки п’єса належить до числа тих творів, у яких найбільш

яскраво втілено ту особливу стилістику, що поєднала в собі і німецькі пізньоромантичні (поствагнерівські) традиції, і віденську атмосферу модерну, і передекспресіоністичні західноєвропейські тенденції [104, с. 269], акцентуємо увагу на Елегії як на етапному творі у формуванні звукописної фортепіанної моделі не тільки в західноукраїнській, а й в українській музиці загалом.

У пізньоромантичному руслі народжується і низка творів С. Людкевича модерного спрямування, що, в опорі на здобутки Ф. Шопена, Р. Шумана та Й. Брамса, стали прикладом розвитку суб'єктивних романтичних імпульсів до рівня узагальнених філософсько-етичних символів. Таким є ранній цикл фортепіанних п'єс, написаних на межі XIX–XX століть і виданих автором у 1906 році у Ляйпціґу, присвячених їх першовиконавицям ─ молодим піаністкам Галині Ясеницькій, Дарії та Орисі Шухевичам, з якими, будучи студентом Львівського університету, композитор спілкувався у музичному товаристві «Львівський Боян». До циклу увійшли чотири п'єси – колоритна «Пісня ночі», «Імпровізована арія», «Романца», «Скерцо».

Розглянемо першу із них «Пісню ночі» (1896) ─ живописно-колористичну, з філософсько-рефлексивними акцентами, присвячену Д. Ш. – Дарії Шухевич. Композиція спочатку писалася як Adagio із фортепіанної сонати Fis-dur, котра залишилася незакінченою. Повільна частина під епіграфом «Ясно світилися зорі…» (з поезії Б. Гріченка) була перепрацьована у фортепіанну п'єсу із назвою «Ноктюрн ґотицький», згодом перейменована на «Гармонію сфер» , а в останній редакції 1900-го року – на «Пісню ночі».

Таким чином, програмність твору, визначена назвою, пов'язується із нічним музикуванням, нічною природою, що виражено у літературній програмі – першому рядку Б. Грінченка із поезії «Ніч», написаної на початку XX століття, в якій, крізь призму пейзажності та елегійності, втілено символістське бачення світу. Ця тема перегукується із низкою творів світової літератури попередніх епох, наприклад, рядками із «Нічної пісні» Й. Р. Гете: «То тихо шепочуть зорі / З небесної висоти: / "Засни, і забудеш горе – / Чого іще хочеш ти?" / Здіймешся, величний, чистий, / З житейської суєти, / Де вічна

палає пристрасть – / Чого іще хочеш ти? ...», у творчості самого Б. Грінченка зорі набувають символістського сенсу «божих очей»: «Зірки ж серед ночі, як божії очі, / З високого неба сіяють» («На полі»).

С. Людкевич підіймає образ нічного пейзажу та його споглядання на рівень філософського узагальнення до harmonia mundi та musica mundana як основ музично-математичного устрою Всесвіту у піфагорейсько-платонівській теорії «гармонії сфер».

Одним із головних засобів композиторського звукопису у п'єсі є тональна палітра, а саме – світлий, яскравий колорит H-dur. Мелодична лінія розвивається вгору, – підкреслюючи ступені, які в мажорі (у найбільш природному – зонному строї) інтонуються із тенденцією до підвищення, а відтак, мають особливо світле забарвлення (III, VI, VII), – чим ніби символізує рух до світла зірок у густій темряві ночі.

У крайніх частинах мелодія розвивається переважно у середньому регістрі, вона спокійно колихається у вільному нічному просторі (tranquillo maestoso), схована поміж фактурними (секстовими, октавними, терцієвими) подвоєннями. У майстерному виконанні (одна із відомих виконавиць – Марія Крушельницька, що створила грамзапис циклу у 1980 році), нижня і верхня мелодичні лінії у секстових послідовностях мають своє темброве забарвлення – густе, наповнене у нижній лінії та таке, що «відсвічує», у верхній. Таким чином, автор вміло створює ефект світлотіні.

У середній частині, позначеній sempre misterioso, раптово з'являються «мерехтлива» тріольність, розвиток насичується фактурно (у шуманівському стилі), регістрово, а також у процесі розвитку короткочасно змінюється загальна палітра через раптову (енгармонічну) модуляцію у далекий, бемольного колориту Es-dur. Згадана тріольність залишиться і частково проявлятиметься у репризі (аналогічно, як у другій частині «Патетичної» сонати для фортепіано Л. ван Бетовена).

«Пастельності» звукопису надає і особлива динамічна палітра, що майже протягом всього твору витримана на ppp, за винятком невеликого підйому у

зоні «золотого січення» та заключного двотактового збільшення звучності до grandioso sostenuto в передостанньому такті – у поєднанні із регістровим розширенням, фактурним накопиченням, метро-ритмічним (тріольністю) підкресленням напруженої DD. Ці засоби яскраво змальовують «скрябінський» злет до далекої зірки, яка раптово зникає – вже в наступному такті на заключній тоніці на ppp.

Таким чином, молодий композитор використовує такі засади живопису, як світлотінь, нюансування яскравих та приглушених барв, привносячи здобутки звукопису в українську фортепіанну музику. Зауважимо, що у світовому музичному контексті п'єса «Пісня ночі» була написана С. Людкевичем після «Арабесок» (1888), «Ноктюрну» (1892), «Маленької» (1889) і «Бергамаської» (1890) сюїт К. Дебюссі, але ще до «Естампів» (1903), «Острову радості» (1904), зошитів «Образів» (1905, 1907), прелюдій (1910–1913) та етюдів (1915). Тому імпресіоністично-символістський звукопис, який згодом стане однією із домінуючих рис в західноукраїнській фортепіанній музиці, має потужні витоки у ранній творчості С. Людкевича.

У подальшій творчості мистець звертається до різноманітних жанрів фортепіанної мініатюри, в кожному із них створюючи художньо довершені перлини музичного мистецтва, які справили вплив на формування звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики. Серед більш як 50-ти фортепіанних мініатюр С. Людкевича різних періодів їх створення переважають твори узагальненої програмності, в яких той чи інший образ передається, головним чином, через відображення відповідного характеру, притаманного герою, явищу або жанру, змалюванню його «внутрішнього» портрету чи змісту. Такими, наприклад, є «Похорон отамана» (пам'яті М. Лисенка), а також мініатюри різноманітного змісту – «Пересторога матері», «Сирітка», «Кізочка з колядою», «Старовинна пісня», «Старогалицька мелодія», Полька-«фраєрка», Valse-lento, «Чабарашки» та інші твори педагогічного репертуару, до деяких із них звертатимемося у третьому розділі крізь призму використання фольклорних елементів у фортепіанному

звукописі.

Показовою, з точки зору «звукографіки», за допомогою якої передається відповідна настроєвість, є жанрова картинка Гумореска. Твір належить до початку другого періоду творчості мистця; написаний 1917 року під час перебування у полоні, у Перовську, позначений ремаркою «Із лекцій фортепіано» і присвячений ученицям композитора Л. Н. і А. П.

Аналізуючи вказану п'єсу крізь призму еволюції жанру, дослідники вказують на його витоки у творчості Р. Шумана, який трактував цей жанр у відповідності до широкого значення відповідного слова у німецькій мові, що передбачає, окрім розмаїтого почуття гумору – від м'якого до саркастичного, який не є обов'язковим, також швидкоплинність настрою та вибагливість характеру, дотепність і винахідливість, а також відмінність від скерцо у дводольності (скерцо – переважно тридольне) [216]. Такі взірці постали у XIX столітті у творчості романтиків (Е. Гріга, П. Чайковського та ін.), а останні зразки «скерцозних» творів на межі століть належать перу пізнього А. Дворжака (ор. 101, 1894) та раннього С. Рахманінова (п'єса № 5 у «Салонних п'єсах» ор. 10, 1893–1894).

У композиції С. Людкевича майстерно змальовано перераховані вище риси, що є питомими для жанру гуморески: швидкоплинність, мінливість настрою і відчуттів, дотепність і винахідливість, характерну грайливість. Для цього автор використовує наступні виразові засоби. По-перше, ритмічну змінність – грайливість ритму, гру ритмоформулами як засіб звукопису, що закладається вже у вступі співставленням двох груп (рівних шістнадцяток і тріолей вісімками), розділених міжтактовою синкопою. Згодом метроритмічна виразовість стає основним засобом творення нових образів – заклично-ямбічної дводольної танцювальної теми крайніх частин і контрастної до неї, наспівно-виразної теми середньої частини у шуманівському дусі, яка вносить ту саму «мінливість настрою і відчуттів», що і є основою жанру гуморески. По-друге, співставлення однойменних тональностей h-moll і H-dur, в яких викладені крайні частини і середина – засіб творення світло-тіні у загальному

звуковому колориті твору. І нарешті – у мінливості та контрасті всього фактурного оформлення характерного тематизму.

Слід зазначити, що скерцозна сфера згодом продовжується у низці фортепіанних творів митця в різних ракурсах, пов'язаних із програмними ідеями та зображальними задумами.

Серед п'єс зрілого періоду – скерцо «Квочка» (1942), назва якого відразу викликає асоціації із широко відомими творами французьких клавесиністів – «Курка» Ж.-Ф. Рамо, «Зозуля» Ф. Куперена та ін. У композиції С. Людкевича з погляду «доброго гумору» створюється портрет «поважної пані» та змальовується жанрова картина її «урочистої ходи» з курчатами. Ці риси досягаються завдяки поєднанню образного звукопису із елементами принципу звуконаслідування.

Портрет квочки змальований через виразовість манірного маршу, тема якого викладена у першому реченні, і яка стає основою розвитку в обох частинах твору: пунктирні групи, що змінюються тріольністю (імітація «ко-ко-ко») на сильних долях рухаються до акцентованих на слабких долях секунд, кварт та інших, переважно нетерцієвих, співзвуч, при цьому збільшення та звуження діапазону таких звучань ніби змальовує лінію розширення крил у птиці. Картинка наслідування квочки курчатами зображається через імітаційність (переважно канонічну), що є головним принципом творення художнього образу композиції в обох частинах – як один голос наслідує інший, так курчата наслідують свою матусю, рухаючись із нею у тому ж напрямку. Контрастний матеріал другого речення також поєднує живописні та звуконаслідувальні риси: тут стакатними вісімками імітується кудахкання-квохкання мами-курки, клювання зерна разом із курчатами. Розвиток описаного тематичного матеріалу у другій частині приводить до кульмінації усього скерцозного образу твору, після чого «заокруглюється» до завершення.

Одним із останніх прикладів звукозображальності у спадщині С. Людкевича є Скерцино з циклу Шести фортепіанних мініатюр, датованих 1970-м роком [201]. Зміст п'єси, викладений у нетиповому для скерцо

дводольному метрі, відображений стрімким рухом зі стрибками на легкому staccato у високому регістрі (сягає a^4). Тема двооктавного діапазону розвивається в обох партіях, рисуючи лінії, які «біжать і стрибають»: вони то імітують одна одну у паралельному русі, ніби наздоганяючи, то розходяться до крайніх регістрових точок, то сходяться до середини, створюючи таким чином геометрично-подібні візерунки. Відтак, виклад твору має яскраві риси графічної зображальності, а сама п'єса сприймається і як жанрово-настроєва мініатюра, і як напрочуд рельєфна графічна картина.

Таким чином, у творчості С. Людкевича закладаються основи для формування звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики. Насамперед, рання п'єса «Пісня ночі» є одним із перших взірців колористичного звукопису в українській фортепіанній музиці. У п'єсах, які створювалися композитором у різних періодах творчості (включно із циклом шести фортепіанних мініатюр), втілено різноманітні способи звукозображальності, які, передусім, пов'язуються із скерцозною сферою: у Гуморесці – узагальнену програмність на прикладі жанрової характерності, у скерцо «Квочка» – поєднання звукопису та звуконаслідування і, нарешті, у пізньому Скерцино – яскраво прописану графічність. Такі композиції, навіть при відсутності безпосередніх звукописних прийомів (особливої колористики, світлотіні, просторовості та ін.), є прикладами реалізації різних підходів до формування і розвитку звукописання у західноукраїнській фортепіанній музиці в контексті пізнього романтизму. При цьому вагомий вплив на формування вказаної моделі справила симфонічна творчість митця, в якій багатством звукозображальних засобів втілено найширший тематичний спектр – від національної героїки до універсальної етики, від карпатської пейзажності та звичаєвості до тонкої лірики.

2.3. Колористика та «ідеальна» образність у звукописній фортепіанній моделі західноукраїнської музики. Імпресіонізм, символізм

та сецесія Василя Барвінського

Імпресіонізм як стиль, який виник у Франції в другій половині XIX ст. і зазнав поширення та розквіту на зламі XIX-XX століть в культурно-мистецькому просторі Європи, мав суттєвий вплив і на українське мистецтво того часу, знайшовши свій вияв у всіх видах мистецтва - живопису, скульптури, літератури (проза та поетична лірика), музики.

Назва стилю, що походить від французького слова «impression», несе в собі основний ідейний ключ до розуміння концепції цього напрямку загалом, адже термін «враження» (точний переклад) є своєрідною квінтесенцією як для процесу творіння, так і для його тлумачення. Момент споглядання та отримане внаслідок цього певне враження – ядро концептуальної ідеології імпресіонізму. Фіксація та передача-втілення індивідуальних відчуттів-вражень митця виформовують своєрідну суб'єктивізацію образу в цій вкрай звукописній течії.

Імпресіоністичні тенденції, переосмислені в національному дусі, яскраво проявилися у творчості ряду українських художників, серед яких – Олександр Мурашко, Микола Бурачек, Петро Холодний (старший), Олекса Новаківський, Іван Труш. В поезії вказані тенденції проглядаються у молодого Павла Тичини та Богдана-Ігоря Антонича, які відкривали нові обрії синтезу звукового – живописного – фонетичного у слові. До слова, поєднання виявів імпресіонізму різних видів мистецтва дуже тонко підмітив сучасний французький композитор П'єр Булез: «Час Дебюссі – це й епоха Сезанна й Маларме; це дерево з трьома стовбурами, можливо, стало деревом свободи сучасного мистецтва» [317, с. 170].

Аналогічно і в українській музиці того часу переосмислюються засади композиторського письма таким чином, щоби підкреслити у звукопросторі грані барвистості, притаманної живопису імпресіонізму, для якого так властива «свіжа палітра кольорів, висока колористична культура» [202, с. 29], та фонічність акцентів, характерну для тогочасної поезії. Фортепіанна музика

у цьому аспекті не стала виключенням. Нове відчуття колористики та просторової організації звукової (передусім інструментальної) матерії помічаємо в численних творах музичних митців: у прелюдіях Василя Барвінського, Левка Ревуцького, циклі «Відображення» Бориса Лятошинського, сюїті «Листи до неї» Нестора Нижанківського, прелюдах, етюдах і поемах В. Косенка та багатьох інших композиціях відомих авторів.

Українська музична культура Галичини першої третини XX століття позначена піднесенням фортепіанного мистецтва, активною творчою діяльністю професійних композиторів і піаністів. Представники яскравої плеяди галицьких музикантів, до якої належать Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Роман Сімович, Микола Колесса, Антін Рудницький, після музичних студій на Батьківщині (а, здебільшого, – у Львові) отримали фундаментальну освіту в кращих вищих навчальних закладах Західної Європи, а, відтак, природно присвоїли найновіші європейські естетичні віяння та стильові засади, котрі прийшли на зміну романтичному світогляду. Те, що частина з них – В. Барвінський, Н. Нижанківський, А. Рудницький – були водночас і концертуючими піаністами, а поруч з ними виступали такі яскраві виконавці, як Любка Колесса, Софія Дністрянська, Роман Савицький, Галина Левицька обумовило активне звернення композиторів до фортепіанних жанрів, які нерідко ставали творчою лабораторією для апробування нових виразових засобів і прийомів.

Центральною постаттю українського художньо-музичного процесу у Львові був, безперечно, Василь Барвінський (1888–1963) – багатолітній директор Вищого музичного Інституту ім. М. Лисенка, композитор, піаніст, педагог. Тож, яскрава і самобутня творчість композитора заслуговує на глибоке вивчення у багатьох аспектах, в тому числі й з’ясування звукописних відкриттів його фортепіанної музики.

Представники імпресіоністичного стилю в українській літературі та образотворчому мистецтві (М. Коцюбинський, О. Олесь, О. Мурашко, М. Бурачек, І. Труш, О. Новаківський, П. Левченко, Л. Блох, В. Костенко та ін.)

навчались в провідних західноєвропейських університетах та академіях, здебільшого мали доступ до виставок і майстерень провідних митців, були знайомими з видатними поетами і драматургами різних європейських шкіл. Тому маємо повну підставу трактувати творчість згаданих українських митців і ряду інших як невід'ємну частку загальносвітової спадщини у всіх її стильових пошуках та інноваціях. До цього кола з повним правом можна віднести і музикантів, в тому числі й Василя Барвінського.

Індивідуальний композиторський стиль митця формувався в доволі широкому полі різних естетичних постулатів, зазнаючи численних і розмаїтих впливів, серед яких слід виокремити і проаналізувати такі чинники як: стилістичні напрями мистецтва початку XX століття, особистісні впливи педагогів, в яких навчався В. Барвінський та концептуальні засади їх методик, його індивідуальну психограму та духовно-світоглядний фундамент творчості композитора.

Становлення В. Барвінського як музиканта почалось в 9-річному віці в музичній школі Кароля Мікулі, що знаходилась у Львові. Хоча самого Мікулі до того часу вже не було серед живих, однак, його художні засади як учня і асистента Ф. Шопена, безумовно, зберігались. Шопенівська образність, хоча й більше лірико-експресивна, та все ж надихалась і картинними асоціаціями – варто згадати хоча б образи «Світезянки» в Другій баладі. Як педагог, Ф. Шопен теж нерідко послуговувався картинно-сюжетними паралелями, коли добивався від учня-піаніста певного інтерпретаційного ефекту. Так, своєму учневі Жоржеві Матіасові у виконанні Сонати As-dur К. М. фон Вебера він радив уявити собі, як «ангел пролітає небом» [321]. Отже, вже на початковому етапі навчання В. Барвінський мав змогу пізнати і сприйняти романтичну картинну образність мистецтва інтерпретації.

Згодом Василь Барвінський продовжив удосконалювати фортепіанну майстерність в класі відомого професора Вілема Курца, фортепіанна педагогіка якого гармонійно поєднує раціонально-практичне з інтелектуально-психологічним, подаючи приклад різнобічного виховання професійного

піаніста. Методика В. Курца, що вирізнялася передусім докладністю і вдумливістю у роботі над музичним текстом, сформувала визначну плеяду галицьких піаністів, серед яких, окрім Василя Барвінського, бачимо імена таких українських музикантів як Н. Нижанківський, Р. Сімович, М. Колесса, Д. Задор та ін. [109, с. 12]. Опановуючи мистецтво фортепіанної гри у Львові, В. Барвінський рівночасно здійснив перші композиторські «проби пера» – імпровізації, думки, мелодії, етюди, мазурки для фортепіано, в яких ще надто помітний вплив Шопена, Шумана та почасти Лисенка.

Проте, повноцінно індивідуальний творчий стиль композитора Василя Барвінського формується у празький період навчання (1908–1914) у класі знаного професора Вітезслава Новака. Вплив чеського педагога позначився на формуванні естетичного світогляду молодого мистця, його образно-стильових преференцій та переважаючого жанрового спектру.

Як учень Антоніна Дворжака і продовжувач ідей та ідеалів романтизму, В. Новак був прихильником яскраво вираженого національного стилю в професійній творчості, захоплювався чеським, словацьким фольклором, народнопісенною спадщиною інших слов’янських народів. Найбільше його приваблювала своєрідність народнопісенного мелосу як осердя будь-якого фольклорного (та й професійного) артефакту. Тож не дивно, що Новак «заохочував Барвінського вивчати українські народні пісні і гармонізувати їх у народному дусі» [206, с. 8]. Цей постулат знайшов послідовне й оригінальне втілення у композиторській творчості Василя Барвінського, особливо ж раннього празького періоду творчості. При тому ані В. Новак, ані його талановитий учень не трактували пісенну основу в примітивно-етнографічному дусі, а навпаки, з великою винахідливістю поєднували народнопісенну мелодичну, ритмічну, жанрову основу з найновішими осягненнями модерної композиторської техніки. Згадаймо його гармонізації та обробки українських народних пісень, або використання народнопісенної мелодичної основи в царині інструментальної музики: українським колоритом позначений фортепіанний цикл «Канцона (Пісня). Серенада. Імпровізація», а,

зокрема ─ перша та друга частини, в основі яких ─ мотиви українських народних пісень, вирішені із урахуванням сучасних естетико-художніх відкриттів.

Загалом, композиторська творчість В. Барвінського – об'ємна та багатогранна, хоча ще з років навчання виявляється певне тяжіння молодого мистця до сфери інструментальної музики, а особливо фортепіанної. Про це яскраво свідчить кількісна перевага фортепіанних творів, на противагу, скажімо, вокальній музиці, царину якої композитор збагатив майстерними обробками народних пісень, авторськими солоспівами чи хоровими творами. Мабуть, тяжіння Василя Барвінського до фортепіанного жанру обумовлене передусім його фаховою піаністичною майстерністю, яку він продовжив удосконалювати, навчаючись у Празькій консерваторії в класі професора Якоба Вергіліуса Гольдфельда. Роки, проведені Барвінським в Празі позначені нерозривним поєднанням розвитку його композиторської творчості та становлення молодого музиканта як майстерного піаніста. Необхідно зазначити, що саме у столиці Чехії відбувся перший авторський концерт маестро: представлені чеській публіці фортепіанні твори В. Барвінського у його власному виконанні отримали «напрочуд схвальні відгуки прискіпливих критиків і гарну оцінку в пресі» [112, с. 133].

До «празького» періоду творчості Барвінського належить чимало композицій як для фортепіано – сольного інструменту, так і фортепіанно-ансамблевих опусів. На особливу увагу заслуговують: Вісім прелюдій, Варіації на власну тему c-moll, Соната Cis-dur, цикли «Канцона (Пісня). Серенада. Імпровізація» та «Любов», низка п'єс для фортепіано, а в ансамблевому доробку – два фортепіанні тріо, фортепіанний секстет. Зокрема, С. Павлишин, виділяючи «ліричний настрій і багатство мелодичних ліній у фактурі», називає фортепіанні прелюдії першими зрілими музичними творами мистця [206, с. 8]. Всі ці твори являють собою яскраві зразки індивідуального композиторського стилю Василя Барвінського власне завдяки органічному синтезу його «ментального коду» – народнопісенної основи мелосу, і вишукано-

винахідливого використання елементів сучасної виразової системи.

Мистецький простір Європи, з притаманним йому на той час розмаїтим спектром стилістичних уподобань і відкриттів, мав безсумнівний вплив на формування індивідуального композиторського стилю молодого українського мистця. І хоча романтичні ідеали з їх характерною увагою до внутрішньо-емоційного наповнення мистецтва загалом знайшли своє співзвуччя з тонкою і чуттєвою натурою Василя Барвінського, все ж, його творчість, а особливо фортепіанна, позначена мерехтливо-прозорим імпресіоністичним колоритом звучання поруч із сецесійно-гнучким розгортанням ліній музичної тканини. Імпресіонізм, як і сецесія ─ надзвичайно цікаві, самобутні та вагомі явища в історії світового мистецтва. Та варто згадати також і про літературно-художній напрямок символізму, а особливо про його впливи на інші стилістичні утворення, що яскраво проявились насамперед в царині образотворчого мистецтва. Знаний український мистецтвознавець Володимир Овсійчук, до слова, зазначає: «У сфері малярства і сецесія, і символізм цього часу виступають в єдності, в кожному з них була закладена опозиція до попереднього мистецтва, а в символізмі навіть реакція на імпресіонізм», додатково зазначаючи, що «в той же час зіткнення сецесії з імпресіонізмом було також неминучим» [202, с. 29]. Тож, «все це варилося в одному котлі і безмірно ускладнювало стилістику нового мистецтва» [202, с. 29]. Цілком закономірно прослідковуємо схожі процеси синтезу названих художньо-стилістичних керунків періоду початку XX століття і в музичному мистецтві.

Згадані стилістичні утворення знайшли свій відбиток у творчості багатьох відомих митців європейського простору, не оминаючи терени України. Тож, в 1915 році, покинувши Прагу, з притаманним їй «кипучим музичним життям» – як зазначає С. Павлишин [206, с. 10], і повернувшись до Львова, Василь Барвінський продовжив перебувати в середовищі (характерного для тогочасної Європи) розмаїття стилістичних течій та їх взаємовпливів. У Львові продовжилась багатогранна творчість Василя Барвінського, спрямована на здійснення творчих задумів у царині композиції, на музичне просвітництво

української громади Галичини, підтримку талановитої молоді, створення національної фортепіанної школи, на оптимальну організацію культурного життя, впровадження інноваційних засад музичної освіти. Хоча у своїй творчості львівського періоду В. Барвінський більшу увагу звертає на суспільно-просвітницькі завдання (дидактична література, скерована до його учнів, камерна і хорова музика для окреслених колективів, твори національно-патріотичного характеру), все ж він ніколи не відмовляється від тих новацій сучасної композиторської техніки, які уважно студіював і присвоїв собі у празький період.

Про надто важливу роль імпресіоністичних живописно-колористичних елементів фортепіанної палітри композитора, а водночас про індивідуальну своєрідність імпресіоністичної манери Барвінського пише, зокрема, Л. Кияновська, зазначаючи: «Насамперед істотних змін зазнає гармонічна палітра його творів, в якій дуже помітні впливи імпресіонізму у трактуванні функційності акордів. Багато творів (прелюдія b-moll, «Серенада» – II частина з циклу «Любов», «Прелюдія» з «Сюїти на українські народні теми» та ін.) побудовано на зіставленні паралельних тризвуків та септакордів, на фонічній ускладненості вертикалі, колористичній грі світлотіні. Так само і фактурно-регістрове розташування тяжіє до типово імпресіоністичних просторових ефектів. Водночас статичність, дещо застигла картинність образів, самозаглиблена рефлексія, притаманна, наприклад, деяким прелюдіям Дебюссі, не заторкує манери Барвінського» [104, с. 234].

Водночас варто погодитись з Л. Назар-Шевчук, яка виводить деякі характерні ознаки звукопису Барвінського з його замилування також і символізмом та вказує зокрема на такі його прояви, як «містицизм символізму, що виявився у знаках, знаменнях, коли життєве чи природнє явище набуває значення символу (кольори, тональності, звуки), апелює до мислення епохи бароко. Елементи необароко є суттєвими у творчості композитора (пієтет до Й. С. Баха та козацької доби українського бароко); символізм проявився і … у багатозначній недомовленості, незакінченості (яскравим свідченням є

постлюдії та тип «доспіваних кадансів» В. Барвінського)» [191, с. 49]. Підтвердженням такого індивідуального синтезу імпресіоністичних та символістичних елементів фортепіанного звукопису може бути знаменита Прелюдія № 4 b-moll, знана за жанровим підзаголовком «Хорал», до розгляду якої звернемося нижче.

Аналізуючи фортепіанну спадщину Василя Барвінського, вирізняємо певну симпатію мистця до жанру мініатюри, який обширно охоплює багату палітру художньої стилістики образів та засобів виразовості творчого пера композитора. Витончена та шляхетна лірика пронизує всю творчість В. Барвінського, в тому числі і її фортепіанну сферу, а стильова векторність мистця репрезентує тенденційну для того часу особливість: співіснування і навіть взаємодія споріднених чи відмінних між собою мистецьких течій.

Зразками впливу імпресіонізму на стиль Василя Барвінського в жанрі фортепіанної мініатюри стали його Прелюдії, які користувалися великою популярністю у виконавців відразу після їх створення і навіть вийшли друком в 1918 році в Ляйпцізі. Звукописна багатопланова фактура прелюдій відтворює живописну просторовість, її складові та доволі самостійні звукові потоки виокремлено ідентифікуються, часом зазнають співставлень чим сприяють передачі принципу перспективи та моментів віддаленості в її наповненні.

Наскрізний розвиток драматургії Першої прелюдії e-moll пронизується імпресіоністично тонкими звучаннями мотивів, що немовби оповивають коротку фразу-лейтмотив, створюючи мальовничий фон-основу як зі сторони розвитку матеріалу, так і зі звукозображального аспекту картинності.

Тон усій прелюдії задає початковий виклад послідовності секстакордів із подвоєним верхнім тоном, які неспішно, на тихій звучності у розмірі 6/4 створюють пастельну замальовку – вигнутою лінією від V ступеня натуральної домінанти із допоміжною натуральною субдомінантою до тоніки із фригійським колоритом, прозорі вертикалі акордів, що передбачають м’яке туше.

У Другій прелюдії Fis-dur, яка являє собою доволі романтичну за

принципом викладу логіки матеріалу і його мелодичної основи мініатюру, знаходимо імпресіоністичні віяння в переливах мотивів, розміщених у верхніх регістрах – ефекту мерехтіння світла поміж барв, що в повні передає стан замилування мистця картиною, яку втілює тема-поспівка у розмірі 6/8на основі звуків «cis–dis–gis–dis–cis–h–cis», що виявляє свою характерну безпівтоновість. Вона розвивається секвентно і варіантивно, розкриваючи нові барвові та світло-тіневі ґрані – зростає діапазон мелодичної лінії, додаються підголоски, ускладнюється фактура, ладотональний розвиток та ін.

Рухливими та прозорими фігураціями, в яких наче сховані мелодійні фрази, пронизана фактура Третьої прелюдії g-moll. Мелодична лінія звивисто рухається від V до I ступеня, утворюючи тематичне зерно твору. Вагому роль у цьому відіграє використання дорійського та інших ладових забарвлень. Колорит звучання регістрів відіграє допоміжну функцію у змалюванні створеної композитором картини, переливчаста барвистість якої – панівна риса живописного відгомону імпресіонізму.

Лаконічна вишуканість хорального викладу музичної тканини наступної, Четвертої прелюдії b-moll, знаменується ясним та прозорим звучанням інструменту. Такий тип, здавалося б непритаманної імпресіонізму фактури водночас покладає на виконавця-інтерпретатора завдання створення барв методом певного звуковидобуття та звуковедення. Даний принцип, мабуть, відіграє функцію «завершальних» штрихів твору, адже від підходу піаніста до стилістичної манери відтворення музичного матеріалу, характеру, тембрального забарвлення звучання, вибору і уваги до туше залежить стильова виразність та її ідентифікація.

Прелюдія № 4 із жанровим підзаголовком «Хорал» – найбільш популярна п’єса циклу. Сама жанрова алюзія вказувала би швидше на неокласичний – необароковий вектор стилю, власне на той бахівський прототип, який Л. Назар-Шевчук відносить до ознак українського символізму. Проте Барвінський надає одній з найбільш стійких жанрових моделей релігійної музики – хоралові – незвичного образно-асоціативного забарвлення, що

проявляється не одразу, а поступово, в процесі розвитку головного тематичного елементу. Початковий виклад у щільній акордовій фактурі у високому регістрі викликає аналогії із вступом до «Лоенґріна» Р. Вагнера і звучить неначе із значної віддалі, як ангельські співи. Поступово тема матеріалізується, охоплює все більший звуковий простір, а рівночасно у її викладі з'являються насиченіші, яскравіші барви, експресивнішим стає тон музичної оповіді, стислий акордовий виклад розосереджується, оплітається примхливими візерунками.

Середня частина тричастинної форми прелюдії яскраво контрастна, стримана хоральність поступається тут ліричному монологу, дещо наближеному до жанрової моделі баркароли, в якому мелодія широкого дихання, охоплюючи значний просторовий об'єм, змінює ладотональні устої, що власне і створює враження швидкоплинних барвистих спалахів. Гармонічна мова цього епізоду спирається на колористичне зіставлення септакордів. Динамічна реприза представляє початкову тему в цілком іншому образно-смисловому ракурсі: це швидше урочистий гімн, повнозвучний і величний. Поступово затихаючи, тема немовби розпадається на окремі мотиви на тлі мірно повторюваного звуку b – віддаленого дзвону, і поступово зникає вдалині, таким чином створюючи смислову арку з початком. У цій прелюдії спостерігаємо вельми винахідливе і багатоманітне використання колористичних прийомів – від образно-картинних алюзій жанрових прототипів, яскравості гармонічних зіставлень до просторово-об'ємних елементів фактури.

Хвилеподібні переливи пасажних варіацій П'ятої прелюдії розкривають лірику гнучкої і настроєво-примхливої мелодичної лінії, тонкість і вишуканість якої – своєрідний лейтмотив творчості Василя Барвінського, пронизаної настроєвою колористичністю багатства звучань фортепіано.

Таким чином, звернення виконавця до фортепіанних мініатюр (зокрема, прелюдій) В. Барвінського не лише розширює репертуарний діапазон української музики першої половини XX ст., а й репрезентує імпресіонізм в

музичному мистецтві України, розкриваючи його характерні стильові особливості.

Продовжуючи розглядати різноманітні прояви синтезу візуального і звукового мистецтва у тих стильових пошуках, що були близькі творчій натурі Василя Барвінського, можна навести у приклад його фортепіанний цикл «Любов», написаний композитором під час навчання у Празі. Варто відзначити, що цей програмний твір, який складається з трьох частин, є виразником лірично-емоційного первня інтимного характеру ─ втілення особистих переживань та відчуттів композитора (що красномовно підтверджує посвята коханій Наталії Пулюй – майбутній дружині). Яскравим свідченням цього є назви-заголовки кожної з частин: «Самота. Туга любові», «Серенада», «Біль. Бій. Перемога любові».

Однак музична мова цих композицій не лише емоційно промовиста, вона дуже виразно змальовує певні образи-стани, що первинно охарактеризовані композитором в найменуваннях, як-от: самота, туга, біль. Символістична природа виразності особливо помітна в другій частині циклу – серенаді, що окрім вказаного самим автором жанру, має певні жанрові ознаки капричіо. Програмний образ серенади спирається на жанрову символіку пісні до коханої, хоча пісенність виступає у музичній тканині частини доволі опосередковано. Зате, лейтмотивним ядром-наспівом пронизана перша частина «Любові»: цей наспів, немов пагони в’юнкої рослини, гнучко і поступово оповиває всю фактуру твору, яка ускладнюється в процесі варіантно-варіаційного розвитку. Такий принцип розгортання музичного матеріалу, в якому графічно-лінійне начало основної мелодичної теми оплітається химерним звивистим орнаментом з типовим для сецесійного живопису повторенням фігур-форм-ліній (в музиці Барвінського цьому принципу відповідає повторюваність мотивів) нагадує живописні прийоми сецесійних полотен, для яких типовим явищем була гнучкість ліній як базису для моделювання композиції загалом. Окрім згаданої сецесійності, в передостанньому епізоді (Meno mosso) третьої частині циклу «Бій. Біль. Перемога любові», незважаючи на експресивно-

драматичну домінанту художнього виразу, виявляються риси імпресіоністичного звукопису: фортепіанна фактура побудована на безперервному фігуративному русі дрібними тривалостями, зосередженими у верхньому регістрі, на динамічному відтінку piano, що створює відчуття просвітленої прозорості фонового простору, забарвленого типово імпресіоністичним «мерехтінням».

В цьому циклі помічаємо винахідливу взаємодію виразових елементів символізму (передусім його поетичного варіанту) і розкішної сецесійної гнучкості пластів музичної тканини. Синтез символізму та сецесії простежується перш за все в образотворчій царині – згадаймо тематику живописних полотен Густава Клімта чи Арнольда Бекліна в західноєвропейському мистецтві, або ж Всеволода Максимовича в українському. Про симбіоз символізму та модерну в живописі початку XX століття також стверджував відомий український мистецтвознавець Володимир Овсійчук [202].

Торкаючись питання колористичної специфіки фортепіанної творчості В. Барвінського, окрім характерного імпресіоністичного забарвлення, яким позначено ряд фортепіанних опусів, варто згадати і експериментальні пошуки мистця в площині звукозображальності та сонористики. Яскравим зразком у цьому аспекті стало створення фортепіанної п’єси «Жаб’ячий вальс» (1910), в якій композитор крізь жартівливу форму втілення образно-асоціативного задуму (звукоімітація жаб’ячого квакання) застосував цілком новий для того часу метод «кластерної» гри: «В. Барвінський поряд з експериментами Г. Коуела та Ч. Айвза є винахідником кластеру» [193, с. 24] – констатує Л. Назар-Шевчук, став новатором і в «Прелюдії методом Далькроза» (1915), майже на сорокаріччя раніше від започаткованої Б. Бляхером системи варіабельних швидкостей, де застосував перемінні метри, а також започаткував розвиток жанрів фортепіанних прелюдій, сонати, концерту в українській музиці.

Написання «Жаб’ячого вальсу» суттєво збагатило художньо-

дидактичний репертуар української фортепіанної музики, розширивши рамки його виразової системи шляхом сміливої модернізації музичної мови та технічних прийомів гри (гра затиснутим кулаком). З точки зору живописності, цей твір цікавий не лише завдяки звукоімітації: використання широкого діапазону звучання кластерів (почергово з нижнього регістру – до верхнього) на початку та вкінці п'єси створює ефект простору, що є яскравою ознакою певної картинності авторського задуму.

Поза тим, композитор широко використовує розмаїту символіку, якої протягом тривалого розвитку європейської музики набули різні жанри. У даному випадку - це вальсові інтонації, але згідно з реінтерпретацією традиційних жанрів в XX ст, набуває комічних моментів вайлуватих, незграбних «жаб'ячих» підстрибувань. Відтак мелодична лінія містить велику кількість форшлагованих звуків перед опорними тонами тональності, що і забезпечує згаданий ефект. Цей спосіб музичного висловлювання породжує алюзію на живописну техніку окремо нанесених досить коротких мазків кольору, які взаємодіють таким чином, що в результаті вся композиція відтворюється завдяки їх стикуванню. Такий принцип широко застосовувався в одній з постімпресіоністичних течій живопису – пуантилізмі (відомого також як «неоімпресіонізм»), розквіт якого ще заторкнув перше десятиліття XX століття, власне коли і написано «Жаб'ячий вальс». Цікаво, що поєднання основного звуку з форшлагами, їх взаємодоповнююча дія на сприйняття, поряд із застосуванням кластеру також наштовхує на паралель з теорією поєднання адитивних кольорів у живописі, яка стала основою для створення нової техніки пуантилізму, що полягала в оптичному злитті окремих кольорових штрихів. Розгляд таких сонористичних аспектів «Жаб'ячого вальсу» додатково демонструє синестетичні елементи у індивідуальній виразовій системі В. Барвінського.

Серед інших відомих мініатюр композитора окреме місце посідає Колискова. Її кар'єра на сценічній естраді пов'язана не лише з основним фортепіанним варіантом, хоча і так вона увійшла в дидактичний репертуар

сучасних юних піаністів. Проте значно відомішою вона стала у хоровому аранжуванні Олександра Кошиця «для свого живого фантастичного оркестру»; «поряд зі «Щедриком» М. Леонтовича вона була «хітом» Республіканської капели, а часто під час виступів О. Кошиць оцінював рівень виконання за успіхом цього твору. Так, у тріумфальний хід капели була включена музика В. Барвінського»[2] [192].

Яскраві риси імпресіонізму та символізму в українській фортепіанній музиці репрезентує написана у тому ж році Соната Cis-dur (Des-dur) (1910). Надзвичайно тонке, прозоре і новаторське музичне письмо, що передбачає м'яке, чуттєве і наспівне звуковидобування, багата і вибаглива ладогармонічна колористика просторові ефекти фактури, а також трансформація орнаментальності та «дзвонової» образності (що викликає аналогії до таких творів як «Затонулий собор» К. Дебюссі, Другий концерт С. Рахманінова та ін.) свідчать про питомі риси імпресіонізму-символізму.

Твір з цієї точки зору проаналізований у дисертації Т. Чабан (див.: [286]), яка пише, про імпресіоністично-символістські стильові позиції В. Барвінського, які яскраво виявляються у даній сонаті. Авторка при цьому вказує на те, що у сонатному циклі моцартівськог спрямування із розгорнутою тричастинністю, що має, в цілому, лірико-епічний, оповідальний характер, принципово уникається така важлива романтична стилістична ознака, як оркестровість фортепіанного викладу. Окрім того, бачить певний вплив народної музики у свободі ладових інтонацій та фольклорній основі тематичного матеріалу і принципів його розвитку – таких як варіаційна повторність, мотивне та орнаментальне варіювання. У результаті, Т. Чабан приходить до висновку, що «застосування фуги у фіналі, тяжіння до насиченої фактури, монотематичні побудови та значні масштаби засвідчують як

[2] З книги О.Кошиця "З піснею через світ" наведу кілька цитат, що стосуються "Колискової": «*Оплески гриміли після кожного номера, а після виконання "Колискової" вони вибухнули з такою силою, що ніякими словами передати це не можливо. "Колискова" з її чарівною наспівною мелодією і хоровим супроводом, заколихала слухачів до такої міри, що треба було чекати цілу хвилину, поки оплески розірвали тишу, що запанувала в залі після того, як голоси співаків завмерли. Це був єдиний незабутній концерт в житті» («Austin American», Техас, 8 грудня 1922 р.) (цит. за:* [192]).

романтичні традиції Сонати, так і неокласичні-символістські торкання (ознаки старовинної сонати da chiesa, еклектика стильових цитат в тематизмі і структурі, «стертість» образно-тематичних контрастів). А в цілому В. Барвінський пішов особливим шляхом, поєднавши на основі одного тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями» [286, с. 128].

Підтримуючи, назагал, процитовану вище думку дослідниці про імпресіонізм-символізм Сонати В. Барвінського, зауважимо, що вказана вище фольклорність є дуже узагальненою, коли не передається народний тематизм чи, принаймні, атмосфера, а використовуються притаманні народній музиці засоби розвитку, а твір, в цілому, має яскраві інмпресіоністично-сецесійні риси, що «проросли» у пізньоромантичному контексті.

Власне, тому можемо стверджувати про яскраве і своєрідне втілення звуковописної фортепіанної моделі у Сонаті для фортепіано Cis-dur В. Барвінського.

Загалом, фортепіанна музика мистця тяжіє до тонкого нюансування, вимагає вишукано-м’якого, мелодійного і співучого звучання інструменту, яке випливає з фасцинації просторово-колористичними ефектами імпресіоністичних образів. Про специфіку звуковидобування у фортепіанних творах Барвінського дуже влучно висловилась одна з його учениць, Марія Крих-Угляр: «Музику Барвінського не можна виконувати так, як, скажімо, граємо Рахманінова – глибоким, як з надр землі, насиченим, а часами і масивним звуком… Бо природа його [В. Барвінського] звуковідчуття – зовсім інша: Барвінський чув фортеп’ян, його звучання по-імпресіоністичному тонко і м’яко, чуттєво і дуже наспівно. Він і сам був дуже чуттєвий» (з особистої бесіди з професором Марією Крих-Угляр – Н. П.-О.).

З погляду піанізму, музична імпресіоністичність – надзвичайно цікава сфера, адже, продовжуючи романтичну ідею естетичної краси звуку, фортепіанна фактура в сонористичному сенсі збагачується розмаїттям принципів фігуративного типу викладу музичної тканини: короткими чи

подовженими мотивами-мазками в різних регістрах, або ж концентрацією на звучанні одного з них, що відтворює живописний принцип гри світла у барві, притаманний стилю. Т. Воробкевич відзначає, що «Барвінський любується варіантністю кожної теми, намагається збагатити кожну тему контрапунктом, якби домелодією, ніколи не повторює тему два рази однаково, завжди додає альтерований суголосок, який не тільки збагачує гармонію та фактуру, але передусім змінює настрій, емоційне сприйняття епізоду» [35, с. 5] і порівнює таку декоративність із аналогічною рисою у елементах декору львівської сецесійної архітектури, у графіці О. Кульчицької, Г. Нарбута, в живописі згаданих І. Труша та О. Новаківського, – такі аналогії зустрічаємо і в багатьох інших дослідженнях фортепіанного стилю мистця.

Так, у п’єсах циклів для фортепіано «Любов» чи «Канцона. Серенада. Імпровізація» слушно відзначається гнучка та пластична мелодична лінія сецесійної манери викладу з мерехтінням тембральних барв і фактурних фігурацій імпресіоністичного характеру. Необхідно відзначити, що власне ці два цикли виявляють певну новизну ідейного спрямування в площині імпресіонізму: зміна предметності процесу споглядання чи залюбування, що переноситься на емоційну сферу. Відчуття та почуття надають вражень творцеві, які він, з притаманною витонченою стриманістю втілює в своїх композиціях. Слід зауважити, що принцип такої предметності став характерною і відмінною рисою українського імпресіонізму, адже такі ознаки знаходимо в багатьох доробках мистців України того часу.

Таким чином, фортепіанна музика Василя Барвінського характеризується вишуканістю та прозорістю звучання інструменту, його тембровою барвистістю та ясним втіленням художньої образності, сповненої синестетичних ефектів асоціативності. Власне такі її особливості спричинили зацікавлення специфікою колористичного компендіуму виразових засобів композитора, його багатою образно-асоціативною палітрою, різними гранями звукопису.

Складаючи найчисленнішу та надзвичайно цінну частку творчої

спадщини мистця, фортепіанні опуси охоплюючи весь спектр піаністичної складності: від найпростішого фактурного викладу творів для дітей – до найскладніших концертних опусів. Щодо стильових пріоритетів творчості В. Барвінського загалом та фортепіанних жанрів зокрема, то погоджуємося з висновком Л. Кияновської про те, що «він надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, які принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природно з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне світосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (якщо мати на увазі під цією стильовою тенденцією не тільки модифікацію класицистичних норм, але також всіх давніших, що виникали до романтизму, до XIX ст., а найбільше барокових), неофольклоризму» [104, с. 232–233]. Варто додати, що співзвучним з цими уподобаннями композитора був також стиль сецесії, тож цілком природно знайшов свій відгомін у композиціях мистця.

Царина фортепіанної музики для Василя Барвінського, як і для ряду інших українських галицьких композиторів першої половини XX століття, виявилась однією з провідних у апробуванні розмаїтих інноваційних виразових ефектів. В. Барвінський – прекрасний піаніст і педагог, досконало розумів і відчував можливості фортепіанної колористики, тож вповні проявив здатність втілити образний задум не лише через тонке емоційно-настроєве нюансування, але й через створення яскравих картинних асоціацій. Надзвичайно багатий барвний спектр його творчості відзначають рецензенти. Зокрема С. Людкевич, подаючи огляд виконання «Варіацій на українську народну тему» для віолончелі і фортепіано відомим віолончелістом Богданом Бережницьким і самим композитором, звертає увагу на колористичність нового твору: «У шістьох варіаціях теми автор виявив не тільки велике багатство нешаблонної інвенції, інтересних гармонічних проблем, але також численні нюанси колористичних (виділення моє – Н. П.-О.) секретів (особливо ж у Scherzo і Cadenza)» [162, с. 483]. Згодом той же Людкевич, підсумовуючи тридцятиліття його творчої діяльності, окреслив стиль мистця «як йому тільки

питомий цвітисто-запашний, справді барвінковий» [160, с. 367], знову ж таки виділивши його барвно-зображальні характеристики.

Цікаво, що й у власних висловлюваннях про музику видатних композиторів минулого Барвінський не лише апелює до емоційно-образного сприйняття, а й проводить паралелі з різними видами візуальних мистецтв: «музика Баха асоціюється з могутньою різьбою у мармурі, від її органних тонів душу проймає почуття вічності; для Бетховена притаманна мужність і енергія; мініатюри Рамо подібні до тонко шліфованої клавесинної мозаїки, а Шопена характеризує «аристократичний маєстат» (виділення мої – Н. П.-О)» [98, с. 125]. Опосередковано на це ж вказує і Н. Кашкадамова, коли визначає виконавські преференції композитора: Барвінському «ідеально відповідали гармонійно-красиві трактування Любки Колесси: тип – емоційний, стиль сецесійний; і менш близькими виявилися полемічно-загострені інтерпретації Галі Левицької: тип – інтелектуальний, стиль – більше об’єктивно-конструктивний» [98, с. 128]. Очевидно, під сецесійністю інтерпретації передбачалась витончена і чуттєва гра звукобарвами, до якої сам В. Барвінський тяжів і як композитор, і як піаніст, і як педагог.

Підсумовуючи подані спостереження над звукозображальними та колористичними елементами фортепіанної творчості Василя Барвінського, доцільно навести слова Стефанії Павлишин, яка зазначає: «істотною особливістю музичної мови Барвінського є колористичність, звукова барвистість, що досягається завдяки вмінню найповніше використати діапазон інструмента, а не тільки відтінки гармонії» [206, с. 83].

Подані аналітичні спостереження щодо формування звукописної моделі у фортепіанній музиці композитора виявляють яскраві живописно-колористичні елементи, які нерідко пов’язані із особливостями певних стилістичних керунків, що дозволяє ствердити їх надто важливу роль в індивідуальному стилі мистця. Адже вони закладені в його цілісному художньому світогляді, в єдності композиторських, виконавських піаністичних та педагогічних пріоритетів, відображають його емоційно-

психологічну сутність як особистості. Водночас звертається увага на те, що імпресіоністично-рефлексивні алюзії, як і символістська багатозначність трактування жанрових моделей в його творчості, не є вторинним наслідуванням досягнень західноєвропейських модерних шкіл, а кожного разу вирішуються оригінально, відповідно до авторського задуму даного артефакту.

2.4. Розмаїття звукописної фортепіанної моделі та особливості її втілення у творчості молодших сучасників В. Барвінського

Розмаїті ґрані звукописної фортепіанної модеді у напрямках імпресіонізму, символізму та сецесії були витворені сучасниками Василя Барвінського, серед яких ключова роль належить Нестору Нижанківському, Антіну Рудницькому, Роману Сімовичу, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Всеволоду (Петровичу) Задерацькому та іншим мистцям, у кожного з яких склалася своя непроста життєва історія, проте, кожен з яких хоча б в окремі періоди творчості був пов’язаним зі Львовом.

Витончений ліризм та імпресіоністична сецесійність, близькі до стилістики Василя Барвінського, є питомими ознаками творчості Нестора Нижанківського (1893–1940), вихованця Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка, Віденської музичної академії у класі Й. Маркса, в якій здобув науковий ступінь доктора філософії (1923), та Празької консерваторії (1926) та Школи вищої майстерності у цьому закладі по класу композиції Вітезслава Новака (1928) [189, с. 216], в якого навчалися також В. Барвінський, С. Туркевич-Лукіянович, М. Колесса, Р. Сімович, Д. Задор, та ін. Н. Нижанківський – мистець, що розпочав добру кар’єру (викладач Високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова у Празі, Вищого музичного інституту у Львові), проте, у силу досить раннього завершення життєвого шляху, не сповна розкрив свій творчий потенціал.

Яскравим і, водночас, тонким звукописом проникнуті такі твори Н.Нижанківського, як солоспіви за поезіями Богдана Лепкого («Снишся

мені»), Олександра Олеся («Жита», «Прийди, прийди»), Івана Франка («Поклін тобі, зів'яла квітко»), німецькою мовою на вірші М. Семаки («Чому я пробудився?», «Осінь»), низка хорових, камерно-інструментальних та інших творів. У фортепіанному доробку композитора привертає увагу широкий спектр неостилів, зокрема фуга на тему «В–А–С–Н», що є одним із перших прикладів необароко в українській фортепіанній музиці, «Варіації на українську тему» (1920–1923), «Інтермеццо» (1934), альбом мініатюр «Фортепіанні твори для молоді» та ін.

Фортепіанна спадщина Нестора Нижанківського репрезентує численні виразові прийоми, притаманні новітнім естетичним напрямам, не оминаючи витонченої орнаментальності, символічної багатозначності та колористики. Особливо яскраво ці тенденції втілені у програмній маленькій фортепіанній сюїті «Листи до Неї». Літературна складова цієї композиції визначає побудову драматургії циклу, відображеної як у загальній назві твору, так і у його складових частинах. Популярний на той час принцип «роману-щоденника» своєрідно трансформується і переноситься композитором в музичну царину, що є яскравим проявом синтезу мистецтв.

Не позбавлена модерністичних ознак музична тканина твору: чуттєвість – але немовби розсіяна в просторі – виражена в декламаційній інтонації та примхливій фактурі першої мініатюри-листа («Лист про ніжність її рук»), що постає своєрідною алюзією гармонічних звучань імпресіоністичного забарвлення; яскрава ритміка, котра підкреслює фовістичну стихійність, густу барву другої частини («Лист про силу»); мрійлива витонченість барв звучання третьої п'єси («Лист про мрії») – втілення краси образу жіночого первня; кульмінаційна остання складова циклу – вихід за рамки ладової стабільності, трансформація фуги, тяжіння до експресіоністичної атональності і типової для експресіоністичних візій деформації мелодичної лінії та жорсткість гармонічних співзвуч («Лист про насмішку над самим собою»).

Таким чином, Нестор Нижанківський, поряд із Василем Барвінський, став одним із основоположників у формуванні звукописної фортепіанної

моделі в західноукраїнській музиці, наповнивши її такими рисами, як прозора, часто орнаментальна, фактура, домінуючий мелодизм, гармонічна колористика, цікаві тональні співвідношення та іншими, подібними за своєю суттю до стилістики сучасника, а разом із тим, виражених крізь призму індивідуального бачення мистця.

Вагомим фактором розвитку звукописної лінії у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського, як і переважної більшості композиторів Західної України, стало застосування карпатського фольклору у модерному баченні, до чого звернемося у наступному розділі.

Сучасниками Василя Барвінського та Нестора Нижанківського, що активно розвивали фортепіанне мистецтво у Західній Україні, були композитори, доля яких розвела по різних країнах, але які лишилися продовжувачами і примножувачами кращих українських традицій.

Сьогодні важливо бачити та аналізувати різні вектори самореалізації західноукраїнських композиторів, що у XX столітті працювали в умовах Австро-Угорської та Російської імперій, Польщі та СРСР, перебували в еміґрації після Другої світової війни. Протягом останніх десятиріч з'явилося чимало праць, які привносять у вітчизняне музикознавство відомості про вихідців із Західної України, що продовжили свій творчий шлях у західних діаспорах. Доробок цих митців, що є невід'ємною складовою західноукраїнської музики, також увібрав аналізовану у даному контексті тенденцію до трансформації засад живопису, – Антіна Рудницького, Романа Сімовича, Миколи Колесси, Анатоля Кос-Анатольського, Дезидерія Задора та інших, до творчості яких звертаємося у третьому розділі, виявляючи головні риси творення звукописної фортепіанної моделі на фольклорній основі.

У даному розділі, в контексті впливу модерних течій на музику західноукраїнських мистців, варто згадати першу українську композиторку, Стефанію Туркевич-Лукіянович (1898–1977). Учениця Василя Барвінського у Вищому музичному інституті у Львові, класів фортепіано у В. Курца та Є. Лялевича (1914–1916) у Відні, музикознавства – в А. Хібінського у

Львівському університеті (1921), в інших навчальних закладах Львова, продовжила навчання у Ґ. Адлера у Віденському університеті та у Ф. Вюрера і Й. Маркса у Віденській музичній академії (1921–1923), наприкінці 1920-х – в А. Шенберґа у Берліні, закінчила Празьку консерваторію у класі О. Шіна та Школу вищої майстерності у класі В. Новака (1930), була ученицею П. Гіндеміта, захистила докторську дисертацію про проблеми використання українського фольклору в російських операх при Українському Вільному Університеті (1934) [189, с. 182; 208; 250]).

У творчості Стефанії Туркевич-Лукіянович, означеною використанням аванґардних технік серіалізму, мінімалізму, алеаторики, комбінаторики, сонористики, яскравими модерністськими рисами неокласицизму, неоромантизму, експресіонізму та інших стилів, крізь призму новаторських тенденцій і національного бачення трансформовано жанрові, колористичні та графічно-пластичні засади живопису. Як відомо, чоловік мисткині Роберт Лісовський був відомим художником-графіком, художницею стала донька, малярством захоплювалася і сама композиторка. Окрім того, «живописні» тенденції у її творчості пояснюють і впливом «Художника Матіса» Пауля Гіндеміта (1934; 1935), одного із наставників С. Туркевич-Лукіянович.

Таким чином, звукопис став однією із провідних естетичних і композиційних тенденцій у творчості мисткині, яка творить сповнені синестезійних асоціацій полотна і, водночас, «маючи аванґардове спрямування у виборі сучасних технік… тяжіє до мінімалістичних тенденцій, які навіть у великій оркестровій партитурі дозволяють творити неймовірно вишукані та витончені звукові полотна» [247, с. 108].

Серед творів, означених програмним «живописним» спрямуванням – Симфонієтта (1956), частини якої мають такі назви: перша – «Акварель», друга – «Графіка і рисунок» і третя – «Малювання олією» [208].

Одним із надзвичайно показових творів авторки із «живописним» підґрунтям ─ поєднанням графіки мелодичних ліній і колористики оркестру, є «Малярська симфонія» (1962, 1975), яка отримала додаткову назву із

«живописним» жанровим визначенням «Три симфонічні ескізи». Твір також має узагальнену програму, і навіть більше – вказівки на звукокольорові аналогії: перша частина – «Графіка: Чорне і Біле»; друга – «Акварель. Водяні кольори: Рожевий, Блакитний, Жовтий, Зелений, Сірий»; третя – «Малювання олією: Червоний, Зелений, Оранж, Синій, Жовтий, Пурпуровий, Чорний».

Досліджуючи міжвидову мистецьку взаємодію у вказаному творі, Й. Созанський приходить до висновку про те, що «невипадково авторка останнім кольором, обраним для візуально-філософської системи своєї концепції, декларує чорний – символ, який насамперед в національній свідомості ментальної етногенези є знаком землі. В народній традиції символ червоно-чорного вишиття асоціюється з кров'ю і землею, як двох вісей буття (саме ці два кольори подаються як межові у Третій частині симфонії). Така філософсько-рефлективна концепція синтетичного типу з інтенсивною основою позамузичного чинника у симфонічному жанрі виводить симфонізм С. Туркевич на рівень явища синестезії, що дозволяє окреслити даний твір як своєрідну синергетичну модель звукової картини світу в міжвидовому мистецькому просторі» [247, с. 124].

Серед фортепіанних творів, які можна розглядати крізь призму звукопису, вирізнимо такі твори, як «Гротеск» (1964), «Гірська сюїта» (1966–1968), «Українські колядки і щедрівки», окремі п'єси з циклу для дітей (1936–1946) (як, наприклад, позначені звукозображальністю «Горобчик», «Коник») та інші (див.: [70; 199; 281]), які потребують дослідження у контексті поставленої проблематики.

Інший вектор, до якого у силу бездержавності та територіальної роздробленості України, потрапив ряд талановитих національних митців, – російсько-радянський. Хоча у першій половині XX століття він не є таким масовим, як «прозахідний», та сьогодні маємо віддати наукову шану композиторові, чиї здобутки у музичному мисленні випередили багатьох сучасників, і який не зламався між жорнами сталінської тоталітарної машини.

Мова про вихідця із міста Рівного Волинської губернії, останній період творчості якого був львівським, – композитора-піаніста Всеволода (Петровича) Задерацького (1891–1953). Митець пройшов трагічний життєвий шлях на теренах царської Росії та СРСР, і в останній період життєтворчості (1949–1953) повернувся в Україну як композитор, викладач камерного ансамблю та історії піанізму Львівської консерваторії ім. М.В.Лисенка, а також як концертуючий піаніст (існують рецензії про його виступи у Дрогобичі, Коломиї та інших містах). Живописна картинність, перетворена крізь призму імпресіонізму, символізму, урбанізму і пізнього романтизму, притаманна низці творів мистця.

Вихованець московської школи – класів композиції М. Іпполітова-Іванова, фортепіано – К. Кіппа, приватно поліфонії і контрапункту – С. Танєєва (нагадаємо, рідне місто Рівне належало до Волинської губернії Російської імперії), вчитель цісаревича Олексія (1915–1916), штатний композитор Всесоюзного радіо, викладач музичних закладів, тричі репресований більшовицькою машиною мистець. Востаннє В.П.Задерацький був засуджений у 1937 році за «“антирадянські висловлювання”, серед яких було твердження про те, що музичне життя в Україні інтенсивніше за ярославське» [80], – у цьому російському місті на той час працював викладачем музичного училища. За словами сина, музикознавця Всеволода Всеволодовича Задерацького, батько у Магадані, де відбував покарання, разом із іншими засудженими музикантами створили Магаданську філармонію й симфонічний оркестр [80].

В. Задерацький є автором композицій у багатьох жанрах (оперному, балетному, симфонічному, камерних). Фортепіанна спадщина складає більше ста творів, пронизаних постромантичним світовідчуттям. Твори мистця раннього періоду (до 1927 року) було знищено при обшуках та арештах, а в тих перлинах, які збереглися до наших днів (написані головним чином протягом десятиріччя між першим і другим ув’язненням), спостерігаємо переважання програмного мислення та відповідної образності (див: [79; 113;

159; 180]). Це, передусім, п'ять сонат (1928–1941), Сюїта у дев'яти частинах «Батьківщина» (1944 (1946)). Окремим здобутком є поліфонічний цикл, що передумовив появу необарокових виявів у фортепіанній музиці – 24 прелюдії і фуги, написані у таборі на Колимі у 1937–1938 роках, раніше від появи аналогічних циклів П. Гіндеміта (1942) і Д. Шостаковича (1950–1951)[3]. Надзвичайно цікавими є 24 прелюдії (1934) та програмні цикли фортепіанних мініатюр – «Мікроби лірики» (1929), «Порцелянові чашки» (1930), «Східний альбом» (1940), «Легенди» (1944) [80; 189, 116–117]. У них виявляють яскраві ознаки живописної програмності. Окремо заважимо, що, як вказують музикознавці, у доробку мистця, попри сталінську жорстокість до вияву всього національного, а тим більше українського, є два дитячі концерти на українські народні теми [189, с. 108], а також Концерт на українські народні теми для домри з оркестром (1947), Сюїта на українські народні тексти (1950), хорова поема «Косенкові» (1948) [80] та ін.

Фортепіанна творчість В. Задерацького лише в останні роки починає розглядатись дослідниками, зокрема, проаналізована у дисертації Н. Лукашенко «Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького» [159], є надзвичайно цікавою і з точки зору нашого дослідження.

Композиції мистця містять яскраві новаторські риси, пов'язані, передусім, із трансформацією засад живопису та символістської програмності у фортепіанній музиці: «образна сфера його композицій позначається яскраво реальною картинністю та унікальністю тематики. Новатоськими рисами позначена і фактура його творів. Як композитор-піаніст, він збагачує виконавсько-виразові ресурси фортепіано мовно-колористичними новаціями, розкриваючи нові грані сонорних бавр, градацій, діапазону» [23, с. 3], – йдеться у передмові Христини Блажкевич-Чаплін до видання творів львівських композиторів. Так, наприклад, Фортепіанна сюїта у дев'яти

[3] Поліфонічний цикл написаний у магаданському таборі на телеграфних паперових бланках. Світова прем'єра прозвучала у виконанні уродженця Магадану, вихідця з іншої репресованої родини, німецького піаніста та дослідника єврейської музики Яши Нємцова. В одному інтерв'ю виконавець сказав, що В. Задерацький писав, «щоб залишитися людиною», і зізнався, що цей цикл, на думку багатьох музикантів, є вищого рівня від аналогічного циклу Д. Шостаковича [32]; також з інтерв'ю сина – https://www.youtube.com/watch?v=1M8g8aB2AB0 (20.05.2020).

частинах «Батьківщина», написана близько 1944–1946 років, має такі програмні назви у дусі живописної картинності: «Рельси», «Тайга», «Завод», «Поля золоті», «Молода зміна», «Долина Аракса», «Колона ентузіастів» та ін. У кожній із п’єс напрочуд яскраво і колоритно змальовано відповідні образи, музика викликає яскраві зорові уявлення та асоціації, представляючи при цьому у різних ракурсах В. П. Задерацького – тонкого лірика.

Привнесення імпресіоністичної стилістики у піаністичне вираження виявляємо в одній із «нечисланних в доробку В. П. Задерацького світлих за настроєм композицій» [23, с. 3] – п’єсі «Срібляста злива» (1948), яка відкриває згадану вище збірку львівських композиторів.

Програмна назва і присвята імпресіоністу К. Дебюссі створюють установку на відповідне стилістичне вирішення твору. У п’єсі втілено живописну картину літнього дощику із веселкою (тематика, від якої так далекі більшість творів мистця, наприклад, суголосні духові епохи «симфонічні плакати» під назвами «Завод», «Кінна армія», згадана Фортепіанна сюїта у дев’яти частинах та ін.). Натомість виразові засоби «Сріблястої зливи» є подібними до засобів у «Фейєрверку», прелюдії із другого зошита К. Дебюссі. Змалювання зливи і, наприкінці, веселки зустрічаємо й у п’єсі «Сади під дощем» французького імпресіоніста, яка завершує цикл «Естампи» (назва циклу також відводить в образотворчу царину, викликаючи асоціації із творами друкованої графіки).

«Срібляста злива» В. П. Задерацького витримана в єдиній виразовій палітрі, внаслідок чого звучить «на єдиному подиху» швидкоплинної літньої зливи. Автор створює картинку, максимально використовуючи прозорий тембр високого регістру, який стає головним засобом виразовості (переважає звучання у третій і другій октавах). Його доповнюють барви «світлої» тональності Fis-dur, в якій, немо на сонці, без перестанку грають дощові переливи, змальовані однотипним викладом гармонічних фігурацій тридцять другими тривалостями (які у процесі розвитку часом переходять у квінтолі, септолі) із «вкрапленнями» особливих гармоній, передусім домінанти із

розщепленою квінтою і в основній тональності, і у модуляційному процесі. Ремарка «ben marcato la melodia» та акценти на кожному першому звуці кожної долі дозволяє виділити мелодичну лінію, що малює крупними мазками-фігураціями «візерунок дощу».

Описану живописну картину довершують надзвичайно картинна каденція, в якій зображено останні краплі зливи – тріолями із гострих, акцентованих секунд, що рухаються вгору, чергуючись із пасажоподібними фрагментами і glissando – sur les touches noirs / sur les touches blanches. Краплі стають більшими, їх ілюструють грона секундово-квартових і терцієвих співзвуч, що на crescendo здіймаються догори (автор використовую регістрове забарлення звуків четвертої октами) та, врешті, «заспокоюються» на фоні паралельних тризвуків і «розтають» у секундах на pp.

Таким чином, у п’єсі «Срібляста злива» В. Задерацького яскрава картина літньої зливи з веселкою створюються через передачу, насамперед, світлотіні як одноєї із головних засад живопису, що втілюються світлом тональності, «дихаючого» високого регістру, «прозорих» гармонічних фігурацій та поєднанням акцентованості (у мелодичній лінії) та легкості (у фігураціях) туше. В результаті п’єсу можна порівняти із творами художників-імпресіоністів, наповненими світлом і повітрям, що максимально відчувається слухачем і глядачем.

В. П. Задерацькому належить і низка інших творів, вирішених у живописно-імпресіоністичній стилістиці. До них можемо віднести п’єси «Сад перлинного винограду», «Синьоока квітка» з циклу «Легенди», «Порцелянові чашки», в яких трансформуються основні засади звукопису Клода Дебюссі та інших мистців. В окремих творах вбачаємо яскраві риси урбаністичного звукопису. Останній не є притаманним, на рівні провідної тенденції, для української музики першої половини XX століття, натомість стане радикальним фактором оновлення звукописної фортепіанної моделі у другій половині XX століття.

2.5. Модифікація живописних жанрів та тенденції розвитку фортепіанного звукопису другої половини XX століття

У другій половині XX століття радикальні зміни у музичній виразовості відбулися завдяки діяльності композиторів-«шістдесятників», сказали нове слово в українській музиці різних жанрів – Леонід Грабовський, Леся Дичко, Валентин Сильвестров, Євген Станкович та інші мистці, чиї здобутки мали безпосередній вплив на характер звукопису. Особлива роль в оновленні звукописної фортепіанної моделі, сформованої на той час у західноукраїнській музиці, належить Мирославу Скорику (1938–2020), вихідцю із родини із «блискучим родоводом» (Л. Кияновська [107]), що навчався фортепіано в учениці С. Рахманінова Валентини Канторової під час заслання в Анжеро-Судженську Кемеровської області, належить особливе місце. Учень С. Людкевича, Р. Сімовича та А. Солтиса у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка (1960) та Д. Кабалевського в аспірантурі Московської консерваторії імені П. І. Чайковського (1964) [189, с. 271], а водночас – керівник ВІА «Веселі скрипки» та автор перших українських естрадних пісень із джазовими ритмоінтонаціями, М. Скорик поєднав родинні та освітні здобутки із «диханням» епохи шістдесятництва та власним новаторським баченням.

Індивідуальний стиль мистця відзначається демократичністю музичного вислову, широким слухацьким «радіусом дії», тож більшість творів впевнено зайняли місце в репертуарі як видатних виконавців, так і початкуючих музикантів, а жанрова різноманітність вражає дотепним і часто несподіваним перевтіленням як моделей історичних стилів минулого, так і фольклорних джерел, та популярних жанрових формул, породжених сучасною сферою «Unterhatungsmusik, U-Musik», за Г. Бесселером [314]. Особливо це спостереження слушне щодо фортепіанного доробку мистця: від перших класів музичної школи – і до іспитів на професійну зрілість у музичних академіях, до концертного репертуару провідних українських і зарубіжних

піаністів, виконуються його П'ята партита, «Дитячий альбом», «Бурлеска», «Коломийка», Токата, три фортепіанні концерти, «Екстравагантні танці», джазові обробки класичних шедеврів та інші твори.

У системі виразових засобів, завдяки якій композитор досягає такого яскравого художнього впливу на виконавців і слухачів, дуже важливим виявляється барвно-колористичний компонент, здатність мистця викликати рельєфні асоціативні образи. Ефекти синестезії – поєднання слухового і зорового сприйняття – присутні не лише у його масштабних оркестрових та камерно-інструментальних опусах, де багату колористичну гаму природно створюють різні тембри та їх комбінації, але й у «монотембрових» фортепіанних творах, де барвна палітра обмеженіша. І хоча творчість Скорика загалом та її фортепіанні жанри зокрема здобули значний критичний розголос та науково-аналітичну базу, все ж доробок видатного композитора настільки об'ємний і значний, що залишається ще багато аспектів його обговорення і наукового осмислення, у тому числі стосовно питань барви і колористики як важливої складової індивідуальної манери його фортепіанного письма.

Такі фортепіанні твори, як «Бурлеска», «Блюз», «Альбомний аркуш» – ностальгічна мрія для фортепіано соло чи «Три джазові п'єси» для фортепіано на чотири руки демонструють різні підходи до звукопису, у тому числі із привнесенням джазових ритмоінтонаційних і ладогармонічних елементів, що в індивідуальній трансформації мистця дало приклади яскравої колористики. Натомість принциповою графічністю вирізняється досить аванґардна Соната in C, написана у другій половині 1960-х рр., що належить до числа полістилістичних творів мистця. Його сенс розвивається із тематичного зерна зі звуків «c–c–c–des–es–h», що розпочинається активним поштовхом повтореного «c» і завершується «кинутою» зменшеною квартою, та формується у графіці мелодичних ліній, що формують чіткі, часто досить різкі рисунки. За словами Х. Блажкевич-Чаплін, «Музика сонати сповнена драматизму. Енергії остінатного механістичного руху головної партії вишукана витонченість речитативно ламаної лінії побічної партії» [23, с. 4].

Таким чином, Соната демонструє можливість творення засобами музичної графіки двох протилежних образно-емоційних станів – вкрай напруженого драматизму та тонкої лірики.

Величезну популярність отримала фортепіанна Партита № 5 (1975), що у контексті необарокової течії показала новаторську виразовість через привнесення у фортепіанну спадщину яскраво новаторських рис – особливі види тематизму і роботу з матеріалом, специфічну фактурність тощо.

Так, вражає тонкість і краса звукопису Прелюдії, в якій вже на початку твору на фоні ланцюжка фігурацій, починаючи від великого мажорного секундакорду «С», що переростає у ряд альтерованих гармоній, у високому регістрі м'яко-дисонантно звучить співзвуччя «cis–gis–cis», створюючи політональну музичну тканину. Згодом відома барокова нисхідна мелодична фігура звучить на фоні кластерних утворень з окремими пропущеними тонами, типово-органні речитативи та поліфонізовані епізоди перетворюються на приклади яскравого графічного звукопису та ін.

Меланхолійний Вальс написаний тонким сецесійним звукописом, в якому мелодична лінія плете тонке інтонаційне мереживо на фоні колоритних гармоній супроводу. Після Хору, де органне звучання імітується за допомогою гостро-сучасних акордів із малосекундовими «вкрапленнями» та багатством колориту дванадцятитонової діатоніки, у неоромантичному настрої звучить Арія, в якій нисхідний хід інтонації «зітхання» переосмислено у висхідний, і з нього, знову ж у сецесійно-орнаментальному дусі, розвивається мелодика цілої п'єси. Яскравою звукозображальність характеризується Фінал, де поєднано різноманітні тематичні та фактурні елементи, що надаються до варіантного та імпровізаційного розвитку, із мозаїчним співставленням пасажності і кластерної ударності, аж до багаторазового повторення співзвуччя «c–d–e–f–g–a–h–c» наприкінці твору, що із пастельного звукопису переходить саме в ударний.

Особливою з точки зору предмета нашого дослідження та згаданого вище феномену ударності є Токата (1979), що відкрила нові горизонти не

тільки у творчості М. Скорика, але й в українській фортепіанній музиці в цілому, оскільки твір увійшов у європейське русло оновлення як піаністичного вираження, так і загального розширення фортепіанної семантики. У даному випадку – це органічне поєднання колористики, графічної ударності та нової, із «присмаком» джазу, інтонаційності, як відгук на модерністські тенденції в мистецтві, на спротив «запізнілому» і «вічному» романтизму та ін.

Інтонаційне оновлення звукової сфери у жанрі токати проаналізоване, зокрема, у дисертації Н. Мартинової [170], яка аналізує вказану проблему у контексті урбаністично-забарвленого піанізму на прикладі Токати (1912) Сергія Прокоф'єва, Allegro Barbaro (1911) Бели Бартока, Сюїти «1922» (1922) Пауля Гіндеміта, Токати (1937) Леоніда Половінкіна та ін.: «Прокоф'єв у даній п'єсі вперше демонструє новий тип механізованої токатності, з характерною для неї тенденцією до поступового нагнітання енергії руху. Незважаючи на відсутність програмного заголовку, тобто прямої предметної асоціативності, виразний арсенал музичних засобів і піаністичних прийомів в повній мірі розкривають урбаністично-індустріальний підтекст музики» [170, с. 64–65].

Стиль М. Скорика міг не зазнати впливу творчості С. Прокоф'єва, адже, розглянувши герменевтичне коло 1960–1970-х років у житті львівського мистця, вирізняємо вагому роль саме цієї постаті, однієї із провідних у музичному мистецтві XX століття, якій присвячена кандидатська дисертація М. Скорика «Ладова система Сергія Прокоф'єва», захищена у 1964 році, і відповідна монографія. Запропоноване для розуміння системи С. Прокоф'єва поняття «дванадцятитонова діатоніка» та вміння автора «Швидкоплинностей» і «Сарказмів» перетворювати банальні ритмоінтонації у цікаві, за допомогою варіантної та іншої мотивної роботи творити із них вишукане музичне полотно, на думку Л. Кияновської [107], стало здобутком і М. Скорика.

Проте, Токата М. Скорика несе іншу знаковість, аніж твори С. Прокоф'єва та інших названих композиторів. Наприкінці 1970-х рр. М. Скорик вже був автором музики до кінофільму «Тіні забутих предків», написаного на цій основі «Гуцульського триптиху» і «Карпатського

концерту», фортепіанного циклу «В Карпатах», що трансформувалося і в аналізованому творі. Мова про м'яке перетворення етнічних та джазових елементів, з більшою чи меншою мірою. У Токаті не спостерігаємо безпосереднього, рельєфного вияву фольклоризму, як у вказаних вище творах, але прагнення змалювання специфічної карпатської образності та стихії імпровізаційності зумовили те, що М. Скориком було сказано абсолютно нове слово у жанрі, у тому числі протрактовано токатність як новаторський вид звукопису.

Токатність – «один із основних жанрових стереотипів художньої системи митця» [107, с. 332]. Отож, у Токаті у «згорненому» вигляді М. Скорик сконцентрував найбільш типові риси цієї системи. Вже на початку твору, у структурі, яка відіграє роль рефрену, вони проявляються у квазі-народно-інструментальному, імпровізаційного плану тематизмі «роззосередженої» природи – після органного пункту «D» у великій октаві звучать «рисунково-графічні» хроматизовані тематичні утворення із постійною метричною змінністю 7/8, 5/8, 6/8, 3/8, 8/8, 3/8, 6/8, 4/8 та ін. У процесі розвитку твору виникають нові тематичні утворення в епізодах, які привносять нові образно-емоційні штрихи, як, наприклад, ліричний відтінок тріольної теми, що «злітає» на висхідну збільшену кварту, в Meno mosso та ін.

Експонуючи протягом всього твору різні типи токатності, композитор, водночас, привносить у звукописну фортепіанну модель і різноманітні способи графічного звукопису – лінійність, пасажність, репетиції, гармонічні фігурації із використанням кластерних співзвуч тощо. Живописного колориту надають співставлення регістрів, типів фактур та ін. Таким чином, твір постає як приклад різноґранного графічного рисунку у загальній системі живописних жанрів, що втілює образно-емоційні стани – від первинної стихійної сили до драматичної експресії та тонкої, завуальованої, «прикритої» токатністю ліричної природи.

Продовження лінії фортепіанної звукописності, закладеної Василем Барвінським і сучасниками, здійснюється в окремих взірцях з

доробку Віктора Камінського (1953) – вихованця класу композиції Володимира Флиса у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка (1977), аспірантури у Тихона Хреннікова у Московській консерваторії імені П. І. Чайковського (1986) [189, с. 124].

Творчість мистця містить ряд творів різних жанрів, що характеризуються рельєфним звукописом. Це колоритна палітра триптиху із «живописною» назвою «Карпатські акварелі» для оркестру народних інструментів (1986), графічний звукопис п'єси «Urlicht-irlicht» для флейти соло (1997) та ін.

Показовими з точки зору символізму втілення образності є Скрипковий та Фортепіанний концерти. Концерт для скрипки з оркестром «Різдвяний» на символічному рівні втілює задекларовану ідею через вільне цитування тематизму прадавнього «Щедрика», який видозмінюється у процесі розвитку твору – від постмодерно-химерного на початку твору до світлого, урочистого у фіналі, де для показу перемоги світлої ідеї Різдва Христового вводяться також Богородична колядка як символічний «іконописний знак» та імітація звучання святкових дзвіночків-дзвонів, здійснені з особливою звукописною майстерністю.

Особливими звукописними властивостями у камерно-інструментальній творчості для різних складів характеризуються інструментальне тріо «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота і фортепіано з неабиякою колористичністю викладу, «Der Wanderer und sein Schatten» за Фрідріхом Ніцше («Мандрівник і його тінь») для скрипкового дуету, де на домінуючі позиції виходять створення філософсько-узагальненої тематичної картини, графічність та ін. При цьому інструментальна камерність та пов'язаний із нею первінь тонкого, всепроникаючого ліризму є провідними у творах композитора різних періодів і жанрово-стильових вирішень, у різних ґранях цієї камерності – «від її філософського розуміння як самозаглиблення у інтимно-духовну сферу до суто професійного інтересу, формування різних за колористикою тембральних зіставлень і "мікстів"» [105, с. 22]. Домінуючі

ліризм і камерність, довершеність мелодичних ліній і колорит гармоній, на нашу думку, зумовили особливий звукопис мистця, до одного із фортепіанних прикладів якого звернемося нижче.

У фортепіанній спадщині композитора – Соната (1975), «Каприз» (1995), Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського (1995), каприччіо «Іскорки» (1996) та інші твори.

Основний тематизм одночастинного, поемного за будовою і неоромантичного за стилістикою Фортепіанного концерту характеризує постмодерна музично-мовна трансформація октавності в емансиповану дисонантність, представлену збільшеними октавою, дуодецимою, квінтдецимою, прімою, а відтак – експресивність і напруженість ліричного первня, представленого високим ступенем звукопису – лінеарною витонченістю мелодії та колоритною барвистістю кластерних гармоній. Так, наприклад, у партії фортепіано, що викладає тему головної партії, на початку твору накладаються одна на одну дві нечисті октави – зменшена у низькому регістрі, оперта на кластерне гроно, та збільшена, що виростає у збільшену нону і збільшену дуодециму – у високому, в мелодичній лінії, де згодом багаторазово повторюється гармонічна зменшена октава. На нашу думку, вже у цієї ключової для Концерту теми є особливий символізм, пов'язаний із постаттю Василя Барвінського – питомий мелодизм, тонка фактура із звивистими мелодичними лініями, що віддалено, як алюзія, нагадують сецесію, і кластер – нововведення 1910-го року. Ця тема графічно нагадує музично-риторичну фігуру хреста, а в її розвиток закладена особлива драматична експресія вислову, як свідчення про трагедію мистця. До неї приєднується тема молитви «Господи, помилуй», інтонації якої проникають у побічну партію і отримують кульмінаційний виклад у каденції соліста, а в репризі зустрічаємо графічний нисхідний хроматичний хід, що також являє собою музично-риторичну фігуру із семантикою страждання.

Ще одним «промовистим» знаком-символом є цитата з другої частини Фортепіанної сонати В. Барвінського у просвітленому cis-moll, розміщена у

кульмінаційній точці концерту, після проникливого соло альта. Відповідно до своєї катартичної функції, уведення цієї теми має вагому роль, пов'язану зі зміною колориту звучання – після максимально загостреного і драматичного воно, контрастним чином, у співставленні, набуває елегійно-світлого забарвлення, притаманного творчості В. Барвінського в цілому, що характеризує світлу, делікатну постать мистця.

Таким чином, погоджуючись із твердженням, що «Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського утверджує піднесену ідею незламності людського духу та вражає слухачів яскравою експресією музичного вислову, модерними прийомами звукобарви» [252], у контексті нашого дослідження акцентуємо особливу символічність як концептуального, так і музично-мовного вирішення твору.

Серед інших творів, в яких виявляємо різні способи трансформації різних, і взамодоповнюючих і протилежних за своєю суттю, засад живопису, є фортепіанне каприччіо «Fünkchen» – «Іскорки», яке промовисто демонструє шляхи оновлення звукописної моделі на межі XX–XXI століть.

Насамперед зауважимо, що твір відносимо до композицій, в яких із високим ступенем умовної «подібності» трансформовано живописний жанр замальовки. У цьому контексті пригадаємо твори узагальнено-гумористичної образної сфери, до якої входить жанр каприччіо, наприклад, Гумореску або «Квочку» С. Людкевича, «Жаб'ячий вальс» В. Барвінського та інші твори. Проте, зважаючи на програмну назву, найбільш близькою за образно-емоційним змістом є, очевидно, фантазія «Вітрогони» О. Нижанківського, написана, як відомо, як звукозображення пустотливих дітей, що пробігали кімнатою, де працював композитор.

Для музичної тканини каприччіо «Fünkchen», що має яскраві образні асоціації у зв'язку з програмною назвою, притаманне поєднання декількох контрастних способів звукопису.

Перший – це графічний, рисунковий звукопис, що полягає у написанні-черканні чітких, повторюваних нисхідних штрихів основного тематизму твору,

які у поєднанні створюють широкі лінії. Цей самий тип використовується у стрімких пасажах, що періодично з'являються у творі. Вказані вище штрихи написані двоголосними співзвуччями, тому окремо можемо розглядати ці інтервальні ряди як пуантилістичні послідовності із різної величини терцій і секунд, що швидко мерехтять, неначе іскорки, у беззупинному русі із секвентними, варіантними та іншими повтореннями, а відповідно – вбачати у них другий тип звукопису. У метрично-змінному епізоді (в якому виникають яскраві паралелі із «Прелюдією методом Далькроза» Василя Барвінського) лінеарність позбавляється гостроти графічного штриха і набуває квазіорнаментальних рис, що викликає аналогії із сецесійною орнаментальністю, проте, лише зовнішньому рівні. І нарешті, цілісне звучання твору дає підстави стверджувати про токатність як специфічний спосіб мислення.

Таким чином, капричччіо «Fünkchen» Віктора Камінського є прикладом активної трансформації засад живопису у сучасній фортепіанній музиці.

На межі XX–XXI століть естетичні тенденції постпостмодернізму зумовили найсміливіші експерименти у сфері фортепіанної виразовості зі звуковою барвою та лінією, що відобразилося у низці нових творів.

Серед найбільш відомих композицій – фортепіанний цикл «Гравітації» київської композиторки, уродженки Галичини Ганни Гаврилець (1958), випускниці класу Володимира Флиса у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка (1982) та класу Мирослава Скорика в аспірантурі Київської консерваторії імені П. І. Чайковського (1984). Звукописними рисами позначені низка творів, в яких втілено прадавню архаїку (музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо…», Концерт для жіночого хору на народні тексти «Кроковеє колесо» та ін.), ладотональний і гармонічний колорит є вагомим засобом і в творах духовної тематики («Боже мій, нащо мене Ти покинув?» для мішаного хору), показовими є барва і графіка камерних творів, зокрема, таких, як «Екслібриси» для скрипки соло, «Осіння музика» для саксофона-тенора і фортепіано, «Експресії» для струнного квартету та ін.

Фортепіанний цикл «Гравітації» є яскравим прикладом поєднання графічності і колористичності виразу у мікроциклі (дослідники відзначають аналогії з А. Веберном), в якому, за словами І. Коханик, через низку композиційних, ладогармонічних, семантичних особливостей, зокрема, септимової лейтінтонації, «реалізується ідея нестійкої рівноваги» [133, с. 59], у творенні якої ключова роль належить лаконічній манері композиторського письма, класичному відчуттю форми, камерності висловлювання, відчуттю простору, тонкому промалюванню деталей, виділенню ключової інтонації та її варіантним перетворенням, імпровізаційній свободі у поєднанні з чіткою логікою композиційно-драматургічного розвитку, вишуканій красі мелодизму; ці «глибинні риси» індивідуального стилю композиторки, породжені її романтичним світосприйняттям, «органічно вписується у контекст метастилю… сучасної української музики» [133, с. 67].

Звукопис на початку XXI століття – це також неосимволістський «Спів диких трав» Віктора Тиможинського, написаний у рубіжному 2000 році, та низка інших творів, наприклад ті, що увійшли до спеціальної програми Йожефа Ерміня «Сучасна академічна музика польських та українських композиторів», – «Illuminatio I або три враження» Остапа Мануляка, «Postludium» Богдана Сегіна, «Rythmos» Любави Сидоренко, «Stück» Богдани Фроляк, «Відзвуки» Михайла Шведа та ін.

Названі вище твори демонструють радикальне оновлення звукопису, що проявляється у великій ролі пуантилізму, що є одним із наслідків імпресіонізму, а також сонористики як способу творення образності та її головного виразового засобу водночас у загальній системі координат простору і часу. У цих напрямках вбачаємо два головних перспективних шляхи оновлення звукописної фортепіанної моделі у музиці західноукраїнських композиторів.

Висновки до розділу 2

Традиційна для XIX ст. лінія естетики романтизму на початку XX ст. трансформувалася завдяки новим формам вираження, увага в яких спрямовується на гнучкість лінії, принцип побудови, запозичений із самої серцевини світобудови – природи, зокрема її рослинно-в'юнкої складової. Отож, в мистецтві сецесії особливої значимості набуває метод орнаментації, що відіграє роль основного чинника художньої виразовості. Експресивна ритміка переплетінь ліній та їх емоційно-символічний зміст тематики несуть в собі певну спорідненість із таким стилем, як символізм.

Для львівського мистецтва сприйняття нових естетичних віянь природно об'єднувалось з потребою переосмислити власну давню духовну традицію, художньої трансформації архаїчних фольклорних кодів. Українські мистці Галичини – високоосвічені, після студій у провідних центрах Європи – Парижі, Відні, Берліні – сміливо експериментували з барвою, колоритом, простором та площинністю в живописі, з відтінками слова у поезії і, звісно, з музичною колористикою тембру, гармонії, просторовими ефектами фактури. Так як для львівського образотворчого мистецтва новим словом у трактуванні барв, простору та композиційних принципів стали Олекса Новаківський, Святослав Гординський, Олена Кульчицька, Модест Сосенко, Петро Холодний, Іван Труш, як в поезії сміливо експериментував зі словом, його значенням і фонетичним звучанням Богдан-Ігор Антонич, то, звісно, ці процеси не могли оминути і царину музичного мистецтва.

Звертаючись до музичної сфери, прослідковуємо процеси стильового синтезу, складовими якого виявляються як більш традиційні пізньоромантичні, так і новітніші імпресіоністичні та неокласичні елементи. Принцип взаємодії нових стилістичних тенденцій з традицією народного мистецтва, притаманний львівській архітектурі початку XX ст., знаходить аналогії у творчості молодих митців. Василь Барвінський, Нестор

Нижанківський, Микола Колесса, Станіслав Людкевич, Зиновій Лисько, Роман Сімович – представники нової генерації в українській музичній культурі, становлення якої припало на міжвоєнні роки XX ст.

Витоки до формування звуковописної фортепіанної моделі знаходимо у творах С. Людкевича («Пісня ночі», «Імпровізована арія», «Романца», «Скерцо») та О. Нижанківського («Вітрогони»).

Ключовою постаттю, в чиїй творчості вказана модель набула дуже яскравого втілення, є Василь Барвінський. Живописність є одним із важливих елементів індивідуального фортепіанного стилю мистця, його синестетичного мислення. Це проявилось у напрочуд вишуканій колористиці, просторових ефектах, оригінальності звукозображальних прийомів. Це бачимо і як результат впливу педагогів, у яких мистець здобував професійний вишкіл як композитор, як піаніст та педагог – це школи Кароля Мікулі, учня Шопена; чеських музикантів Вілема Курца та Вітезслава Новака. Композитор адаптував й індивідуально переосмислив засади імпресіонізму і символізму західноєвропейського кшталту, водночас ніколи не втрачаючи національного первня свого музичного мислення. Тонкість звукопису як питому риса письма композитора перегукується із піаністичною манерою Барвінського, його естетичними переконаннями та уподобаннями та із психологічними рисами особистості.

Звукопис став питомою рисою у творчості Нестора Нижанківського (фортепіанна сюїта «Листи до Неї»), а також з більшим чи меншим ступенем вираження зустрічається у композиціях Романа Сімовича, Антіна Рудницького, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Всеволода Задерацького та інших мистців. Їхня творчість репрезентує багатий ряд прикмет звукописної фортепіанної моделі, притаманних новітнім естетичним напрямам, не оминаючи витонченої орнаментальності, символічної багатозначності та колористики, притаманним у контексті таких естетичних установок, як імпресіонізм, символізм, сецесія. Названі мистці, а також Микола Колесса, Анатоль Кос-Анатольський, Богдана Фільц та інші композитори, зумовлюють

творчість фольклорним первнем, найчастіше пов’язаним із карпатським колоритом, що витворило унікальний феномен «гуцульської сецесії», який детально розглянемо у третьому розділі.

Радикальне оновлення звукописної моделі вбачаємо у творчості Мирослава Скорика, згодом – у Віктора Камінського, Ганни Гаврилець та нової ґенерації композиторів.

Таким чином, аналізуючи фортепіанну творчість західноукраїнських композиторів ХХ ст., прослідковуємо у ній відображення основних мистецько-стильових тенденцій європейської культури, а відповідно – переосмислення категорій «барви звучання» та колориту.

РОЗДІЛ 3.
ФОЛЬКЛОРНИЙ СЕГМЕНТ ФОРТЕПІАННОЇ ЗВУКОПИСНОЇ МОДЕЛІ В ДОРОБКУ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

3.1. Фольклорний первінь у пізньоромантичному, імпресіоністичному та символістському фортепіанному вираженні

Корифею західноукраїнської композиторської школи Станіславу Людкевичу належить ряд фортепіанних творів, в яких формувалася звукописна модель західноукраїнської фортепіанної музики, починаючи від першого десятиліття XX століття і протягом більш як пів віку. До деяких із них («Пісня ночі», «Курка», «Гумореска») звертаємося у попередньому розділі. Поруч із тим, спадщина мистця містить і фольклорно-обумовлені взірці, зокрема, велика кількість камерно-вокальних і хорових творів, фольклорний первінь стає основою оперних сюжетів і проникає у симфонічне мислення мистця – «Танець на українську народну тему» (1910), «Галицька рапсодія» (1928), фантазія-увертюра «Веснянки» за мотивами народних веснянок – циклу «Веснянок» М. Лисенка та галицьких (1935), увертюра «На Новий рік колядниця» (1944), «Прикарпатська симфонія» (1952), сюїта «Голоси Карпат» (1964) та ін.

У фортепіанній спадщині звукозображальність на етнічному матеріалі найбільш опосередковано використовується у низці творів педагогічного репертуару – «Кізочка з колядою», «Старовинна пісня», «Стара пісня», «Старогалицька мелодія», Полька-«фраєрка», «Чабарашки», «Сирітка», та інші твори, позначені яскравими звукописними рисами.

В деяких взірці представляють варіанти трансформації коломийки, як, наприклад. Досліджуючи коломийкову ритмоформу у творчості С. Людкевича, І. Зінків вказує на її надзвичайно багатоґранне трактування у ранній творчості – із множинними, залежними від жанрового контексту модифікаціями, як танцювальний у «Чабарашках» чи пісенний у «Старогалицькій мелодії». Це зумовлено, на думку дослідниці, роботою молодого автора із галицьким

пісенним та інструментальним фольклорним матеріалом з фонографічних валиків Осипа Роздольського, а також нагадує про виділення окремого розділу «Інші відміни коломийок», присвяченого інструментальній коломийці, у другій частині власної фольклорної збірки «Галицько-руські народні мелодії» (1908). Цими «іншими відмінами коломийок» є народно-танцювальні шумки, дрібушки, тропаки, чабарашки, козачки («Чабарашки», або «гуцулки» (В. Шухевич), або «сюїти-поеми» (І. Мацієвський) [83, с. 19]). У результаті, «із систематизації Людкевича стає очевидним, що термін коломийка він трактує як інтегруючий в характеристиці різних жанрів західноукраїнської народно-інструментальної традиції, а сам коломийковий архетип розглядає як інваріантну основу, на якій сформувались похідні ритмічні типи танців, зазначених у класифікації» [83, с. 19].

Кожна із названих п'єс є характерною мініатюрою, що викликає певні зорові асоціації. Наприклад, у «Сирітці» на фольклорній тематичній основі із поліфонізованим розвитком, із використанням насичених відповідною семантикою «інтонацій зітхання», пізньоромантичними, густоальтераційними барвами змальовано портрет дитини.

У «Чабарашках»[4] звукописна модель проявляється на рівні картинності – твір побудований із низки епізодів, що змінюють один одного – d-moll, a-moll, D-dur. При цьому сталою лишається танцювальна основа, стрімкий рух («дріботіння») та етнічний колорит, який подекуди підкреслюється імітацією народного музикування із мелізматичними прикрасами.

«Старовинна пісня» та «Стара пісня» завдяки імітації гри ґайди (дуди) викликають яскраві зорові асоціації із народними співаками-музикантами. А у «Старогалицьку мелодію», написану на тему лірико-драматичної народної пісні «Там, де Чорногора», яку згадували вище у зв'язку із пісенною

[4] Мова йде про Чабарашки для фортепіано, написані 1954 для педагогічного репертуару. У доробку С. Людкевича є ряд інших творів із такою жанровою назвою – Чабарашка для скрипки з фортепіано або симфонічним оркестром (1910), Чабарашки №1 – для фортепіано в чотири руки на тему пісні «Їде Харко та із Туреччини» (1912), Чабарашки №2 – для фортепіано в чотири руки (1912), цей же твір перекладений для мішаного хору з симфонічним оркестром (1931), Чабарашки для фортепіано в чотири руки – транскрипція скрипкової чабарашки, написаної 1913 року, Чабарашки для чоловічого хору a cappella (1932), Чабарашки для симфонічного оркестру (1969), Чабарашка – третя частина (скерцо) незакінченої Симфонічної сюїти (див. : [200; 201]).

трансформацією коломийкової ритмоформи, проникає орнаментальна імітаційність, що надає цій п'єсі рис гуцульської сецесійності.

На основі пісні «Там, де Чорногора» був написаний твір великої форми, один із кращих у фортепіанній спадщині мистця – Елегія (1917), яку автор створив під час перебування у російському полоні в Перовську. Це «перший твір в українській фортепіанній музиці, який так широко і багатогранно трактує фольклорні джерела, так послідовно і по-новаторськи сполучує їх із пізньоромантичними принципами розвитку» [104, с. 257].

У творі трансформувалися досвід західноєвропейських романтиків, національна специфіка та жанротворча традиція, відома за елегіями Ж. Массне, Е. Гріга, М. Лисенка та ін. Елегія С. Людкевича має форму вільних варіацій (всього дванадцять) на різній жанровій основі, яких об'єднує український тематично-пісенний первінь і романтична стилістична сфера, і є взірцем новаторського трактування жанру. Специфіка вільних варіацій – можливість далекого відходу від теми, аж до «варіації на варіацію», – зумовила створення конструкції із різного роду «замальовок», в кожній із яких втілено іншу звукописну картину і, відповідно, використані інші виразові, звукописні засоби. Таким чином, у процесі розвитку твору жанровий спектр простягнувся від ліричної пісенності і обрисів колискової до гімнічності, маршовості і скерцозності, а стилістика – від елегійної пісенності зразка раннього Шуберта до грандіозного розмаху зрілого романтизму Ліста. З точки зору формування звукописної моделі важливо, що у цьому новаторському творі вбачають і специфічне переосмислення «символів-знаків» Р. Вагнера, перенесене у фортепіанний контекст, через наслідування гармонічних і тембральних барв німецького романтика [210; 104, с. 257] не тільки у вокально-симфонічних композиціях, але й піаністичне вираження.

Елегія на тему «Там, де Чорногора» стала взірцем для фортепіанних концертів майстра, створених у 1950-х рр. (Перший – 1950, Другий – 1957), в яких переосмислено як способи роботи з тематизмом, так і фортепіанної виразовості, у тому числі звукопису.

Таким чином, усі названі вище твори С. Людкевича демонструють високий рівень композиторської майстерності, увесь широкий спектр романтичної настроєвості, завдяки якому західноукраїнська фортепіанна музика у цих напрочуд яскравих взірцях увійшла до європейського фортепіанного контенту, поруч із мініатюрами Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга, творами великої форми Ф. Ліста та ін. Водночас, у цих творах було закладено деякі основи звукописної фортепіанної моделі в українській музиці, поряд із його розвитком у творчості композиторів-піаністів – сучасників мистця В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси та ін. Окрім того, новаторський погляд на жанр Елегії став прикладом для послідовників, у тому числі, «знаково», що саме Елегією для струнних на смерть легенди української музики у 1979 році відгукнувся Є. Станкович.

Знамениті здобутки одного із провідних українських композиторів-піаністів Василя Барвінського, що вагомим чином відобразилися на формуванні звукописної моделі фортепіанної музики Галичини, знайшли відбиток як на перетині західноєвропейських модерних тенденцій (що аналізували у попередньому розділі), так і сприяли новому сприйняттю національного первня, відображеного в музиці.

Нагадаємо, що, пройшовши школу Кароля Мікулі у Львові, В. Барвінський, навчався також у Празі у знаного чеського композитора Вітезслава Новака, а також вдосконалював фортепіанну майстерність у професора Якоба Вергімуса Гольдфельда. Загалом у столиці Чехії – важливому осередку культурного середовища Європи, молодий Барвінський провів близько десяти років (1905–1915), що наповнили скарбницю творчого доробку мистця великою кількістю художньо довершених композицій, серед яких домінують фортепіанні опуси: Соната Cis-dur, цикл «Любов», п’ять прелюдій, цикл «Канцона. Серенада. Імпровізація», «Українська сюїта». В цей же час композитор здійснює перші «спроби пера» у камерно-вокальній сфері, внаслідок чого з’явилися солоспіви на вірші Богдана Лепкого «Вечором у хаті» та «В лісі», збірник обробок українських народних пісень (для голосу в

супроводі фортепіано). Також в цьому ранньому, але водночас зрілому за фаховістю періоді творчості знаходимо і доволі масштабні форми: «Українська рапсодія», фортепіанний Секстет, І частина кантати «Українське весілля». Згодом, після повернення до Львова, композитор Барвінський створив низку фортепіанних, камерно-інструментальних та вокальних творів.

«Від свого вчителя – відомого чеського композитора В. Новака – він перейняв не лише високий професіоналізм, але й любов до народної пісні, народної музики – рису, яка яскраво виявляється у всій творчості композитора. Музиці В. Барвінського властиві витончена фактура, індивідуалізація окремих мелодичних ліній, своєрідна гармонія та поліфонія, що органічно випливають з української народної пісенності», – так пояснював ставлення мистця до фольклору у передмові до видання його фортепіанних творів 1988-го року М. Колесса [123, с. 3]. Отож, український, а передусім – карпатський матеріал, став стрижневою основою багатьох творів мистця, як, наприклад, «Українська сюїта» (1915), Шість мініатюр на українські народні теми, у т. ч. «Заколисна пісня», «Український танок», «Гумореска», «Лірницька пісня», «Думка», «Марш» (1920), Три п’єси на теми лемківських народних пісень (1932), цикл «Наше сонечко грає на фортепіяні»: 20 дитячих п’єс на теми українських народних пісень (1935), збірки «Українські народні пісні для фортепіано» (1935), «Колядки і щедрівки» (1935) та ін. У контексті всієї різножанрової творчості майстра цей напрямок позначений такими вагомими взірцями, як «Українська рапсодія» для симфонічного оркестру (1911), вокально-інструментальні етнографічні картини «Українське весілля» для мішаного хору, квартету солістів, оркестру або фортепіано в чотири руки на народні слова (1914), Дві народні лемківські пісні «Полетів бим на край світа», «Не піду я за Яська» для голосу, скрипки і фортепіано (1933), лемківські пісні «По садоньку ходжу», «Ой на горі два дубики», «Колишися колисочко» (1943–1945) для голосу з фортепіано [189, с. 23], низкою інших камерно-вокальних, камерно-інструментальних і хорових творів. Композиторські фольклористичні пошуки В. Барвінського відбувалися паралельно із заняттями музикознавчою

діяльністю, у сфері якої вирізнимо дотичні до даної теми праці – це аналіз сучасних митцеві тенденцій і явищ під назвою «Нова доба української музики», нариси про європейських митців-новаторів «Бела Барток у Львові» і «Творчість В. Новака», а також дослідження, що безпосередньо стосується трансформації засад фольклору у вітчизняній музиці – «Українська народна пісня і українські композитори».

Василь Барвінський – митець із тонким мистецьким чуттям – знаходився в аванґарді модерних пошуків, про що свідчать як технічно-виразові нововведення (як, наприклад, застосування кластеру та ін.), так і пов'язані із імпресіоністичною, символістською, сецесійною та фольклористичною стилістикою. Відомо, що пошуки композитора зосереджувалися на тих напрямках, в яких можливо було найбільш промовисто виявити тонкий душевний первінь – без «галасу» урбанізму чи емоційних «надривів» експресіонізму. Відтак, постромантичні імпресіонізм-символізм стали близькими для світосприйняття композитора, а фольклоризм, у тому числі в його різноманітних виявах і переплетеннях з іншими напрямками і стилями, є природнім для мистця як такого, чиє «світовідчуття глибоко відповідало художній ментальності українців, їх традиціям, певним естетичним пріоритетам» [104, с. 233], його родинному «укоріненню» в українському світогляді та культурі. Фольклоризм у музичному мисленні В. Барвінського має глибинну основу, він позбавлений етнографічності, «йде в ногу» із тогочасними європейськими тенденціями і, в результаті, отримав різні вектори розвитку у художньому втіленні, – до характерної для львівського мистецтва сецесії та загальноєвропейського неофольклоризму.

Сьогодні можемо визначити, що вокально-інструментальні етнографічні картини «Українське весілля» (1914) для мішаного хору, квартету солістів, оркестру або фортепіано в чотири руки майже на десятиліття випередили «Весіллячко» І. Стравінського (1923) та більш як на два десятиліття – «Лемківське весілля» для хору зі струнним квартетом або фортепіано (1937) М. Колесси. Але є твір, який, очевидно, справив безпосередній вплив на

написання етнографічних картин В. Барвінського – це «Весільні сорочки» консерваторського наставника В. Новака, про що молодий український мистець писав у листі до рідних: «зробив я з кількома товаришами і диригентом коректуру з драматичної кантати Новака “Весільні сорочки”» (51, Прага, 10.11.1904, арк.67) [106, с. 164]. Серед інших чинників – ідея популяризації українського мистецтва, яку здійснював композитор. Відомо, що перша частина «Українського весілля» увінчала програму «руського концерту», організованого В. Барвінським у Празі у 1913 році[5] (твір писався паралельно із підготовкою концерту), з диригентом Крічком і чеським хоровим товаристовом «Глагол» («Hlahol»), з яким саме у цей час український мистець налагодив контакти. Окрім вокально-симфонічного «…весілля», до програми концерту увійшли хорові твори та солоспіви молодого мистця та композиції М. Лисенка і С. Людкевича [106], і це вкотре свідчить про вагомість національного первня у творчості та, в цілому, у художній самоідентифікації В. Барвінського. Усвідомлення національного як нетлінного первня та основи духовної незламності пройшло крізь усе життя мистця, з його злетами і трагедією сталінського терору, і часом більш прямо, часом опосередковано, відобразилася у більшості творів, зокрема, у Концерті для фортепіано з оркестром f-moll (1917–1937), віднайденому у 1990-х рр., Концерті для віолончелі та фортепіано (1956), створеному у таборі, як символ незламності духу.

У контексті нашого дослідження розглянемо окремі фортепіанні твори, в яких найбільш показово проявилося поєднання у модерному руслі імпресіоністично-сецесійних і неофольклористичних засад, що, у свою чергу, привнесло нові колористичні та змістовні риси до звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики.

---

[5] У Празі В. Барвінський «багато уваги приділяє організаційній роботі, нав’язавши контакт із відомим чеським хоровим товариством Глагол (Hlahol): “Нині прошений на пробу Hlaholy, де обговорю справу руського концерту з диригентом Крічком (Kričkom). Прошу мені прислати також “Пішли женці в поле жати” [українську народну пісню, виконати обробку якої Барвінський, ймовірно, планував спеціально для цього популяризаторського концерту української музики в Празі] (арк.16, 22.09). Про це свідчить також і один з наступних листів: “Мусив ходити до Hlaholy на пораду з диригентом Kričkom в справі концерту, і тепер мушу перекладати – забирає досить часу” (арк.11 – поштівка – 13.10)» [106, с. 168].

Звернемося до вибраних п’єс В. Барвінського, в яких втілено звукописні засади на основі фольклорно-зумовленого тематизму, в результаті чого національна фортепіанна спадщина поповнилася новими яскравими взірцями.

До творів мистця, в яких крізь призму трансформації національної пісенності у різних жанрах відображено головну – кордоцентричну національну рису, належить фортепіанна «Українська сюїта» (1915) або Сюїта на українські народні теми, де оригінально та сучасно перевтілено фольклорні матеріали. У творі наявна цитата із Другої рапсодії «Думка-Шумка» М. Лисенка (див.: [84, с. 11]), що є ознакою вшанування корифея української музики. Без сумніву, твір апелює і до аналогічного твору М. Лисенка – «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень», також написаної мистцем у ранній період творчості – у 1860-х роках. У цьому творі, за твердженням І. Зінків, «почав формуватися специфічний Лисенків мовностильовий інваріант національного музичного стилю, подібно до Шевченкового поетичного методу, який став цілісним самодостатнім явищем в українській музичній культурі, розвиток якого передбачає зміну, накладання і синтез різних стильових взаємодій» [84, с. 11].

Натомість у п’єсах одного із достатньо ранніх творів – Сюїти на українські народні теми В. Барвінського спостерігаємо новаторське, вже суголосне музиці XX століття, витончено-ліричне, із розмаїтою настроєвою палітрою, осмислення первинного мелодизму, а водночас – і втілення певних рис звукопису, що вплинули на подальше формування звукописної моделі фортепіанної музики у Західній Україні. В. Барвінський суттєво відступає від барокового прототипу у жанровому визначенні складових сюїти та досить радикально її оновлює: сюди увійшли, після традиційної Прелюдії, відразу Скерцо, за ним – Пісня і Варіації та фуга.

Кожна із частин Сюїти має фольклорну основу, про що залишив відомості композитор (описує у монографії митця С. Павлишин) [206]. Так, тематичною основою Прелюдії є пісня «Та нема гірш нікому», Скерцо побудоване на основі пісні «Ой ішов я вулицею раз-враз» та, як вказав сам

композитор, «другої, якої слів не пам'ятаю і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності» (цит. за: [206, с. 23]), Пісню мистець визначає як «Пісня залюбленої дівчини» на темі народної пісні «Ой не світи місяченьку», а для Варіацій і фуги обирає тему «Засвистали козаченьки» [206, с. 23].

Розглянемо Сюїту на українські народні теми крізь призму втілення засад живопису.

Тематизм Прелюдії c-moll на початку першої, вступної частини лише у загальних рисах перегукується із чумацькою піснею «Та немає в світі гірш нікому, / як бурлаці молодому…». Музичне полотно Andante semplice немов виткане із тонких ниток імітаційних, підголоскових, фігураційних ліній в одноголоссі та акордовому викладі, що є прикладом трансформації принципів орнаментальних образотворчих технік. Автор активно користується поліфонічними техніками (вже у першому такті тема подається в імітації у вертикальному оберненні), за допомогою яких вправно вимальовує мелодичні візерунки із низки невеликих поспівок – мотивів з чумацької пісні, що у сукупності творять «безкінечну» мелодику В. Барвінського.

На початку твору поліфонізація проступає як головна ознака фактури та рушій розвитку, із цілком горизонтальним мисленням, в основній частині переходить у серединні прошарки фактури, де ніби розмальовує орнаментом і відсвічує особливим, тонким колоритом проведення теми у верхньому голосі, спочатку одноголосне, згодом – із октавними, терцієвими та іншими потовщеннями. Натомість у ладотональному і гармонічному планах перша частина є достатньо традиційною, варто відзначити лише співставлення проведень теми в c-moll та Es-dur, що створює колористичний ефект.

Повнозвучно і цілісно тема народної пісні подається вже у другій частині Прелюдії. Власне тут композитор сповна користується ладотональними барвами – шляхом енгармонічної модуляції Des=Cis переводить звучання у просвітлену, дієзну сферу із меланхолійним чергуванням устоїв «fis» та «cis» у мінорному ладу. Виразна, широкого дихання українська мелодія розвивається на фоні фактурних візерунків. Її

активний розвиток, інтенсифікований поліфонізацією, особливими ритмічними групами – тріолями, квінтолями, насиченою акордикою, широкими пасажами та новими колоритними ладотональними «зсувами» (a-moll, B-dur та ін.), приводить до патетичної кульмінації poco largamente (Es-dur, a-moll), в якій передаються лірико-патетичні почуття «бурлаки молодого». Наприкінці твору тонально-гармонічні барви лишаються головним виразовим засобом, особливо показовим є хроматичний зсув квінт «as–es», «g–d», «fis–cis» у басу та, відповідно, співставлення гармонічних утворень від «As» до «fis», що, в результаті, приводять до заключної тоніки c-moll, по якій «пройшлися» мелодичні лінії із серединних шарів фактури і привели, наостанок, хроматичним ходом «es–e» до просвітленого C-dur.

В основу Скерцо G-dur лягли дві теми, перша з яких – «Ой ішов я вулицею раз-враз», фрагмент якої звучить у невеликому двоголосному поліфонізованому вступі. Згодом тема народної пісні звучить у повному вигляді, на фоні імітованого народно-інструментального супроводу. Композитор створює картину, звукопис якої полягає в імітації гри народних інструментах типовими, для таких випадків, «порожніми» квінтами з форшлагами, викладеними окремими, рівними «чвертками». Яскраві колористичні ефекти створюються підняттям цієї теми (усього звучання) на півтон вгору, в As-dur, а після повернення в основну тональність – рухом у світлому дієзному напрямку у процесі розвитку цієї теми. Кульмінація звучить рівними акордовими вертикалями, тема неначе змальована густими, повнозвучними мазками – спочатку в основній тональності, згодом із модуляційними видозмінами.

Поступове затихання приводить до другої частини Скерцо – Meno mosso, в якій звучить нова тема в E-dur. Наспівна, широкого дихання у діапазоні майже трьох октав, із оптимістичним висхідним початком і м’яким заокругленням, ця тема вписується у характерну для стилю В. Барвінського «прозору» фактуру і надається до мелодичного і тонально-гармонічного розвитку (як, наприклад, співставлення з e-moll, рух до B-dur та ін.).

Мелодичний рух теми у високому регістрі, із насиченою альтераційністю, на фоні фігурацій широкого мелодичного рисунку у супроводі, – усі ці засоби створюють детально прописану живописну картину, сповнену виразного почуття і різнобарвного колориту.

У репризі звучання набуває ще більшої виразності та експресивності, особливо у кульмінації, де автор максимально використовує звукописні властивості співставлення епізодів бемольної і дієзної тональних сфер, в останній основна тема проводиться із найбільшим ступенем патетики та святкового настрою.

Лірична атмосфера повністю панує у наступній частині під назвою Пісня e-moll, яку, як зазначалося вище, автор визначав як «Пісня залюбленої дівчини» [206, с. 23], основану на темі одного із найбільш популярних фольклорних взірців «Ой не світи місяченьку». Як і Прелюдії, вступна частина побудована на поліфонізованому викладі елементів теми, натомість сама пісня звучить у повному варіанті, також на фоні багаточисельних підголосків-орнаментів. Як і в попередніх частинах, звукопис твору базується на двох головних засадах – фігуративній орнаментиці та тонально-гармонічному колориті, при чому особливо повнозвучні, широкого мазка барви, якими змальовуються дівочі почуття та картина місячної ночі, концентруються у перед- і кульмінаційній зонах. Наприкінці Пісні звучання ніби розчиняється, остаточно не завершившись на устої, адже, якщо в басу фігураційна лінія рухається на основі тонічної гармонії e-moll, то у верхньому шарі фактури застигає у повітрі так і не розв’язана, затримана терція «fis-a», утворюючи із заключним «e» м’яке секундово-терцієве співзвуччя.

Варіації і фуга на тему «Засвистали козаченьки» (за Марусею Чурай) є специфічною частиною з огляду як самого співставлення варіацій і фуги (хоча пригадується, наприклад, цикл із прелюдії, фуги і варіації h-moll С. Франка та ін.), так і способу подачі теми для варіацій – у її становленні, коли у першому розділі про неї нагадують не стільки окремі мотиви, як сам характер, створений маршовою пунктирністю. Проте, саме такий спосіб експонування

тематизму характерний для багатьох творів В. Барвінського, у тому числі попередніх частин цієї сюїти. Тема у Tempo di Marcia початково викладається в c-moll у низькому регістрі, у подальших варіаціях ускладнюється фактура, додаються підголоски, тема насичується гострими пунктирними фігурами, здійснюється активний тонально-гармонічний розвиток, в окремих епізодах звучання набуває рахманіновського розмаху. Виявляючи у варіаціях «своєрідну "гру" жанрами і стилями, адже в першій варіації помічаємо, природно, маршові формули… Надалі окремі варіації будять у слухача яскраві асоціації то з Шопеном, то з Лістом, то з хоральною зосередженістю, то з примхливою "грою в бісер"…» [104, с. 247], дослідники відзначають у цих варіаціях «сецесійну» колористичність і суб'єктивність, яка «змушує нас вгадувати пасторалі Ботічеллі в обрисах картин Клімта, хоча австрійський художник початку XX століття і не повторює ніде точно ні композицій, ні барвної гами Рафаелевого вчителя» [104, с. 247].

Колористика виходить на передові позиції, поруч із поліфонічним розвитком, і в фузі Allegro moderato c-moll. Чотиритактна тема, що викладається у низькому регістрі в октавному подвоєнні на фоні витриманих акордів (також у басовій теситурі), складається із зерна, яке виросло з пісні Марусі Чурай, та його продовженням загальним рухом у стилістиці фуги – «бігу». В експозиції з тональною відповіддю тема проводиться тричі – від найнижчого до найвищого, але теж басового, голосу. Фуга є надзвичайно динамічною, музична тканина підіймається від «мужнього» басового звучання, що асоціюється із козацьким первнем, до кульмінації у верхньому регістрі, із множинними фактурними накопиченнями і загальною динамізацією, тональних переходів із бемольної у дієзну сферу і навпаки, що також можемо трактувати як елемент колористичної живописності музичного вираження.

Подібні підходи до трансформації засад живопису В. Барвінський застосовує у низці інших творів, тематизм яких виростає з народної основи (вказані вище). Так, наприклад, у «Заколисній пісні» з циклу Шести мініатюр на українські народні теми, в основі якої – тема колискової «Ой ходить сон

коло вікон» у змінному метричному оформленні, тонкий звукопис базується на поліфонізації та додаванні фігурацій в різних фактурно-регістрових шарах до теми, що лишається в тій самій теситурі і тональності. Музичний звукопис «Лірницької пісні» з того ж циклу ґрунтується на імітаційному зображенні звучання ліри – використанням «порожніх» квінт із форшлагами як бурдонної основи, на якій вільно, у нерівномірній метриці, розвивається мелодія-награш народно-інструментальної природи та ін.

Здебільшого, у творах із фольклорною основою з доробку В. Барвінського виявляємо яскраву звукописність, насамперед – сецесійну орнаментальність та імпресіоністичну колористичність. При цьому сецесійність, притаманна в цілому для львівського (і ширше – галицького) мистецтва, проявляється у творах на загальноукраїнській пісенній основі. Тематизм регіонального фольклору, що дозволив би трактувати ці вияви як «гуцульську сецесію», зустрічаємо рідше, наприклад, у Сюїті на теми лемківських народних пісень, написаній у зрілий період творчості мистця – 1932 році. У згаданому циклі автор удосконалює і поглиблює ті способи трансформації засад живопису, які було виявлено і в «Українській сюїті».

Таким чином, у своєрідному постромантичному ключі композиторського почерку В. Барвінського яскраво вималювалися фольклористичні риси, які часто знаходили своє вираження у принципах орнаментацій сецесійного типу пластів поліфонізованої фактури, що стало однією із питомих ознак фортепіанного стилю мистця. Композитор найчастіше уникає виразного цитування народних мелодій, натомість подає їх завуальовано, поліфонізовано, передаючи головним чином пісенну «душу» у розмаїтті її настроїв і характерів. При цьому музична мова мистця лишається, як і у творах без фольклорного первня, витончено-делікатною, із багатством варіантних оновлень тематизму, мінливою гармонією, прозорою фактурою поліфонічного типу із множинними підголосками та імітаціями, що, неначе в’юнка рослинна орнаментика, проростає варіантно-тематичними утвореннями. Також для творчого вислову митця у фортепіанній музиці

характерне колоритне співставлення розмаїтих типів фактури у різних розділах форми. У ладовій сфері, здебільшого, відображається етнічний колорит, в тонально-гармонічній ─ розширена палітра звуко-барв, яку збагатили композиторські знахідки ускладненої модерністичної гармонії, а у динамічній ─ часто домінують м'які, «пастельні» тони та їх тонке нюансування. Такі аналогії специфіки художнього вислову знаходимо і в інших видах мистецтва того періоду, а найперше – в образотворчому. Серед живописних композицій, в яких знаходимо схожі вияви варто згадати полотна тогочасних західноукраїнських художників, зокрема відомих представників українського імпресіонізму ─ І. Труша («В обіймах снігу», «Місячна ніч над морем», «Гуцулки біля церкви», цикли «Квіти», «Сосни», «Хмари» та ін.), О. Новаківського («Коляда», «Весна», «Пробудження», «Юрський собор», «Музика», «Довбуш» та ін.) та, почасти, О. Куриласа («Етюд дерева», «Гуцулка в перемітці», «За вишиванням»). Яскраві алюзії можуть виникати і до малярства О. Кульчицької, чиї твори характеризуються тонким ліризмом, вишуканою та багатою колористичною палітрою імпресіоністичного зразка, частою спорідненістю тематичного фактору з етноматеріалами національної культури, подекуди характерним сецесійно-стилістичним виявом («Ярмарок», «Пастушок з гусьми», «Дівчинка з лялькою», «Літо», «Верби зимою», «Яблуньки чекають на цвіт», «Сад цвіте», «Юрій змієборець», «Богородиця Золотий Колос»).

До цієї ж низки асоціативних паралелей дослідники відносять і поезії Б.-І. Антонича [35, с. 5], серед яких знаходимо яскраві приклади трансформації символістських та фольклористичних засад, як, наприклад, у гуцульсько-сецесійній «Коломийці про провесну» з циклу «Вітражі й пейзажі» [6]:

Сірий ранок ніч розколе, згасне сон на квіті.
Сірий труд виходить в поле й грає на трембіті.

Цікаво, що по своєму стилістичному наповненню творчість Василя Барвінського певною мірою є відображенням естетично-стильових виявів мистецтва того часу, наповненого художніми знахідками нових форм,

виразових засобів, зрештою, образів. Процес оновлення, а за ним – безперечного збагачення відобразився у всіх мистецьких сферах, проте найбільш наглядно – в образотворчій, в якій: «Імпресіонізм освіжив палітру, сецесія декоративно збагатила хвилюючу лінію і площину, символізм ускладнив зміст» [202, с. 29].

Симбіоз стилістичних утворень та національного первня сповна притаманні усій творчості В. Барвінського, чия роль у формуванні фольклорно-зумовленого аспекту звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики є вагомою, а музичне мислення, що забезпечує це формування, – новаторським та оригінальним.

У даному аспекті також варто згадати і про творчість львівського митця, випускника Краківської і Празької консерваторій та Школи вищої майстерності у Вітезслава Новака ─ Романа Сімовича (1901–1984).

У фортепіанній музиці Р. Сімовича, перу якого належать Концерт, дві Сонати, три Сюїти, Сонатина, Прелюдія і фугетта, 24 обробки народних пісень, Рондо-каприс, на національній основі адаптовано здобутки європейського романтизму. Твори містять низку яскравих цитат та стилізацій, що акцентується у дослідженні Т. Чабан, – гуцульських коломийок, колядок, козацьких історичних пісень і дум, у результаті чого авторський тематизм Р. Сімовича набуває напрочуд колоритних, оригінальних рис.

У Першій сонаті, написаній у празький період (1932), перевтілюється український танцювальний фольклор у стилістиці, близькій до равелівської: «зустрічаємо тут притаманний ще романтичній музиці і широко представлений у фовізмі Равеля принцип трансформації мелодичного матеріалу та гармонізації, але тих, що відсторонювали романтичну антиномічність суб’єкт-об’єкт, переводячи у **постсимволістську** споглядальність» [286, с. 146] (напівжирн. виділ. – Н. П.-О.). У Другій сонаті (1939), багатий тематичний матеріал якої близький до народної музики Гуцульщини, активно використовується імпресіоністичний барвовий звукопис. А Сонатина A-dur (1944) демонструє розмаїття гуцульського фольклору,

опираючись на «профовістські равеліївські заповіти “фольклоризованого неокласицизму”» [286, с. 147], про що знаходимо відомості у рецензії В. Барвінського [10], та представляючи неокласичну лінію П. Гіндеміта із бітональними нашаруваннями, суміщенням тональностей у дусі «терційових стрічок» І. Стравінського, що у переосмисленні Р. Сімовича нагадує равелівську цілотонову ладову колористику, «що надає архаїчного «скіфського» (пор. із «двічімажором» С. Прокоф’єва) колориту сукупній Скарлатієвській фактурі даного твору» [286, с. 147]. В цілому, варто заакцентувати на колористичному різнобарв’ї музичної мови Р. Сімовича, сповненого альтерацій, еліпсисів, тональних рухів, що на основі фольклорного тематизму творить яскраво-самобутню, сучасну звукописну образність.

Субетнічне музичне розмаїття музики Західної України неможливо уявити без творчості мистця, що представляє Закарпаття: Дезидерія Задора (1912–1985), що свого часу також долучився до Празької школи, закінчивши консерваторію (1934) по класах фортепіано В. Курца, органу та диригування, відвідуючи лекції В. Новака та Я. Кржічки, а також З. Неєдли у Карловому університеті, де закінчив філософський факультет, навчаючись у Школі вищої майстерності при Празькій консерваторії (1937) [189, с. 108].

Карпатські пейзажі, побутові замальовки та інші живописні жанри з етнічним колоритом проявилися у таких творах для крупних складів, як кантата «Карпати» (1959), вокально-симфонічна «В’язанка українських закарпатських пісень» (1959), симфонічна поема «Верховина» (1971), Рапсодія для симфонічного оркестру «Карпатська» (1974), Цимбальний концерт (1982), а також «Полонинські картинки» для струнного тріо (1971), вокально-інструментальний цикл обробок українських народних пісень Закарпаття (1973) [189, с. 108] та низка інших взірців закарпатської тематики, як от: обробки закарпатських народних танців для оркестру народних інструментів, п’єси «Коломийка», «В селі» для струнного оркестру та ін. У всьому цьому розмаїтті творів чуємо голос мистця, який, за словами А. Кос-Анатольського, «безмежно закоханий у красу рідної землі, увібрав він у своє серце всі чари

пісенних скарбів, усі радощі й смутки її сопілок і цимбалів, бунтарську героїку трембітяних закликів» [132, с. 21]. Безумовно, цьому сприяло глибоке вивчення фольклору рідного краю, що, зокрема, відобразилося у власному записі та виданні низки закарпатських народних пісень. Особливий вплив у царині як наукової, так і композиторської роботи з фольклором на Д. Задора справив Б. Барток, з яким українського мистця поєднували тривалі творчі зв'язки.

Школа В. Курца у Празі, а також той факт, що Дезидерій Задор у 1936–1939 рр. виступав як соліст-піаніст в Угорщині, Чехословаччині, Румунії, звичайно, значною мірою вплинули на фортепіанну творчість, яка засвідчує глибинне відчуття фольклору – в звукоімітації гри «троїстих музик», в тонкій передачі жанрової, образно-емоційної та ритмоінтонаційної палітр народної музики. Серед таких композицій – «Закарпатська сюїта» (1949), написана у період викладання в музичних школах Закарпаття, що залишилася у рукопису.

Карпатський колорит відображено і в Етюді c-moll, музичну мову якого формує архаїчна інтонаційність невеликих поспівок, що надаються до варіантного розвитку. У творі проступають риси сонатності, де функцію головної партії відіграє тема, що імітує гру солюючої скрипки із «троїстих музик», а відповідно її характеризують гуцульська перемінна ладовість, характерна плагальність, метро-ритмічна мінливість із особливим видами поділу тривалостей, що разом творять «портрет» народного виконавця. Друга тема, що має роль побічної, та побудований на ній новий розділ, пов'язані із ліричною сферою ─ образами природи, які композитор майстерно вимальовує на звуко-живописному полотні. Варто зазначити, що у таких втіленнях «пейзажного» звукопису яскравими зразками асоціативного ряду живописних полотен можуть постати картини відомого художника-колориста, майстра пейзажного жанру, земляка та сучасника Д. Задора, основоположника закарпатської художньої школи – Адальберта Ерделі. Продовжуючи аналіз Етюду виявляємо, що розвиток тематизму у третьому, розробковому розділі надається до складних альтераційних і модуляційних видозмін. Це вносить у

загальну картину нові «густі» барви, які проясняються вже у четвертому, репризному розділі. Таке семантичне навантаження твору, його яскравий звукописний колорит, привнесений у форму етюду, дає підстави віднести композицію до жанру етюду-картини, що є своєрідним перенесенням живописного однойменного прототипу в царину музики (див. також [260]). Подібна специфіка музичного мислення, що базується на тонкій трансформації етнічної музичної лексики та пов'язаною з нею яскраво-картинною образністю, притаманна Сонаті для фортепіано h-moll.

Особливо тонким звукописом відрізняється Фортепіанний концерт e-moll (1965), написаний у перші роки викладацької діяльності у Львівській консерваторії. Твір став продовженням жанрової лінії, взірці якої створили В. Феміліді, В. Барвінський, В. Косенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, С. Людкевич та інші митці, кожен з яких привніс власну індивідуальну рису у процес еволюції вказаного жанру в українській музиці.

Фортепіанний концерт Д. Задора, концертуючого піаніста (і першого виконавця твору), представника празької школи, є прикладом майстерного поєднання західноєвропейських традицій із етнічною музичною самобутністю Закарпатського краю у неоромантичному ракурсі. Фольклорна тематична основа твору є надзвичайно яскравою, самобутньою, пов'язана із коломийковими та іншими карпатськими ритмоінтонаціями.

Тричастинна структура твору є традиційною, із активною першою частиною, лірико-споглядальною другою та народно-жанровим фіналом.

Твір назагал є дуже звукописним, що передає усе різнобарв'я природи і побуду Закарпаття, а за цим криється і тонке проникнення в особливе світовідчування, притаманне цього унікальному мультинаціональному краю. Яскрава картинна звукозображальність проявляється від початку твору – у вступі до Allegro energico – імітацією дзвонів паралельними октавами із характерним «гострим» високим IV ступенем, що звучить надзвичайно патетично, викликаючи асоціації із славною та, водночас, складною історією краю. Карпатський колорит змальовується і в темі головної партії, викладеній

у гуцульському ладу із пунктирними ритмоформулами та широкими (до децими) мелодичними стрибками. Вона задає тон усьому концерту, що відтіняється колисковою пісенністю у темі побічної партії.

Особливою звукописністю відрізняється друга частина Moderato sostenuto, в основі якої – тематизм пісні «Пливе кача по Тисині» [132]. Звучання передає емоційну палітру – від проникливої елегійності і плачу-жалю у змалюванні образності, яка зображується короткими поспівками із мінливістю діатонічного та альтерованого IV ступеня, використанням принципів народно-пісенної підголосковості тощо, що надає твору цій частині ознак гуцульської сецесійності, – до широкого дихання рапсодичності у пізньоромантичному лістівському стилі у середньому розділі форми.

Концерт завершується рондо-сонатним фіналом Allegro vivace з коломийковим рефреном і різноманітними, у тому числі ліричними, епізодами, що синтезує образні та інтонаційні елементи всього твору та, відповідно, їх вираження.

Таким чином, у вказаних творах С. Людкевича, В. Барвінського, Д. Задора та інших мистців-сучасників поєдналися західно-європейські та національні чинники, що надало звукописній фортепіанній моделі західноукраїнської музики специфічних, неповторних рис, у тому числі виявили ознаки сецесійності, які розглянемо у наступній главі.

3.2. Гуцульська сецесія як естетико-стилістичний фактор у фортепіанних творах західноукраїнських композиторів

Звертаючись у контексті тематики гуцульської сецесії до творчості Нестора Нижанківського, прослідковуємо велику увагу композитора до українського мелосу, на основі якого створений багаточисельний ряд фортепіанних творів. Захоплення і поглиблене вивчення фольклору та його елементів розпочалось ще за часів навчання композитора у Відні (див. матеріали другого розділу дослідження), що яскраво репрезентує Коломийка

fis-moll (1923), написана у міжвоєнному двадцятиріччі – періоді найбільш активних модерних пошуків українських мистців.

Мистець походить зі Стрийщини, для якої характерними були мотиви народної творчості прикарпатського регіону, тож цілком закономірним є зацікавлення композитора гуцульськими, і найчастіше – бойківськими зразками українського фольклорного матеріалу. Окрім того, вплив на компонування музики композитором мала творчість батька, Остапа Нижанківського, відтак, тематичну паралель знаходимо, до прикладу, між п'єсою «Вітрогони» О. Нижанківського та Коломийкою fis-moll Н. Нижанківського.

Нестор Нижанківський своєю творчістю пропагував надбання українського фольклору, активно використовуючи його в професійній музиці, а тематика докторської дисертації композитора («Про спорідненість гуцульського і гуральського мелосу») додатково свідчить про ґрунтовну обізнаність автора у специфіці фольклорного матеріалу Гуцульщини. Фортепіанні композиції, та, зокрема, «Коломийка» (або ж «Концертна коломийка») вповні репрезентують самобутність індивідуального стилю композитора, для якого гуцульський мелос, що став важливим чинником виразовості художнього задуму, поєднувався з європейською стилістичною векторністю мистецтва початку XX ст.

За словами одного із дослідників, що долучилися до відновлення і пропаганди творчості композитора Ю. Булки, «композитор, чудово володіючи інструментом, вільно почував себе в цьому жанрі, шукав нових засобів виразовості. Улюбленою формою музикування для Н. Нижанківського як піаніста була імпровізація на теми народних пісень. Численні публічні концертні імпровізації дали привід для непорозумінь при складенні списку його творів: у друкованих у пресі рецензіях на концерти неодноразово називалися твори (найчастіше варіації на народні мелодії), які ніколи не буди автором записані й народжувалися на сцені у хвилини творчого натхнення» [28, с. 3].

За жанром коломийка – це музично-хореографічний твір, що являє собою дворядковий виклад пісенного матеріалу, кожен рядок якого, налічує 14 складів з характерною наявністю цезури після восьмого складу. Специфіка повторювань коротких поспівок, які часто виступають в якості приспівки до танцю та об'єднуються у «в'язанки», – унікальний та широко розповсюджений музичний витвір української народної творчості жителів Прикарпаття та Карпат. Самобутність тематизму, його побудова з притаманною чіткістю пульсацій ритмічно-організаційного первня склали фольклорний тезаурус для творчості багатьох мистців, представників стилю гуцульської сецесії – поціновувачів скарбів народного мистецтва.

Для Коломийки fis-moll Н. Нижанківського притаманна народно-тематична основа, манера музичного висловлювання – з елементами імпровізаційності, якою бездоганно володів автор як піаніст-виконавець. Тематичні коломийкові поспівки – це не прямий цитатний спосіб композиторського звернення до народного мелосу, а репрезентація авторської трансформації надбань гуцульського фольклору. Жанрова специфіка втілюється завдяки притаманному двохдольному розміру, характерній рівномірній (з остінатною опорою басу) пульсації лінії супроводу в нижньому регістрі, на яку накладається основний мелодичний матеріал з типовою синкопованістю ритміки. В ладотональному аспекті характерне використання гуцульського ладу, мелодичного мінору та частих хроматизмів.

Тема закличного характеру розпочинається із висхідної кварти від V до I ступеня у другій октаві та поступово опускається донизу у фігураціях (2 такти), щоб знову здійснити вигук, тепер вже висхідним октавним стрибком (2 такти), а згодом «пританцьовує» на місці (4 такти). В її обрисах яскраво виявляється гуцульська специфіка завдяки м'якому акцентуванню характерних IV і VI ступенів. Цей же колорит яскраво проявляється у супроводі, в якому з перших тактів звучить остінатна фігура на тоніці із доданим високим IV.

Перша частина викладена у тричастинній формі розвиваючого типу, побудована на єдиному тематичному матеріалі. У її середньому розділі тема

Коломийки надається до тонально-гармонічного розвитку завдяки, передусім, постійним співставленням її проведення в основній та субдомінантовій тональностях.

Ритмічна повторюваність складових елементів музичного матеріалу коломийки та його групування по два такти, які після циклу восьми отримують розділення цезурою – данина традиції побудови твору в народній музиці. Однак, автор не намагається буквальноо імітувати засади розвитку народного танцювального матеріалу, а трактує її вельми оригінально. В ній знаходимо тенденцію поступового розвитку та ускладнення фортепіанної фактури зі значною увагою композитора до мотивів-підголосків, які в'юнко оповивають основну мелодичну лінію поспівок, створюючи разом із нею своєрідну алюзію до декоративних орнаментацій в архітектурних елементах чи образотворчому мистецтві гуцульської сецесії.

Варіаційність викладу рухливого музичного матеріалу Коломийки розвивається хоч і наскрізно, однак, переривається в певний момент більш стриманим та протяжним розвитком другої частини. Вона викладена у паралельному A-dur, а її тематичне зерно, тонально-гармонічний і фактурний виклад створюють непрямі асоціації до Ноктюрну №3 «Мрії кохання» Ф. Ліста. Хоча, це лише перше враження – після початкової романтично-виразної фрази із повторюванням та нижнім оспівуванням першого звуку, в подальшому, тема розвивається у руслі гуцульської сецесійності – у неї проникають дрібні орнаментально-фігураційні розспіви, а в інші прошарки фактури – нові мелодичні лінії. У процесі розвитку Коломийки виникає нова, танцювальна тема в fis-moll, що має, з одного боку, перехідне значення, з іншого – саме на межі зіткнення цієї та основної теми будується кульмінація всього твору. Це тема невеликого діапазону, що розвивається навколо тоніки на staccato та рухається до акцентованого синкопою і туше опорно-смислового II ступеня, прикрашена форшлагами та акцентами.

У подальшому розвитку типовим чином будується кульмінація – для неї притаманний активний розвиток основного тематизму, фактурне нашарування,

регістрове розширення – співставлення колориту високого регістру мелодичних поспівок-повторень початкової закличної фрази Коломийки та низьких, «глибоких», октавно подвоєних басів, поява густої акордики із характерними для гуцульського ладу альтераціями на фоні орнаментально-фігураційного розвитку тематизму тощо.

У репризі ще більш стрімко, ніж у першій частині, розвивається основний тематичний матеріал, на основі якого поступово виростають фігурації у верхньому регістрі – як втілення пластичної гнучкості музичних ліній з експресивною векторністю пульсаційного начала, притаманного традиційному танцю. Тема викладається не одноголосно, а у різних ускладнених варіантах – октавному подвоєнні, із доданим терцієвим звуком чи цілим акордом відповідно до гармонії тощо. Максимально розширюється регістровий діапазон, а відповідно – і колорит звучання набуває нових, розмаїтих барв. До головної ритмічної складності теми – синкопи додаються інші ускладнення у вигляді тріолей та ін. Фактура набуває лістівського розмаху, а головне спрямування музичної виразності здійснюється у напрямку збільшення напруження та гри колоритними гармонічними барвами. Остання звукописна функція особливо яскраво втілюється завдяки багатій альтераційності – якщо на початку твору колорит створювали лише характерна гуцульська ладовість, то тепер повній хроматизації надається басова лінія, а після неї – і вся акордова вертикаль. Важливим драматургічним і колористичним моментом є енгармонічна модуляція, що здійснюється шляхом заміни звуку «ais» на звук «b» у басу як гармонічний ступінь нової тональності D-dur, в якій розвиток набуває найбільшого напруження.

Поступово емоційна хвиля зменшується, і початкові поспівки звучать на фоні органного пункту, в якому, на відміну від експозиційного викладу, не акцентується IV ступінь з його просвітлено-гострим колоритом. Натомість увага надається орнаментальності – невпинний в’юнкий потік фігурацій спочатку крутиться навколо тоніки, згодом розширює траєкторію свого рисунку, промовисто виявляючи свою графічну сутність, урізноманітнюючись

за рахунок проникнення в мелодичну лінію особливих видів поділу тривалостей (квінтолей, секстолей). Контрастом до попереднього тихого, вишуканого плетива на ff звучить заключний акцентований тонічний акорд, прикрашений характерним для гуцульської інструментальної музики форшлагом.

Таким чином, Коломийка fis-moll є показовим прикладом втілення гуцульської сецесії в музиці, у музичній тканині використано різноманітні способи трансформації малярських засад, а увесь твір справив суттєвий вплив на формування і розвиток звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики у 1920-х роках, сповнених модерних пошуків у національному мистецтві.

Принагідно зазначимо, що серед творів Н. Нижанківського, які відносимо до дитячого репертуару, більшість з яких має яскраву звукописну основу – як «Марш горобчиків», «Гавот ляльки», «Івасько грає на чельо», також знаходимо взірці фольклорної основи – це Коломийка d-moll, «Староукраїнська пісня» та ін.

В цілому, у творчості Н. Нижанківського гуцульська сецесія отримала яскравий поштовх до розвитку, у ній проявилися головні стилістичні риси фортепіанної творчості майстра – як тонкий звукопис, національно-колоритна орнаментика, створені завдяки майстерному володінню засобами тематичного, фактурного і ладотонального розвитку.

Серед композиторів, чия фортепіанна музика із фольклорним первнем найбільш яскраво вплинула на творення звукописної моделі – Антін Рудницький (1902–1975) – піаніст і диригент, композитор і музикознавець, який активно сприяв творенню основ сучасної західноукраїнської фортепіанної школи, що разом із С. Людкевичем, В. Барвінським, Н. Нижанківським заснував Союз українських професійних музик. Випускник Польської консерваторії у Львові класів В. Курца і Є. Лялевича (1920), брав уроки гармонії у В. Барвінського, Вищої музичної школи у Берліні (1924) та спеціальності «музикологія» у Берлінському університеті, де отримав

науковий ступінь доктора мистецтвознавства. Антін Рудницький провадив активну диригентську, організаційну та педагогічну діяльність, у 1920–1930-х рр. був диригентом оперних театрів у Харкові, Києві, Львові, а також протягом життя в Україні та в еміґрації керував симфонічними оркестрами у Львові, Варшаві, Каунасі, Нью-Йорку, Торонто та ін. [189, с. 255].

Особливим колоритом та тонким звукописом у доробку мистця (куди входять ряд творів оперного, балетного та інших жанрів) вирізняються «Лірична поема» для симфонічного оркестру та «П'ять любовних поем» для сопрано та оркестру на вірші Наталі Лівицької-Холодної ─ уродженки Черкащини, котра після визвольних змагань 1920-х рр. опинилася в еміґрації, представниці празької школи, співорганізаторки літературної групи «Танк», – поетеси, чий камерний стиль зумовлений впливом французького символізму.

У фортепіанній спадщині А. Рудницького, куди увійшли Соната, Фантазія, Варіації, Сюїта та інші твори, відчувається відхід від гостро-радикальної лексики, що своєю лаконічністю художнього вислову тяжіла до раціоналістичних мистецьких виявлень модерну (1920–1930-ті рр.) до більш м'якої, неоромантичної. Звукописними імпресіоністичними рисами вирізняється Соната ор. 10. Твір, написаний із використанням етнічного матеріалу – українських народних пісень «За світ встали козаченьки», «Ой видно село» (пісні січових стрільців) та ін. (що важливо для констатації фольклорного первня у творенні звукописної моделі). Соната стала одним із найбільш модерних творів фортепіанної спадщини композитора. Самобутнє поєднання європейського модерну та українського фольклору стало яскравим прикладом типу сецесійної стилізації народного мистецтва, на основі якої і виник напрям гуцульської сецесії.

Цікавий та ґрунтовний аналіз вказаного твору здійснює Т. Чабан у контексті близького до нашої теми дослідження стильових засад символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття. Тому подамо окремі висновки даної праці, в яких акцентуються важливі для нас риси Сонати ор. 10 А. Рудницького.

У Сонаті вбачаємо впливи стилю Б. Бартока, зумовлені виразним використання фольклору у побудові сонатної форми, також помічаємо яскраву акцентність та гострий метроритм, притаманні І. Стравінському. В цілому, приходимо до висновку про неокласичні тяжіння творчого мислення А. Рудницького, хоча, разом із тим, в його композиторському письмі знаходимо риси експресіоністської техніки, що проявляється в політональних елементах насичення акордової фактури, які митець трактує на рівні свобідної атональності. Т. Чабан стверджує, що «Соната А. Рудницького привнесла в українсько-галицький обсяг присмак актуального примітивізму вкупі з неокласицизмом: введення джазових аналогій в музику фінала засвідчив намір митця відзиватися на сьогоденні заявки мистецтва і буттєвості. В результаті неокласичний нахил, який є невідривним від твору завдяки самому зверненню до жанрової типології сонати, невіддільної від фортепіанної і взагалі музичної класики, отримав забарвлення дещо примітивістського, що йшло в паралель до подібних ж вживань у класичних формах «музики вулиці» І. Стравінським, П. Хіндемітом тощо [286, с. 161].

Живописне мислення просторово-барвистими категоріями становить одну з домінант індивідуального стилю Миколи Колесси (1903–2006), композитора і диригента, вихідця із відомої родини Філарета Колесси, що здобув різнобічну і «блискучу» освіту – став вихованцем віденської приватної школи італійської піаністки Маріетти де Джеллі, у 1920-х рр. – випускником медичного факультету Ягеллонського університету у Кракові, філософсько-славістичного факультету Карлового університету та музичного – Українського високого педагогічного інституту у Празі (навчався у Ф. Якименка та П. Щуровської), а згодом – Празької консерваторії (1928), класів композиції (О. Шіна), диригування, а також литавр, філософського факультету Празького університету (1928) та Школи вищої майстерності у Празькій консерваторії по класу композиції у модерніста В. Новака, учня А. Дворжака (1931) [189, с. 143–144], відвідував курс чвертьтонової музики в аванґардиста-експериментатора А. Габи [241, с. 631]. Школу вищої

майстерності у консерваторії закінчив Варіаціями для симфонічного оркестру. «Слухав М. Колесса і виступи Ґустава Малєра і майже всіх диригентів з його оточення – Олександра Цемлінського, Еріха Кляйбера, Отто Клємперера, Бруно Вальтера та інших. Через свого вуйка, відомого тоді в Європі тенора Модеста Менцинського, отримав дозвіл бути присутнім на закритих репетиціях диригента Льва Штайнберґа у Празькій опері, з яких багато скористав» [241, с. 629].

Творча спадщина мистця містить низку творів, означених узагальненою програмністю та звукозображальністю, у тому числі звукописністю, починаючи від першого фахового твору, написаного і виконаного 1928-го року у Празькій консерваторії – «Української сюїти» для симфонічного оркестру із фінальною «Коломийкою», що згодом продовжилося у двох симфоніях (1950; 1960), «Трьох гуцульських закарпатських піснях» з оркестром, сюїті для струнного оркестру «В горах» (1972) та ін. Живописний первінь є основою фортепіанного мислення мистця і надзвичайно яскраво проявився у сюїтах «Дрібнички» (1928) і «Картинки Гуцульщини» (1934), циклі Пасакалії, скерцо і фуги (1929), Сонатині (1939), «Трьох коломийках» (1958), прелюдах «Фантастичному» (1938), «Осінньому» (1969), «Гуцульському» (1975), «Про Довбуша» (1981) [189, с. 143–144] та ін.

Живописний сегмент виразової системи М. Колесси сформувався відповідно до творчого та інтелектуального оточення, до тих провідних тенденцій, які мали надто великий вплив на його становлення як особистості і мистця. Оскільки Микола Філаретович походив з родини, пов’язаної з мистецтвом і музикою, з ранніх літ формувалися багатогранні естетичні інтереси. Композитор не лише захоплювався фольклором (особливо гуцульським і лемківським регіональними варіантами), але й достеменно вивчав його і перевтілював відповідно до модерної системи виразових засобів. В цьому він близький і своєму педагогу В.Новаку, і Б.Бартоку, і Л.Яначеку. Тому й живописний колористичний елемент у творчості мистця, в тому числі й і у фортепіанній, проявляється вельми яскраво.

Нагадаємо, що у час, коли відбувалось становлення світогляду Миколи Колесси, тобто в 20-х – 30-х роках XX століття, в українському мистецтві, зокрема в образотворчому мистецтві та літературі Галичини, значно посилюється увага до колористичних, барвистих та декоративних елементів. У М. Колесси цей інтерес посилювався ще й особистими нахилами здібностей, адже замолоду він мав великий потяг до малярства: добре малював, особливу увагу приділяючи витонченим деталям. Це отримало своєрідний відбиток і в його власних музичних композиціях – кожна виразова деталь відточена до графічної ясності і лаконізму, гармонічна мова вельми барвиста, передає вишукані колористичні нюанси, фактура виписана з надзвичайною докладністю. Можна припустити, що інспіраціями для такого опрацювання деталей фортепіанних мініатюр слугували митцю не лише суто музичні джерела, але й враження, переосмислені з живописних шедеврів видатних майстрів, які М. Колесса не лише споглядав, але й з авторами яких йому пощастило спілкуватись особисто і навіть приятелювати. Як згадує сам маестро, «у віці 17–18 років я надзвичайно захопився живописом. Саме тоді Олекса Новаківський, славний вже тоді художник, орґанізував виставку своїх робіт, котру ми всі з цікавістю відвідували. Його картини мене глибоко вразили, а новаторство манери, сміливий рисунок, яскрава гама кольорів дали багато матеріалу до роздумів. Пізніше я заприязнився з багатьма його учнями, майже вся школа Новаківського – це були мої добрі колеги» [111, с. 148]. Близькими товаришами Миколи Колесси були такі постаті, як Володимир Гаврилюк, Святослав Гординський, Володимир Ласовський. З ними композитор проводив багато часу у спілкуванні, обмінюючись ідейно-світоглядними міркуваннями як у житті, так і у творчості.

Малярство надзвичайно захоплювало М. Колессу, про що яскраво свідчать його спогади: «Як я був молодим, то думав, чи присвятитися музиці, чи живопису. Всі мої книжки і зошити були змальовані голівками і обличчями, дуже любив малювати тушами... Я стояв на роздорожжі. А до мого батька приходив прекрасний художник Петро Холодний. Мені було десь 20 років, я

показав йому свої рисунки, він подивився і сказав: “Таки йдіть на музику”… Так він рішив…» [111, с. 136].

Смаки Миколи Філаретовича у музиці підтверджують його захоплення імпресіоністичним звукописом, вишуканістю форм, притаманних мініатюрам, написаним в цьому стилі. Як згадував композитор, «свого часу великий вплив на мене мав Дебюссі, Равель. Пам’ятаю, раз мій товариш в Празі грав «Сонатину» Равеля і як я, і всі мої товариші дивувалися з неї» [111, с. 147]. Натомість від рішучих аванґардних пошуків – «лівого» радикалізму формальних прийомів у мистецтві відмовився, хоч добре їх знав: мав можливість спостерігати у час навчання у Празі. Та у Львові, де став педагогом Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка, а також за настановою батька, після скандалу із публікацією у 1931 році одного хору у виданні Західноукраїнського мистецького об’єднання лівого спрямування «Альманах лівого мистецтва. Театр, музика, малярство», відвійшов від цього крила: «То мистецтво було лівим з огляду не ідеології, а радикальності формальних прийомів… Рудницький писав досить модерно. І я трошки почав був в Празі. Як приїхав до Львова, відчув який сильний настрій проти модерної музики. Та й тато перестерігав мене, щоб я у музичнім виразі не дуже йшов вліво. Я улагіднив», – згадував мистець (цитата зі «Спогадів» М. Колесси подається за публікацією Н. Самотос-Баєрлє [241, с. 632]).

М. Колесса у фортепіанній музиці тяжів здебільшого до жанрів, споріднених із живописом, часто давав творам програми, котрі асоціюються з картинністю, колористикою, мальовничими аналогіями. Прикладом можуть служити його основні фортепіанні твори, які наводимо в хронологічній послідовності з вказанням паралелей і алюзій до живописної образності.

Сюїта «Дрібнички» (1928) є продовженням фортепіанної традиції у жанрі bagatelle, започаткованої Л. ван Бетовеном і розвиненої у XIX–XX століттях Ф. Лістом, А. Дворжаком, А. Лядовим, Я. Сібеліусом, Ф. Пуленком та іншими митцями, головними рисами якої є мініатюризм, граціозність та афористичність. З іншого боку, назва циклу М. Колесси виразно апелює до

розповсюджених у добу модерну графічних мініатюр, або до милих прикладних дрібничок, вишукано художньо оформлених. Саме принцип орнаментаційності з великою увагою до витончених деталей притаманний для стилю гуцульської сецесії, до якої певною мірою тяжів і сам М. Колесса. На це вказує і О. Козаренко, зазначаючи певні індивідуальні особливості стилю композитора: «Спроба вписати творчість Колесси в естетику модерну свідчить, що це був специфічний його вид, близький до скупої графічності О. Бердслея з його культом лінії, а не колориту – звідси походить лінеаризм мислення, лаконізм фактурних вирішень, відсутність декоративних пишнот, притаманних класичній сецесії» [120, с. 117].

«Дрібнички», як і Пассакалія, Скерцо і Фуга, написані під час навчання у Школі вищої майстерності у В. Новака, вписалися у контекст епохи, а відтак мають розмаїті паралелі, і відіграли ту радикальну роль в українській музиці, що й твори Б. Бартока, З. Кодая, К. Орфа та інших сучасників в інших європейських культурах, внаслідок чого українська фортепіанна музика вийшла на якісно новий рівень трактування і трансформації фольклору.

У музичній мові циклу «Дрібнички» вбачають аналогії до балету І. Стравінського «Петрушка», які найбільш яскраво простежуються у третій п'єсі (Я. Якубяк та ін.) [304, с. 22], написаній на тему, що виростає із жартівливої народної пісні «По дорозі жук, жук». Така паралель пояснюється враженням молодого Колесси від цього твору: у репертуарі оркестру Празької консерваторії, де мистець у 1928 році пройшов курс навчання гри на литаврах і ксилофоні, був модерний балет Стравінського, написаний 1911 року, і це не могло не справити впливу на створені у цей час «Дрібнички».[6]

---

[6] «У консерваторії М. Колесса взяв добровільно курс гри на литаврах (у класі професора Шоурека) і грав у студентському оркестрі Празької консерваторії на литаврах та ксилофоні (1928). З цієї практики виніс досвід як диригент і як композитор. "Оркестрова гра – то найкраща для диригента практика оволодіти колективним співжиттям. Я придивлявся, що робить диригент, що він вимагає, як оркестранти собі помагають, я відчув себе членом колективу. Корисно знати, як оркестрант думає". М. Колесса вивчав психологію виконавця, функціонування оркестру, детально познайомився з творами, які виконував оркестр, якот балет "Петрушка" Ігоря Стравінського (1911), у музиці якого велика роль відведена ударним інструментам. Студентський оркестр підготував і виконав твір у великому залі консерваторії 1928 року під керуванням Отакара Острчіля – головного диригента чеської опери Національного театру в Празі. Того ж року з'явилися три фортепіанні п'єси М. Колесси "Дрібнички"» [241, с. 630].

Окрім того, гротескова сфера музичної виразовості циклу «ідентифікована насамперед з музикою Прокоф'єва» (Л. Кияновська) [104, с. 290] та ін.

У «Дрібничках» декларуються головні виразові інтервали модернізму – велика септіма з оберненою малою секундою та ноною, кварта і тритон. Ця музична лексика апелює як до згаданого вище балету І. Стравінського, так і фортепіанної музики – О. Скрябіна, Б. Бартока, К. Шимановського (що не пішли у своїх пошуках так далеко, як сучасники-додекафоністи А. Шенберг, А. Берг).

Ми також зауважимо на близькі паралелі із виразовістю дисонантної інтерваліки у контексті українського модернізму, що вбачаємо у вже написаних у цей період Першій симфонії (1918–1919) та фортепіанному циклі «Відображення» (1925) Б. Лятошинського. Це були початки того процесу в еволюції української національної музичної мови, який О. Козаренко визначив як «міграцію» септіми, секунди-нони і тритона, як інтонаційного контуру та основи гармонічної вертикалі, із західноєвропейського знакового поля у поле української національно-своєрідної семантики [120, с. 230–231], що у наш час показово втілився у творчості Є. Станковича та інших сучасників.

Але якщо у симфонії Б. Лятошинського вбачається «трагічний вектор» – на початку симфонії яскраво відчувається «експресивний прояв музичного вітаїзму (піднесену боротьбу, концентрацію сили, що долає зло)...», «позов "волі до знання"», то «у мотивній структурі першої частини явні паралелі з фортепіанним циклом "Відображення": низхідна септіма (передбачення монограми Лятошинського) віддзеркалюється у висхідній» [73, с. 80], і фортепіанний цикл київського мистця постає як своєрідна філософська рефлексія, то цикл «Дрібнички» М. Колесси має інше образно-смислове навантаження, пов'язане із символістсько-сецесійними мистецькими паралелями, широко розвиненими у ту добу в галицькій культурі.

Перша п'єса (Allegro leggiero, g-moll) є прикладом модерної трансформації фольклорних елементів. У вступному розділі це втілюється

крізь призму нерівномірної метрики, гостро-інтонаційних перегуків у регістрових співставленнях, хроматичного руху паралельних дисонансів у ноновому обрамленні та гостро-пунктирного кадансування ускладнених, із розщепленими тонами, подвійної домінанти і домінанти.

Розвиток тематизму у наступній частині виростає із мотиву d–cis, який у завуальованому вигляді (верхні звуки двох початкових септімових ходів) подається на самому початку п’єси, а згодом ритмо-інтонаційно і гармонічно (на фоні згаданих альтеровано-ускладнених подвійно-домінантової і домінантової основ) розробляється після ланцюжка хроматизмів. Тепер цей тематизм подається у вигляді поспівки із секундовим осердям і квартовим заповненням, яка нагадує найбільш архаїчні фольклорні джерела та, з цього огляду, асоціюється не тільки з «Петрушкою», а й із «Весною священною» І. Стравінського (тематичний матеріал до якої, принагідно зауважимо, композитор збирав в Україні – в околицях Устилуга на Волині). Вказаний «поспівковий» тематизм отримує варіантний розвиток на фоні остінатних гармонічних співзвуч, розширюючись інтонаційно та регістрово, звучить у вільному ритмічному оформленні, у дусі ретельно виписаної сецесійної орнаментальності із етнічною основою.

Протягом твору зберігається, то акцентовано, то більш приховано, ладова цілотонова основа, яка з романтичної доби асоціювалася зі сферою фантастики, в імпресіоністів набула нового сенсу, пов’язаного зі змалюванням своєрідного, різнобарвного колориту, а у модерній п’єсі М. Колесси слугує засобом змалювання розмаїтих орнаментальних зображень.

Друга п’єса (Moderato, g-moll) також є прикладом застосування радикальних засобів виразовості, неофольклорної роботи з архаїчним матеріалом, колорит якого створюється специфічними ритмоінтонаціями та гуцульським ладовим колоритом. У творі значну роль відіграють мотивний розвиток, остінатність, ритмічна фігуративність, імітація народних награшів та ін. Поєднання ритмічно-примхливої лінеарності, терцієвої та квартосекундової акордики, якою виголошуються чисельні варіанти початкового низхідного

секундового мотиву, створює враження карпатського простору, який змальований, немов на живописному полотні.

Третя п’єса (Tempo di marchia) написана на тему, ритмо-інтонаційна основа якої виростає із жартівливої народної пісні «По дорозі жук, жук», трансформованої у маршову жанрову виразовість, та є бітональною – із «підкреслено жорстким бітональним початком» [304, с. 21]. Автор зберігає насамперед ритмічну основу та опорні тони фольклорного першоджерела, навколо яких засобами звукографіки обрисовує модерну лінію, що містить квінтові, септімові та нонові ходи. Якщо септімові і нонові «вписують» цю лінію у контекст модерністської інтонаційності, то квінта є лейтінтервалом, що у варіанті з октавним подвоєнням основного тону звучить у басовій партії протягом майже всього твору, окрім ліричного відступу у середньому розділі. То, власне, низхідна секундова послідовність квінтово-октавних співзвуч es-b-es, des-as-des, яка звучить ostinato й утворює нижню лінію бітональності. У верхній лінії після вступних ходів гармонічними квартами a-d, g-c звучить тема «По дорозі жук, жук» в описаному вище варіанті трансформації. При варіантному повторенні початкового розділу з’являється і третя лінія – органний пункт d у верхньому голосі, а тема переміщується в середину між ним і остінатними квінто-октавними співзвуччями, що створює нові ґрані колориту твору.

У наступному Meno mosso опрацьовується ритмо-інтонаційний матеріал другого речення фольклорного джерела, звучання пом’якшується переважаючою терцієвістю, набуває деякої розспівності, при цьому фактура ускладнюється розшаруванням музичної тканини. Попередній матеріал повертається у репризі-коді, у завершенні, після бітонального звучання D-dur та Es-dur перший «перемагає» і завершує побудову.

Таким чином, неофольклорні «Дрібнички» демонструють три різні способи трансформації засад живопису у фортепіанній музиці: це символістсько-сецесійна орнаментальність, картинна просторовість та бінарно-тональна звукова колористичність, поєднані із модерно трактованою

архаїчною гуцульською інтонаційністю, які разом привнесли радикально нові риси у звукописну модель західноукраїнської фортепіанної музики.

У сюїті «Картинки Гуцульщини» (1934) саме найменування прямо вказує передусім на живописне жанрове першоджерело. Водночас, як назва, так і музична мова твору втілює цілком ясно окреслений живописний праобраз гуцульського краю. В якості ще одного аргументу при аналізі сюїти з точки зору трансформації засад живопису доцільно звернутись до висловлювань Олени Пилатюк: «Сам задум композицій (в даному випадку, насамперед фортепіанних) Микола Колесса найчастіше черпав із зовнішнього образно-колористичного оточення, таким чином, піаністи, котрі б звернулись до них вперше, мали б володіти яскраво розвинутою колористично-образною уявою та чіткою логікою мислення» [213, с. 105].

У «Картинках Гуцульщини» надзвичайно яскраво змальовано карпатські пейзажі, побутовий колорит, але сенс циклу є значно глибшим – через живописну колористичність, просторовість, «невловиме» відтворення енергії руху гуцулів композитор виходить за рамки звичайної побутової жанровості та передає сам дух Карпат, характер гір і їхніх мешканців. При цьому мистець не цитує реальних народних мелодій, а напрочуд майстерно втілює характерні ладовість та ритмоінтонаційні звороти гуцульського фольклору в авторському осмисленні.

Яким же чином у циклі трансформуються засади малярства? Що привносить М. Колесса у творення звукописної моделі західноукраїнської фортепіанної музики?

Прелюд (a-moll) відіграє функцію уведення слухача в атмосферу карпатського колориту, репрезентуючи, відповідно, пейзажний жанр живопису. Розмаїття як одна із головних стилістичних категорій гуцульської атмосферності, сецесійної орнаментальності, передається різноманітними засобами музичної виразовості. Це, насамперед, метрична мінливість: у крайніх частинах відбувається постійна зміна метрів 6/8 і 3/4 (при рівності пульсації сильної долі), середня частково викладена на 9/8, частково – на 6/8.

Мінливе, витончене розмаїття складає сутність тематизму прелюду. Елегійна, прониклива тема варіантно розвивається від початкової висхідної квінти в рамках гексахорду, оспівуючи специфічний ступінь двічі гармонічного і гуцульського ладів (підвищений IV) та акцентуючи зменшену терцію навколо V ступеня та збільшену секунду у нижньому тетрахорді. Ефект різнобарвного ладового колориту, мінливості надає звучанню чергування у мелодії підвищених і натуральних IV, VI і VII ступенів викликає алюзії із сецесійними орнаментальними графічними зображеннями, у тому числі у гуцульському етнічному варіанті сецесії. На перших долях обох тактів початкової фрази теми звучать квінти (спочатку мелодична, потім гармонічна), і при повтореннях цього тематичного фрагменту чітко прослуховується півтоновий низхідний квінтовий паралелізм, характерний назагал для народної музики, а у півтоновому варіанті співставлення – її модерному переосмисленні. Розмаїття, що презентує гуцульську виразовість, передається і через піаністичне відтворення легкої, летючої розспівності (staccato під фразувальними лігами) у перших двох мотивах фрази і підкресленого туше (tenuto) в її завершенні, що передає традиції карпатського народно-інструментального музикування.

У процесі розвитку твору посилюється орнаментальний компонент виразовості, що передається поліфонізацією фактури – її ускладненням– новими лініями з яскраво вираженою імітаційністю, трансформацією інтонаційності характерними для гуцульської музики синкопами, які проникають у тематичний розвиток на початках фраз, а також поліритмічними накладаннями у кульмінаційній зоні та, як відгомін, у репризі. Виклад подається у модерному гармонічному колориті із «терпкими» секундовими, септімовими співзвуччями, що приникають у терцієву акордику, накладаються, утворюючи поліакордові комплекси, та надаються до насиченого ладотонального розвитку. Композитор «грає» барвами і світлотінню, використовуючи бемольну тонально-виразову сферу та фактурні накопичення із залученням густоти звучання низького регістру. Наприкінці

твору звучання ніби розчиняється, а тематичне зерно «a-e-e-dis» (у ритмічному збільшенні) немов «стоїть» у повітрі, яке ледь сколихується дуольно-синкопованим підголоском, а останній характерний гуцульський підвищений IV ступінь, що створює напружено-щемливий тритон до основного тону, «зависає» у повітрі на фоні полігармонічного комплексу, що виникає як результат модального мислення у специфічній гуцульській ладовості на тонічній гармонічній основі.

Інші засади звукопису трансформуються у другій п’єсі циклу – «Контрасти» (d-moll). У назві відображається одвічний контраст чоловічого і жіночого первнів, виражених через танцювальність – мужню, строгу, вольову чоловічу (rubato, energico) та тендітну, грайливу жіночу (dolce), втілених в музиці, відповідно, гостротою і наспівністю спільного тематичного матеріалу, а також їх взаємопереплетенням в єдиному екстатичному пориві. Мелодична лінія теми розпочинається з V ступеня та, оспівуючи характерні високі VI і IV, рухається до II, уникаючи головного устою, звучить на тонічній гармонічній опорі (імітація бубна), збагачена імітуючими народну манеру музикування форшлагами та танцювальними синкопованими ритмоінтонаціями. У подальшому тема транспонується, насичується фігураціями, ускладненою ритмікою, фактурним ущільненням тощо. Для змалювання чоловічого і жіночого первнів композитор користується контрастними засобами виразовості, а звучання набуває значення живописного створення побутової картини – гуцульського танцю.

У творі також майстерно зображається гра оркестру «троїстих музик», що передається через кварто-квінтову акордику, імітування пасажних вигуків сопілки, ударів бубна, ходів баса, народно-інструментальною мелізматичністю із багатством форшлагів, хроматизацією, широким агогічним діапазоном та загальною імпровізаційністю. Наприкінці твору на фоні витриманого полігармонічного утворення (квінтовий та квартовий акорди у крайніх регістрах) ніжно-проникливо звучить варіант теми у дієзному колориті, ніби проміння осяяло простір і світлотінь проявилася на полотні, і тихо зупиняється

на характерних для народної музики квінтових акордах у терцієвому накладанні (тоніка і верхня медіанта в мажорі). Але ні – твір завершується коротким, гостро-акцентованим тонічним тризвуком мажору із доданою малою секундою нижнього ввідного тону у високому, «сопілковому» регістрі.

Ознаки етнічного колориту у творі змальовуються такими засобами звукопису, як характерна гуцульська ладовість, співставлення ладотональних сфер, постійна метрична змінність, синкопованість, імпровізаційність і, звичайно, яскрава ритмоінтонаційність аркану, коломийки та інших гуцульських жанрів, «одягнених у шати» модерністського мислення – поліладовості, політональності, поліакордики.

Колискова (h-moll) переводить у сферу лірико-драматичної образності, вираженої, головним чином, у двічі гармонічному ладу із окремими проникненнями гуцульського. Композитор уникає безпосередньої пісенності, а створює напрочуд проникливу настроєву картину, в яку вкраплюються інтонації ладкань, які на гострому секундовому гармонічному співставленні доповнюють низхідні ходи, імітуючі поколихування.

Колискова набуває глибокого символічного значення, пов’язаного із турботою і переживаннями матері за долю дитини, а її музичне вираження втілюється напрочуд тонкою поліфонізованою музичною мовою із імпресіоністичною грою виразовими барвами, особливо виразними в кульмінації твору – тут інтонаційно-ритмічний розвиток теми підкріплюється згустком регістрових, фактурних, ладогармонічних ускладнень (альтераційність, у т.ч. із розщепленням тонів, модуляційність та ін.). На точці найвищого напруження (appassionato) автор ніби затамовує подих, і sub. pp, dolcissimo звучить варіант теми у високому регістрі в октавному подвоєнні на фоні фігураційних мережив, витриманих басових акордів та мотивів у середньому прошарку фактури, що імітують широкий розмах гойдання колиски.

Наприкінці твору звучання сповнюється драматичного суму, – переходить у похмурий низький регістр, але раптом роз’яснюється –

з'являється дієзна сфера, і завершується оптимістично-просвітлено, ніби материнське благословіння, а заключна тоніка звучить із доданими «гуцульськими» високими IV і VI ступенями та мрійливим секундовим затриманням II-I у високому регістрі. Можемо припустити, що М. Колесса створює портрет задуманої над долею дитини матері зі всіма її сподіваннями і переживаннями, і змальовує його надзвичайно тонким імпресіоністичним звукописом, із використанням найновіших європейських засобів виразовості та, водночас, характерних гуцульських ступенів – як мелодично, так і гармонічно, в якості альтерованої субдомінанти та вводячи їх у саму структуру тоніки, що Я. Якубяк протрактував як суттєву зміну самої тональної системи, що є наслідком і фольклорної традиції, і розширенням естетичних рамок у європейському гармонічному мисленні [304].

Завершується цикл світлим, енергійний фіналом – Веснянкою (e-moll), що звучить на єдиному диханні, ніби змальована єдиним мазком. Її музична тканина сплетена із безлічі повторень мотивів, що, наче жіноче намисто, творять безкінечне коло руху. Така концепція весняної обрядовості має архаїчні корені та, з цього огляду, а також з позиції новаторського осмислення фольклорної інтонаційності, викликає алюзії до «Весни священної» І. Стравінського.

Отож, твір являє собою яскраву живописну картину весняної обрядовості, де головними виразовими чинниками є варіантність розвитку початкової веснянкової поспівки нисхідного поступенного руху, поліфонізація фактури, а також, що особливо виразно виявляє модерністський первінь твору – активна інтонаційна та метро-ритмічна змінність (наприклад, метричні зміни 6/8, 5/8, 4/8, 3/8) та полігармонічні утворення.

Таким чином, «Картинки Гуцульщини» виявляють яскраві орнаментально-сецесійні та колористично-імпресіоністичні риси, які привносить М. Колесса у формування звукописної моделі фортепіанної музики, наповнює його крізь призму модерного трактування фольклору, що радикально відрізнявся від романтичного підходу. Через три роки після

фортепіанної сюїти, у 1937 році, М. Колесса створив знамениту сюїту для хору зі струнним квартетом або фортепіано «Лемківське весілля», значення якого порівнюють з кантатою «Carmina Burana» К. Орфа (написаною у 1935–1936 рр.) та іншими яскравими творами сучасників Б. Бартока, З. Кодая, К. Шимановського, а за тематикою – насамперед із «Весіллячком» І. Стравінського (1923). У цьому контексті варто нагадати думку самого маестро, відображену у відомому монографічному виданні Л. Кияновської: «Великі композитори XX століття – як-от Барток чи Стравінський – чомусь вміли в народній пісні побачити те, що якнайточніше відповідало сподіванням і сприйняттю нового суспільства, і на цій народній пісні вибудували власний стиль, який «старомодним» ніхто не смів би назвати. Я теж завжди прагнув до цього поєднання «вічного і сьогоднішнього», лише на основі української пісні» [111, с. 219].

У фортепіанній музиці наступним етапним неофольклорним взірцем став твір крупної форми, що свідчить про вихід із тенденції мініатюристичного формату на новий рівень, – Сонатина (1939) із програмними назвами її частин «Слідами Довбуша», «Довбуш і Дзвінка» (ноктюрн) та «Біля вогнища» (аркан). Як стверджував сам композитор, на нього «звісно… мали вплив і твори того ж жанру Моріса Равеля, і сонатини мого вчителя Новака, але я прагнув передати в ній насамперед національні образи, навіяні фольклором, нашим епосом, легендами. Тому частини Сонатини і мають програмні назви, пов’язані з легендарним образом Довбуша, дуже популярним в нашому мистецтві: «Слідами Довбуша», «Довбуш і Дзвінка», «Біля вогнища». Хоча сама програма є досить умовною, вона має на меті лише окреслити головні настрої і картини, які я прагнув передати в цьому творі» [111, с. 88]. Отож, програмні назви частин, за словами автора, відображають картинність, і з цього огляду можемо відзначити, що вони є вельми споріднені з тематикою картин Олекси Новаківського та інших художників – колег композитора у ці роки: в О. Новаківського є знамениті полотна «Дзвінка» (1926), «Довбуш» (1931), у С. Гординського – одна з

найбільш відомих картин «Музиканти» (1946), де не просто зображені постаті народних музик за своїм основним заняттям, а й немовби втілена їх активна рухливість у традиційних для гуцульського інструменталізму танцювальних ритмах, також знаходимо промовисті художні зразки в аспекті змалювання різних виявів гуцульського колориту в ряду ліноритів та дереворитів із циклів «Гуцульщина» (1935) та «Легенди гір і лісів» (1936) О. Кульчицької.

Щодо перегуків у фортепіанній музиці, то окрім вказаних самим Ф. Колессою сонатин М. Равеля і В. Новака, дослідники вбачають паралелі і з Ф. Шопеном, і з В. А. Моцартом, і французькими клавесиністами: «“равелізм” Колесси чітко коригується моцартіанськими посиланнями і в моцартіанських же вимірах (і з елементами рококо!) подані «натяки на Шопена» [286, с. 165], трактуючи початок Сонатини українського мистця, фактура якого нагадує романс або аріозо, як алюзію до Сонати a-moll K № 310 В. А. Моцарта завдяки наявності «“моцартівського міні-кластеру” у вигляді позаакордової ноти (даної форшлагом) у тонічному тризвуку (вертикаль a-c^1- e^1-h^1 – див. a-c^1-e^1-dis^2 у Моцарта)» [286, с. 165]. Паралелі до Ф. Шопена, попри відсутність типового шопенівського мелодизму, вбачають у способі подачі тематизму в сонатних формах – із скороченою (Друга соната Ф. Шопена, перша частина) або «дзеркальною» репризою, коли тематизм головної партії сповна розвивається у розробці, натомість у репризі звучить лише тема побічної партії (Перша Балада Шопена) [286, с. 165].

Отож, цикл складається із трьох частин, об’єднаних узагальненою програмністю, пов’язаною із особистістю Олекси Довбуша, зв’язки між якими підтримуються монотематичними ознаками та загальною атмосферою гуцульсько-сецесійної виразовості.

У змістовому сенсі у першій частині «Слідами Довбуша» a-moll передається спомин про сакральний образ карпатського народного героя, виражений тематизмом двох головних тем, в яких у стилі вказаного вище «романсу-аріозо» звучить щирість ставлення композитора до образу Довбуша, та які мають по-різному втілену танцювальну природу. Відтак, композитор

відмовляється від конфліктної драматургії, натомість зосереджує виразовість на репрезентації елементів колориту гуцульської музики.

Перша тема (головної партії) є втіленням-спогадом про діяльність ватажка опришків; вона «розкручується» із двох закличних кварт на фоні ритмічної фігурації тонічної гармонії у супроводі. Змалювання образу Довбуша передається через використання елементів музичної мови, що асоціюються із карпатським краєм: мелодія теми викладена у гуцульському ладі, при чому вперше характерна гуцульська ознака – високий IV ступінь – вводиться над основним голосом: він є акцентований та синкопований; також тема насичена мелізматикою, характерною для інструментальних награшів місцевих «троїстих музик».

Друга тема (побічної партії) передає спогад про ліричні переживання героя. На фоні синкопованої гармонічної основи в C-dur звучить ніжна, проникліва мелодія також із високим IV ступенем, що переходить у танець. Після насиченої розробки, присвяченої активному тонально-гармонічному розвитку теми ГП, згадана тема ПП звучить у репризі із змінами тонального колориту: композитор підіймає цю тему на тон вище, у D-dur, що «прояснює» звучання, привносить у картину спогадів про Довбуша світлі ліричні барви. Проте, основний образ стверджується у коді, основаній на гостро-переінтонованій темі ГП: вона розпочинається зі зменшеної квінти, а її обриси сягають септіми, і звучить вона фоні альтерованого співзвуччя зі збільшеною секстою в основі. У завершальних акордах композитор з’єднує у вертикалі характерні неакордові та альтеровані звуки, які у мелодичному викладі привносили особливий гуцульський колорит у звучання протягом всього твору, так тонічний тризвук a-moll доповнюється секундовим тоном, а також високими квартовим і секстовим (специфічні гуцульські), а до заключного унісону додається широко притаманний для етнічної інструментальної музики форшлаг.

Друга частина – «Довбуш і Дзвінка» D-dur. Дзвінка – кохана жінка Довбуша, що, за однією із версій легендарної оповідки, стала причиною його

загибелі від руки чоловіка Стефана Дзвінчука. Така версія уперше була висунута польським поетом, родом із Покуття ─ Францішеком Карпінським (1741–1825), у батьківську садибу якого Довбуш з опришками навідався у день народження митця. Історія трагічної любові знайшла відгуки у різних видах мистецтва – в результаті чого виникло малярське полотно Олекси Новаківського під назвою «Дзвінка» (портрет), поезія «Дзвінка» Юрія Федьковича та ін.

У цій частині композитор сповна використовує засоби ноктюрнового звукопису, трансформуючи у музичній виразовості малярські жанри портрету та пейзажу, коли на фоні змалювання нічної природи передається ніжність почуття коханців, через яку ми і пізнаємо героїв, вказаних у назві частини. У результаті виникає чуттєва, настроєва замальовка почуттів Довбуша і Дзвінки.

Тема ноктюрну має яскраві жанрові ознаки ліричної пісні, вона розспівна, широкого розмаху і вільно розвивається у метричних рамках 6/8 від V ступеня, оминаючи тональну основу. Мелодія звучить на фоні легкого синкопованого супроводу із паузами на початках долей, що додає йому ще більшої невагомості, а мелодію «пісні» робить ще більш виразною. Ноктюрн побудований на одній темі, що створює враження максимальної цілісності почуттям Довбуша та Дзвінки.

У процесі розвитку, вже наприкінці першого речення, ускладнюється фактура, у тему та супровід проникають фігурації – розспіви, які призупиняє легке арпеджіато. А вже у другому реченні звучання ускладнюється емоційно, доходить до лірико-експресивної кульмінації, у цій частині форми відбувається насичений гармонічний розвиток (у т.ч. C-dur, e-moll), що містить напружені еліптичні звороти, у супроводі з’являються початки долей, тобто, від невагомого від стає активним, а сам виклад стає більш насиченим за рахунок підголосків-візерунків у середніх прошарках фактури (у супровід проникають і розвиваються елементи теми), що викликає аналогії як із равелівським імпресіоністичним звукописом, на що вказує сам М. Колесса, так і з вишуканою орнаментальністю гуцульської сецесії. В останньому

проведенні тема звучить як ніжно-проникливий спомин, вона супроводжується квазіарфовими переливами різнобарвних гармоній ($II^4_3{}^г$ – $DD^4_3{}^{\#1}$ – V_7/tdIII – зм.VII_7 і т.д.) , знову з паузами на початках долей, меланхолійно завершуючись на тоніці із доданою секстою.

Дещо іншим є звукопис у фіналі «Біля вогнища» d-moll. У рондальній композиції автор змальовує розмаїтий емоційний спектр карпатської танцювальності. Рефреном служить тема аркану – експресивного чоловічого гуцульського танцю, сенс якого полягає в ініціації юнака, що традиційно був і танцем опришків Довбуша. Тема аркану – пружна, енергійна, із форшлагами, розвивається у гуцульському ладу в межах октави, від I до V ступеня донизу і вгору, у супроводі імітуються удари бубна.

В епізодах розвиваються теми, що виростають із тематичних елементів аркану, для контрасту композитор вводить і ніжний жіночий танець. Невеликого, квінтового об’єму тема виростає із поступенного ходу «c–d–e» та притопування «e–e–e» і тихо звучить у c-moll. Особливістю жіночого танцю є особливий ладогармонічний колорит, що «грає» різноманітними барвами. Створюється враження, ніби тонкою лінією пишеться орнамент на фоні різних поєднань кольорів, а завершення в C-dur створює звукописний ефект світлотіні.

У результаті фінал постає як барвиста картина гуцульської танцювальної феєрії, сповненої первісної стихійної сили, змальована насиченим, динамічним розвитком тематичного матеріалу зі специфічною танцювальною ритмоінтонаційністю та етнохарактерною ладовістю, що створює відчуття єднання з карпатським краєм, предками та історією опришків, натомість колоритна гармонія, що виникає у ліричних відступах від динамічного аркану, відводить до вже новітньої традиції імпресіоністичного звукопису. У такому поєднанні проявляється витончена характерність вияву гуцульської сецесії у Сонатині М. Колесси та творчості мистця в цілому. Звертаючись до вказаного твору, дослідники стверджують про «відверте» уникання оркестральної щільності і розкиданості «поствіденської» фактури, натомість акцентують на

ефекті клавіризації фортепіано за прикладом французького піанізму, пояснюючи таку тенденцію львівськими традиціями, а саме – діяльністю Кароля Мікулі, учня Фридерика Шопена, «який не відзивався на оркестралізацію фортепіанного мислення «за Лістом», підтримуючи «легку» манеру салонного піаністичного мистецтва Ф. Шопена» [286, с. 170].

Чотири прелюди, написані з інтервалами у кілька десятків років – «Фантастичний» (1938), «Осінній» (1969), «Гуцульський» (1975), «Про Довбуша» (1981) – і в програмних назвах, а ще більше у самій музичній мові спрямовані на картинний тип асоціацій.

Варто звернути увагу на те, що власне програмні фортепіанні прелюдії – один з улюблених жанрів композиторів-імпресіоністів (як, скажімо, відомий цикл К. Дебюссі). Але окрім суто зовнішнього порівняння стосовно форми, важливішим видається внутрішнє наповнення композицій, розшифровка кожної програми та її втілення в музичній мові. Отже, «Фантастичний» прелюд, за висловом самого автора, навіяний образами Чугайстра з «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського. Письменник представляє цього міфічного персонажа – відповідника античного фавна (до образу якого також звертався К. Дебюссі у «Післяполуденному відпочинку фавна») – крізь жанрову призму танцю: «Іван тупнув на місці, виставив ногу, струснув усім тілом і поплив в легкім гуцульськім танці. Перед ним смішно вихилявся чугайстер. Він прижмурював очі, поцмокував ротом, трусив животом, а його ноги, оброслі, як у ведмедя, незграбно тупцяли на однім місці, згинались і розгинались, як грубі обіддя. Танець, видимо, його загрівав. Він вже підскакував вище, присідав нижче, додавав собі духу веселим бурчанням і оддувався, неначе ковальський міх. Піт краплинами виступав круг очей, стікав струмочком од чола до рота, під пахвами й на животі блищало в нього, як у коняки, а чугайстер вже розійшовся» [135, с. 175]. Як бачимо, цей літературний фрагмент сповнений музичними алюзіями: сам танець – як провідна іпостась міфічного героя, його «бурчання», «вихиляси», підстрибування і присідання, звук ковальського міху і т.д. Аналогічно й у

«Фантастичному прелюді» М. Колесси всі ці нюанси – свідомо чи несвідомо сприйняті композитором – знаходять своє безпосереднє музичне вираження.

Щодо «Осіннього» прелюду, то він може мати кілька тлумачень програмної назви. Перше – це усвідомлення настання «осені життя» (композиторові в час його написання сповнилось 66 років), але разом з тим сама музична мова має багато деталей «осінньої» колористики: приглушеність динамічної палітри, вибаглива фактурна орнаментика, яка немовби передає рух падаючих листків, гра гармонічної світлотіні, як відтворення осінніх сутінок, що й картинний прообраз цього прелюду не залишає сумніву.

Два наступні прелюди – «Гуцульський» і «Про Довбуша», в останньому з яких композитор використовує тему знаменитої народної пісні «Ой по-під гай зелененький ходить Довбуш молоденький» – продовжують одну з наскрізних ліній його творчості, започатковану і в «Картинках Гуцульщини», і в «Скерцо» з циклу «Пасакалія, скерцо і фуга», і в Сонатині, а саме – переосмислення в модерному ключі гуцульського народно-пісенного регіонального колориту.

Як гуцульський народно-пісенний регіональним колорит, так і його модерне перевтіленням у названих творах М. Колесси – це передусім дуже багатоґранне використання різноманітних ладів. Найпоказовішим з них практично у всіх композиціях виявляється гуцульський лад (a-h-c-dis-e-fis-g-a) – мінор з підвищеним четвертим і шостим ступенями, який зустрічається не лише в більшості творів, що програмно чи жанрово пов’язані з образами Гуцульщини, але й в більш «нейтральних» за жанром, як, наприклад, Пасакалія, скерцо і фуга. Гуцульський звукоряд в його основному вигляді є основою теми Пасакалії. У варіаціях на basso ostinato, що становлять структурну основу пасакалії як жанру, ця тема оплітається хроматичними підголосками, дисонантними гармоніями, і лише в шостій варіації, в процесі розвитку звучання набуває характерних національних рис у багатій звукописній картині.

Крім цього, М. Колесса охоче вживає і елементи пентатоніки (квартові і

малотерцеві лади) як яскравий колористичний прийом. Хоча – парадоксальним чином – у єдиному творі на східну тему, вокальному циклі «В краю квітучої вишні» на слова японського поета Ісікави Такубоку Микола Колесса здебільшого намагається уникати домінування пентатоніки і навпаки, всіляко «зашифровує» її. Також притаманним для його композиторського стилю є поєднання різноманітних ладів, як от – лідійського ладу і паралельного мажоро-мінору в побічній партії першої частини Сонатини. Тут цей ладовий ефект має чисто колористичну, звукозображальну мету, з його допомогою досягається відчуття терпкості, гостроти барв звучання. Використання ладового розмаїття має і ще одну «сюжетно-зображальну» мету: використання міксолідійського ладу від звуку е на витриманому басі на звуці d в третій частині Сонатини створює ефект незлагодженого звучання, а відтак екстатичної круговерті народного танцю, в якому енергетика безперервного руху переважає над злагодженістю гармонії. Таким чином, розмаїття ладів, якими користується М. Колесса (лідійський, гуцульський, дорійський, фригійський, міксолідійський, пентатонічний) потрібна композиторові не лише для того, щоб продемонструвати оригінальність свого художнього мислення, а випливає з його «кольорового» бачення звукотембрових можливостей фортепіано. Цій же меті підпорядковуються й ладоперемінні мелодико-інтонаційні структури, за вільним імпровізованим розгортанням тематизму в фортепіанних творах композитора відчувається графічна вибагливість ліній.

Окрім цього, колористично-зображальні ефекти М. Колесса забезпечує і через використання штучних ладів, передусім цілотонової гами, яка служить для змалювання-втілення фантастичних образів. Такі приклади бачимо у численних фортепіанних мініатюрах, зокрема у «Фантастичному прелюді», «Дрібничках» та ін. Використання цілотонової гами стало для композитора улюбленим прийомом, що виражає, здебільшого, фантастичну, казкову, примхливу царину образної сфери.

Залишаючись на засадах тонального мислення, М. Колесса охоче

застосовував дисонуючі співзвуччя, що також служили у його фортепіанних творах виразним колористичним засобом. Використання дисонансів в творчості маестро відбувається внаслідок кількох прийомів. Найчастіше – це поєднання декількох самостійних ліній, які розвиваються в різних ладових площинах і утверджують поліладовість як принцип мислення композитора. Зокрема, поєднання у межах одного твору кількох ладів (мажору-мінору, гуцульського, фригійського – у «Пасакалії, скерцо та фузі») утворює хроматизований звукоряд. Звідси – улюблені композитором «розщеплені» тони в гармонічних вертикалях і ладах (при рівноправному існуванні альтерованого і натурального ступенів).

Другий принцип утворення гостродисонуючих співзвуч як ефективного звукозображального засобу – взаємодія горизонталі (мелодико-тематичних структур) і вертикалі (гармонічних структур). Це і акорди, що складаються з цілотонової гами (перша п’єса з «Дрібничок»), і часте використання збільшеного тризвуку, який створює ефект примарності, і кварто-квінтова вертикаль, що розгортає в просторі тематичні мотиви того чи іншого твору. В ліричних темах М. Колесса часто застосовує тонічний органний пункт, а також акорд, який є вертикальною версією гуцульського ладу. Це ж стосується і використання поліладовості і політональності в фортепіанній музиці композитора. Цікаві поєднання тональних центрів, часто в великосекундовому співвідношенні, подібно як і у Б. Бартока, є вираженням одночасно і імпульсивних, енергійних – і колористично-фантастичних образів.

Серед творів, споріднених за своїм жанром або програмою із живописом, наведемо також, як приклад досконалого синтезу звуку і живописного колориту-просторовості, другу частину Сонатини, яка має програмну назву «Довбуш і Дзвінка». Яскравий звукопис цієї частини зображує поетичну картину нічної природи, на що вказує жанровий підзаголовок «Ноктюрн». Лірично-споглядальний настрій підкреслюється тонічним органним пунктом (D-dur), прозорою фактурою – як асоціація з акварельним живописом (тут отримує підтвердження теза про близькість

естетичних поглядів самого М. Колесси та вихованців школи О. Новаківського: для одних і других притаманне винятково тонке відчуття колористики, точності і графічної виразності ліній). Мелодія широкого дихання дублюється в мелодичній фігурації супроводу. Альтеровані співзвуччя мають як функціональну, так і фонічну, звукописну роль, що також вказує на вплив імпресіонізму. І хоча композитор уникає тут прямих фольклорних аналогій, – в кульмінаційному епізоді звучать інтонації гуцульських плачів-голосінь. У тематичній репризі плинність музичної мови посилюється завдяки «еліптичному» поєднанню акордів. Цікавою особливістю є те, що твір закінчується також тонічним органним пунктом (що створює своєрідне обрамлення), який готується висхідним хроматичним ходом басу. М'якості закінченню надає також тоніка з секстою, що подається в розкладеному викладі в різних регістрах. Таким чином, виявляється своєрідне перетворення рис імпресіонізму у власний композиторський стиль. Дуже влучно передав дух неповторного «колессівського» письма видатний сучасний композитор Леонід Грабовський у відгуку на концерт з його творів: «Микола Колесса постав перед слухачами як поет безпосередніх музичних вражень, як правдивий музичний імпресіоніст – в найкращому розумінні і найглибшому тлумаченні цього терміну. Українська ментальність композитора знаходить вияв не тільки – і навіть не стільки – в цитуванні, використанні чи оброблюванні національного мелосу (в чому, зазначимо, Микола Колесса є неперевершений), скільки в самій мрійливості, плинності, примхливості й певній капризності його фантазії та почуттів – з елементами деякого смутку, що, одначе, не домінує, а лише забарвлює широку емоційну палітру мистця в цілому» [50, с. 6].

Розглянувши фортепіанні твори М. Колесси в їх паралелях з живописними, графічними, декоративними прототипами слід відзначити, що знайдені у фортепіанних творах специфічні ладотональні ефекти (поліладовість і політональність, ладово-перемінні мелодико-інтонаційні структури), характерна виразність ритмічної пульсації, вільне імпровізоване

розгортання тематизму, фактурне наповнення якнайточніше і найповніше відображають сталий індивідуальний почерк композитора, а «національна характерність і неокласична конструктивність разом з витонченістю колориту задекларовані тут винятково ясно і переконливо, служать прекрасним ґрунтом для освоєння музичної лексики XX ст.» [104, с. 245].

Відлуння гуцульської сецесії знаходить свою репрезентацію також у творчості Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983) – вихованця Львівського вищого музичного інституту (1929, попередньо – філії у Станіславі, 1927), Львівського університету (1931) і Львівської консерваторії (1934), класів фортепіано Т. Шухевича, теорії музики С. Лобачевської.

Природа рідного Прикарпаття та багатство надбань народного мистецтва регіону стало образно-тематичним джерелом натхнення для написання творів у різних жанрах – від музично-театрального (балети «Хустка Довбуша» (1950), «Сойчине крило» (1956), «Орися» (1964)) до хорового, камерно-вокального і пісенного, представлених величезною кількістю оригінальних творів та обробок народних пісень («На горах Карпатах» (1949), «Коломия-місто» (1954), «Ой піду я межи гори» (1958)», «Гей, браття опришки» (1965)), від скрипкової «Закарпатської рапсодії» (1952) і рапсодії для скрипки з оркестром «На верховині» (1982) [265].

Національним тематизмом і колоритом наповнені обидва концерти для фортепіано з оркестром (1955; 1962), фортепіанні 12 прелюдій (1955), краєвиди і звичаєвість Карпат промовисто передані у низці творів композитора-піаніста, таких як «Аркан», «Гомін верховини» (1954), «Гуцульська токата» (1958), «Буковинська сюїта» (1982) та інших, сповнених гуцульських та інших етнічних ритмоінтонацій, у тому числі коломийкових мотивів, специфічних гармонічних зворотів, в яких засобами звукопису змальовується атмосфера карпатського регіону.

Розглянемо вказані тенденції у творчості А. Кос-Анатольського на прикладі п’єси «Гомін верховини», що увійшла до репертуарних списків багатьох піаністів. Тематизм початкового акордового викладу музичної

тканини презентує гуцульську ладоінтонаційну основу (in g) та увінчується фігураційним переливом – колористичним відтворенням звучання гуцульських цимбалів із «терпкими» малосекундовими ускладненнями домінантової гармонії в g-moll). Танцювально-рухливі, активно пульсуючі коломийкові мотиви із підвищеними IV і VI ступенями є домінуючою складовою основного композиційного тематизму п'єси, при цьому у супроводі звучить мелодична лінія, що рухається до акцентованого VI натурального ступеня, в результаті чого утворюється поліладовість: гуцульський у верхньому шарі фактури та угорський (двічі гармонічний мінор) – у нижньому. Автор дотримується традиційних принципів побудови жанру коломийки (дводольний розмір, опертість мелодичної лінії поспівок на ритмічно організований супровід басу, відчуття цезури після восьмого такту та ін.), проте, не послуговується прямим цитатним способом використання фольклорного матеріалу, натомість, створює власний варіант квазінародних мотивів.

У творі яскраво проявилася сецесійна специфіка музичних ліній, яка виражається у гнучких фігураційних фактурних переливах, що часто застосовуються композитором під час цезурного поділу фраз коломийкового матеріалу.

Середня частина «Гомону верховини» F-dur має елегійно-філософський характер, основана на колоритному, ритмічно складному наспіві інструментальної природи, що розпочинається із лідійської кварти та прикрашений мордентами. А. Кос-Анатольський з майстерною тонкістю поступово ускладнює фортепіанну фактуру, насичуючи її додатковою фігуративністю ліній у басовій партії, внаслідок чого остання набуває орнаментальних рис, та пасажами широкого діапазону імпровізаційного характеру. У процесі розвитку тематизму, використовуючи різнобарвні альтеровані широкі переливи квазіцимбального звучання, ніби широкі мазки пензлем, композитор малює колоритну картину карпатської звичаєвості, звучання гірської верховини з її співами, грою, перегуками трембіт.

У коді картина карпатської верховини змальована ще більш насиченими,

яскравими барвами, з усією експресією вислову, у тональному розвитку від субдомінантової до тонічної сфер. Основна тема твору звучить в С гуцульському на гармонічній основі мінору із глибокою, насиченою натуральною субмедіантою, доповнена гліссандуючими, мордентовими та іншими засобами. Фрагменти теми на максимальній гучності на фоні двошарового викладу акордів у синкопованому ритмі чергуються із фрагментами на мінімальній, і цей динамічний контраст створює яскравий ефект світлотіні. Наприкінці твору вкотре імітуються цимбальні награші, у даному випадку – в експресивній тріольній послідовності акордів.

Таким чином, вишукана та гнучка пластика музичних ліній та їх переплетінь, характерна специфічна «в'юнкість» – яскраві виразові чинники, що репрезентують стилістичне тяжіння до яскравого і самобутнього національного мистецтва гуцульської сецесії у представленому творі А. Кос-Анатольського. Програмний сенс, закладений у назві твору «Гомін верховини», сповна розкривається завдяки барвистому композиторському звукопису із використанням гуцульського ладу. Естетизм плавності драматургічного розвитку також перегукується з концептуальною характерністю сецесійного стилю.

3.3. Модифікація звукописної моделі як результат «нової фольклорної хвилі» та постмодерних тенденцій

Радикальне оновлення звукописної фортепіанної моделі крізь призму неофольклоризму було здійснено у творчості Мирослава Скорика.

Одним із найбільш прикметних творів з точки зору колористичних прийомів, позначених фольклорним первнем у фортепіанної творчості Мирослава Скорика є ранній цикл «В Карпатах» (1959), а також «Коломийка» (1962), «Народний танець» з «Дитячого альбому» (1965), написані в один період із музикою до «знакового» кінофільму «Тіні забутих предків» (1964), на основі якої створена симфонічна сюїта «Гуцульський триптих» (1965).

«Вінцем» періоду «нової фольклорної хвилі» стало симфонічне полотно, що свого часу здійснило справжню революцію у музичному мисленні, в якому переплелися етнічні та джазові ознаки, – «Карпатський концерт» для оркестру (1972), а на початку 2000-х рр. відгукнулося у «Карпатській рапсодії» для скрипки і фортепіано (2004).

У фортепіанній творчості барвно-колористичні елементи індивідуальної манери письма М. Скорика розкриваються не лише з позиції самого герметичного музичного тексту – у сукупності прийомів, здатних викликати відповідні синестетичні асоціації, а через з'ясування всіх тих внутрішніх і зовнішніх імпульсів, які обумовили саме той, а не інший тип звукобарви, звукової світлотіні у фортепіанних творах композитора, зокрема у названому ранньому циклі.

Перш ніж вирізнити головні звукописні риси циклу «В Карпатах», варто з'ясувати, які характеристики раннього етапу творчості як типового емоційно-психологічного стану визначаються у психології творчості і наскільки вони можуть прикладатись до творчого становлення М. Скорика.

Дослідниця вікових етапів композиторської творчості Н. Савицька вважає, що для раннього етапу композиторської творчості притаманна «… загострена чутливість, вразливість, нестійкість емоційно-вольової сфери; позірна потреба самоутвердження; відносна несамостійність художніх рішень як наслідок сильних сфер впливу; імпровізаційність, що відображує спонтанний пошук індивідуальної образності та принципів її естетичного втілення; еклектичність, компілятивність лексики, виразність художнього родоводу; традиційність музичної мови, продукування власного музичного тексту в межах усталених жанрових моделей; значна кількість незакінчених творів» [236, с. 13]. Тобто дослідниця виділяє імпульси спонтанності, а разом з тим – наслідувальності, наявність взірців, за якими слідує молодий автор, а водночас – радикалізм авторської позиції, прагнення піти всупереч усталеним канонам.

В іншій статті та ж авторка стверджує, що «…ранній період – це

адаптація до професії в тенетах академічної школи, моделювання своєї мови, яскраві спалахи особистісної ініціативи, асиміляція перехресних впливів. Юний автор самостверджується – або скромно, непомітно, або епатовано – через океан пристрастей, імпульсивні зміни уподобань, неврівноваженість, еклектизм стильової позиції. Це поки що спонтанна самореалізація під впливом зовнішніх обставин життя» [293, с. 21]. Таким чином, наголошуються ще кілька сутнісних моментів раннього творчого періоду, такі як «моделювання своєї мови», яке відбувається проте як спонтанна самореалізація, тобто не має наперед осмисленого протікання.

Застосовуючи ці характеристики щодо творчої позиції М. Скорика на етапі його становлення, приходимо до висновку, що вони слушні лише почасти. Якщо щодо «яскравих спалахів особистісної ініціативи» чи «асиміляції перехресних впливів» дослідниця цілком має рацію, то інші типові прикмети художнього мислення, які вона виділяє у юнацькому світогляді майбутніх мистців, хоча б еклектизм чи неврівноваженість, щасливо поминули ранні твори Скорика. Вже в перших його студентських творах переважає дуже зріле розуміння свого творчого «я», і практично відсутність еклектичного наслідування старших колег.

На це звертає увагу Л. Кияновська, вказуючи: «Особливістю раннього періоду творчості Скорика є нетипове для студентського віку, чітке усвідомлення тих завдань, які він прагне вирішити, і несподіваний для такого молодого музиканта злет, котрий він здійснив, майже поминаючи неодмінний в таких випадках період наслідування, точного копіювання обраних зразків чи то сучасності, чи традиційних стилів. Адже вже на початку своєї фахової кар’єри, в перших студентських творах, таких, як, наприклад, кантата «Весна», Скорик показав себе цілком зрілим митцем, який не просто ставить перші кроки на шляху до завоювання вершин, а пише цілком достойну за своєю художньою вартістю музику, що витримує порівняння і з пізнішими творами автора» [103, с. 76].

Проте, деякі внутрішні імпульси мали вельми сильний вплив на

формування світогляду мистця, і серед них – прив'язаність до природи Карпат, яку М. Скорик, загалом особистість доволі інтровертивна, охоче підтверджує і в приватних розмовах, і в інтерв'ю. Внутрішня потреба юного композитора відобразити природу карпатських гір була в ньому закладена, метафорично висловлюючись, ґенетично. Син історика, етноґрафа Львівського відділення Академії наук УРСР Михайла Скорика, Мирослав «виріс на зразках гуцульського фольклору, знав його з дитинства, це була його «рідна музична мова» – тому так само з повним правом міг би у себе відмітити таке ж вчування, унікальне за силою передачі емоційного спектру, багатства барвної палітри і резонування на звукову стихію Карпат» [107, с. 124]. Тому єдність емоційного і колористичного аспектів музичної виразності творів Скорика і надалі виявиться одним з головних елементів його індивідуального стилю.

Другий важливий фактор, який мав істотне значення на формування пріоритетів його індивідуального стилю – це захоплення інноваційними техніками післявоєнного європейського аванґарду. Композитор не сприймав їх цілком без критично, а обирав ті новітні прийоми виразовості, які відповідали його гармонійному світовідчуттю і художнім ідеалам. Відтак, чи не найважливішим досягненням сучасного виразового арсеналу стала для нього сонористика і алеаторика, як можливість досягнути єдності простору і часу на новому рівні. Як говорить він сам у «Сповіді студента» про музичні пріоритети ранніх років, «ми захоплювалися музикою Дебюссі, Равеля, Прокоф'єва, Стравінського, Бартока. Багато сучасної музики передавало польське радіо, яке ми всі слухали. Був дозволений джаз, і до Львова приїхав з концертами "Блакитний джаз" із Польщі, який зробив сенсацію» [107, с. 26]. В цьому контексті видається важливим, що принаймні четверо із названих п'яти композиторів багато працювали над розкриттям тих регістрово-тембрових барв фортепіано, які раніше уникались романтичними мистцями, таких як підкреслення жорстких сухих «ударних» ефектів або імпресіоністично-рефлексивний, колористичний звукопис Дебюссі і Равеля.

Водночас сонористичні та алеаторичні прийоми сучасної виразовості

переосмислювались Скориком крізь призму народного, зокрема гуцульського інструменталізму з його багатими соковитими барвами звучання троїстих музик, заворожуючою просторовістю перегуків трембіт, «ковзаючими» каскадами - підйомами і спадами, притаманними грі на цимбалах тощо. Цей особливий тип звукопису, спрямований одночасно і на яскраві барвно-просторові асоціації, і на відчуття неймовірної експресії і енергетичної сили, притаманних фольклору карпатського регіону, вже в перших творах започаткував той основний принцип художнього вислову, який композитор сповідує протягом свого тривалого творчого шляху. Композитор часто використовує специфічні артикуляційні засоби для відтворення на фортепіано способів звуковидобування, властивих різним інструментам чи групам. Наприклад, staccato, що, вжите в певному фактурно-регістровому втіленні, асоціюється з тембром цимбалів, тривале ведення мелодії на legato наближається до просторово розімкнутого звучання трембіти, мелізматика (наприклад ланцюжок трелей) викликає асоціації до орнаментики сопілкових награшів або народної манери виконання на скрипці, гудіння басових порожніх квінт нагадує басолю і т.д. Завдяки органічному поєднанню, здавалось би, мало сумісних сфер: оригінального регіонального фольклору з його витвореними впродовж поколінь «формулами змісту» – і сучасного композиторського експерименту, Скорику вдалось «осягнення внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого; переосмислення, «осучаснення» численних інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики; органічне включення фольклорних елементів до індивідуально-авторської стильової системи» [215, с. 138].

Описані явища сповна проявилися у «Карпатському концерті» для оркестру. Аналізуючи цей визначний твір з точки зору втілення у ньому цікавих для нашого дослідження ефектів просторовості та синестезійності, В. Драганчук (Кашаюк) пише про гуцульську автентику у контексті сучасного музичного мислення, що проявляється, на думку дослідниці, у колористичній

взаємодії окремих інструментів та оркестрових груп, у частій зміні регістрів і тембрів, їх непередбачуваних нагромадженнях, метро-ритмічній непостійності у першій частині Moderato rubato – Molto meno mosso; у трансформації архаїчної анґемітонної поспівки, у процесі якого колористичний тембровий контраст служить посиленню до динаміки розвитку до екстатичного магічного танцю, що «грає» барвами всього оркестру у другій частині Allegro moderato; у набільш повному вияві різноманітних сонористичних прийомів – від сонорної поліфонії до колористичної гри окремих тембрових фраз і «звукових плям» у третій частині Andante rubato; а також у розвитку теми-зерна у горизонтальному та вертикальному напрямках із його оркестровим «перезабарвленням» та зміною ладогармонічного колориту у четвертій частині Allegro. У результаті, робиться висновок про особливу сонорність першої і третьої частин, що найбільш повно виявляють «перцептивний простір», та про ефекти віддалень і наближень у другій і четвертій частинах, що, відповідно, відтворюють «перцептивний час» [62].

Третім важливим фактором, задля якого ранній фортепіанний цикл «В Карпатах» сприймається як творіння цілком зрілого майстра – його блискуча підготовка як піаніста. Відомо, що в Анжеро-Судженську, де родина Скориків перебувала на засланні, в їх оточенні були мистці й інтелектуали найвищого рівня. Згадуючи про своє навчання, Мирослав Михайлович у «Діалогах» зазначає: «…там були дуже добрі вчителі здебільшого з числа репресованих. Зокрема моя вчителька по фортепіано Валентина Ксенофонтовна Канторова, була прекрасним фахівцем. Здається, вона-таки була ученицею Рахманінова, хоч тоді про це мало хто знав, бо про такі речі говорити не можна було» [107, с. 26].

Всі ці передумови досконало трансформувались у перших його опусах, написаних в час навчання у Львівської консерваторії ім. М. Лисенка і невдовзі після закінчення. Серед творів раннього періоду, які увійшли в репертуар різних виконавців і колективів, згадаємо Струнний квартет F-dur (1959), кантату для солістів, хору і симфонічного оркестру на вірші Івана Франка

«Весна», (1960), симфонічну поему «Вальс», (1960), Сюїту для струнного оркестру (1961), Рондо для фортепіано (1962), Чотири солоспіви для сопрано і симфонічного оркестру на вірші Тараса Шевченка (1962), і вінчає цей ряд «Коломийка» для фортепіано (1962). Прикметно, що у всіх цих творах органічно сполучається як нове трактування тембральності, фактурного простору та звукопису, що досягається гармонічними, регістровими, динамічними, агогічними засобами, так і глибоке проникнення в сутність фольклорної темброінтонаційної природи карпатського регіону.

Фортепіанний цикл «В Карпатах» складається з чотирьох частин-п'єс: «Пісня бойка», «У лісі», «Спів в горах», «Коломийка», і був написаний митцем у віці 21 року ─ ще в студентський період. Проте, одна з перших «проб пера» вже виразно вказує на майбутнього автора музики до фільму «Тіні забутих предків» та «Карпатського концерту», тож може розглядатись як талановитий передвісник «нової фольклорної хвилі», етапу у творчості композитора, що заслужено приніс йому світову славу і відзначився неперехідними шедеврами в національній музичній культурі.

Звертаючись до згаданого циклу зазначимо, з одного боку ─ природність і спадкоємність як тематики, так і трактування фольклорних першоджерел, що відштовхуються від творчості українських композиторів галицького регіону, які охоче і розмаїто трансформували карпатський фольклор (насамперед Н. Нижанківський і М. Колесса); з іншого ─ інноваційність поєднання фольклорних моделей з прийомами сучасного композиторського письма, що зазначалось вище, як характерна ознака художнього мислення молодого мистця. Тобто, факт «студентського походження» даного фортепіанного циклу анітрохи не обмежив свободи в оперуванні як традиційними, так і новаторськими прийомами виразу.

Вже перша п'єса циклу – «Пісня бойка» (Andante, molto rubato, ¾) виявляє дивовижно тонке чуття звукового колориту. Сама тема проростає з інтонаційно-ритмічного комплексу регіонального фольклору, як і передбачено в самій програмі. Проте інтонаційна фольклорна основа отримує тут

несподівано модерне трактування, і основним фактором цього яскравого осучаснення народнопісенної мелодики є саме колористичне забарвлення гармонічного і фактурного елементів виразової системи. В фактурі композитор передає ефект просторової панорами карпатського пейзажу, немовби вміщуючи фігуру «героя» на вершині гори, а відтак його пісня отримує якнайширше різноголосе відлуння. Для втілення цих «барвистих звукових плям», які уособлюють заворожуючу дію пісні, яка раптом розбивається на тисячі окремих поспівок-осколків і ніби огортає слухача, композитор використовує типові елементи імпресіоністичного звукопису: згущені вертикальні співзвуччя, що несподівано розлітаються на мотиви і розміщуються у різних пластах фактури, ритмічне остинатне повторення мотивів, які водночас нагадують архаїчні поспівки «прадавніх гір».

Ці підходи теж визначались наприкінці 50-х – на початку 60-х років прагненням молодих прогресивних мистців опанувати засади новітніх композиторських технік, орієнтуючись передусім на представників неофольклоризму першої половини XX ст. І. Стравінського і Б. Бартока: «Якраз архаїчні пласти музичної обрядовості (визначальні як для Стравінського і всього першого покоління неофольклористів, так і для Скорика та «нової фольклорної хвилі» в Україні та інших національних культурах СРСР) з їх мелодичними вузькооб’ємними поспівками, повторюваними ритмічними фігурами, найбільш нейтральні за ладовими та метроритмічними принципами, отже, природно можуть сполучатись з довільно обраними автором стильовими прикметами з різних епох і національних шкіл, а найбільше надаються до сполучення з «емансипованими» дисонансами і складними поліладовими нашаруваннями, характерними для численних модерних напрямків» [107, с. 126].

Вельми винахідливо у колористично-просторовому плані тут використаний принцип розкладених арпеджійованих акордів, тип фактури, більше притаманний романтичному піанізмові, який нерідко зустрічається у блискучих віртуозних опусах Ф. Ліста, П. Чайковського чи С. Рахманінова.

Проте, Скорик надає цьому, дещо вже утертому віртуозно-виконавському прийомові зовсім іншого смислового тлумачення. Плавна мелодична лінія, спираючись на розкладені по звуках тризвуків і септакордів та витримані на педалі фігурації, сприймається як мелодія, яка лине далеко у просторовому безмежжі гірського пейзажу, крім того сама гармонічна вертикаль, розкладена у широкій фактурі, долає звичний (і найчастіше застосовувану у викладі такого типу) функційний зв'язок, навпаки, тут підкреслюється доволі вільне, близьке до імпресіоністичних вільних акордових зіставлень. В такому особливому розумінні і втіленні як емоційних, так і колористично-асоціативних прикмет фольклору вже розпізнається одна з базових засад індивідуального стилю композитора. «Національні риси творчості М. Скорика виявилися насамперед в образно-емоційному строї музики в цілому. Глибоке осягнення як духовного багатства людини, так і творчого єства всього народу, знання історичного минулого і сьогодення та розкриття його способу мислення стає концентратом проблеми» [294, с. 94].

Наступна п'єса циклу – «Спів у горах» (Andante, molto rubato, 2/4, G-dur) не тільки продовжує попередню, оскільки сама програма являє собою варіант попередньої («Пісня бойка» (зрозуміло, що в горах) – «Спів у горах»), але й поглиблює її за образністю, застосуванням просторово-колористичних прийомів, та способами «модернізації» фольклорного архетипу. Цю рису стилю Скорика теж згідно відзначають дослідники: «присутність фольклорних знаків у Скорика органічно єднається із загальним модусом інтонаційного світу доби модернізму – принципово множинним, мозаїчної будови, та головне – інноваційним» [44, с. 62].

У порівнянні з попередньою п'єсою циклу, «Спів у горах» ставить собі за мету дещо інше колористичне завдання: розкрити не просто просторовий ефект луни і відтак рельєфно окреслити відчуття безмежного обрію гірського ландшафту, що так винахідливо втілюється у «Пісні бойка», а ще й зробити його барви інтенсивнішими, «розмалювати» його вишуканою орнаментикою та лінеарним поліритмічним накладенням мелодії і супроводу, що у візуальній

алюзії відповідає примхливим графічним лініям. Мелодія «Співу у горах» не просто «наспівна», а імпровізаційно примхлива і оплітається багатим арпеджійованим орнаментом, що може тлумачитись через паралелі з живописною орнаментикою.

В результаті досягається враження, на яке звертає увагу К. Івахова: «ефект просторово-колористичної «політності» співу, що долинає з високої гори, та імітація суто акустичного прийому реверберації звуку в залежності від його просторового розташування. Саме для досягнення найбільш достовірного враження безупинного відлуння, коли звук, відбиваючись від однієї гори, летить до іншої, потім назад, рухаючись по колу, композитор застосовує і терасоподібну фактуру, і дроблення мелодичної лінії на мотиви («відлуння», яке, як відомо, повторює лише останній склад чи мотив з повної фрази), і безупинне «бриніння» звукової матерії, яка розосереджується у велетенських площинах» [90, с. 89–90]. Дуже важливими для створення цілісного картинно-барвистого образу виявляються суто виконавські прийоми, обумовлені специфікою фортепіанного звучання. Одним із таких прийомів є винахідливо використані ефекти педальної техніки, що завдяки частій зміні немовби «вібрує» у повітрі, переміщуючись з однієї точки в іншу.

Ще один, дуже важливий для фортепіанної колористики прийом, знаний від школи французьких клавесиністів: передача кольору, відтінків, просторової зміни за допомогою введення орнаментики. Декоративність численних мелізматичних формул, які ніби наслідували в п’єсах Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена та інших авторів програмних мініатюр вишукане мереживо костюмів та інтер’єрів рококо, у «Співі в горах» Скорика набуває іншого смислового навантаження. Тут багата мелізматика, яка вельми вибагливо оплітає мелодичну лінію, покликана передати барвисто-просторовий ефект і суто візуальний – естетичне захоплення неосяжним простором гір, але й аудіальний – адже в ньому стоголосі відлуння співу набувають неймовірних фантастичних звукових форм, немов голос гірських духів.

Колористично-просторовому відчуттю сприяє і гармонічна мова. У

засадах гармонії цієї п’єси композитор уникає домінантових і взагалі будь-яких півтонових тяжінь, надаючи перевагу зіставленню самостійних вертикальних побудов перед традиційними гармонічними функційними зв’язками.

Наступна п’єса «У лісі» (Allegro, 4/8) природно завершує цикл, і, як здебільшого буває у заключних частинах, концентровано і більш динамічно представляє основну образну концепцію. Відповідно і колористично-барвний, просторовий пласт виразової системи тут дещо яскравіший. Дуже виразне синестетичне відчуття твориться завдяки послідовному і багатому використанню як гармонічної колористики, що зазвичай найочевидніше викликає алюзії з живописом, так і всіх інших елементів: просторових ефектів фактури, графічного орнаменту мелізматики, нюансування відтінків барв у динаміці та агогіці та ін. На відміну від попередніх, де все-таки центральним смисловим пунктом була мелодична лінія (згідно з програмами: пісня і спів), в програмі останньої п’єси такої прив’язки немає, тож композитор і не ставить собі за мету провести ясну лінеарну мелодію, в якій концентрувався б зміст. Натомість Скорик випробовує у заключній п’єсі інші можливості фортепіанного арсеналу засобів: тематизм розосередженого плану, що наче зітканий з коротких мотивів, розміщених в далеких регістрах; світло-тінь тематично-фактурних переливів, оскільки та чи інша фактурна формула тут є не супроводом мелодичного висловлювання, а центральним змістовним елементом, по суті, самим висловлюванням. Крім того, важливим звукозображальним фігуративно конкретним прийомом стає імітація голосів птахів та їх перегук. І хоча наслідування пташиного співу теж належить до одного з найдавніших прийомів музичного звукозображання – ще від К. Жанекена та згаданих вище клавесиністів, попри численні версії у всіх наступних стилях, щоби лише згадати «Пасторальну» симфонію Л. Бетовена чи програмні мініатюри Р. Шумана – молодий композитор і тут знаходить цікаву, незбиту версію відтворення пташиного співу у фортепіанній фактурі. Це принцип «незавершеного співу», тобто трель, яка мала би тривати довше,

згідно з природним прототипом, раптово переривається, немовби пташині голоси то визвучуються крізь гущавину, то знову зникають, поглинаються багатоголосим лісовим шелестом.

В останній п’єсі видозмінюються й деякі, попередньо використані прийоми фактури. Підхоплений з попередньої п’єси основний фактурний зворот – арпеджіо, розкидане в широкому діапазоні, тут набуває цілком іншого образно-смислового навантаження: арпеджіо уособлюють не стільки простір, в якому шириться спів, скільки стають засобом звукозображання. Через їх мінливе перетікання передається чи то шурхіт листя, чи дзюркотіння лісового струмка, виражене в далекому пленері. Мимоволі виникає паралель з карпатськими пейзажами тогочасних львівських художників: Романа Сельського, Володимира Патика. Ця паралель підкріплюється ще й тим же, що у композиторській манері Скорика, подоланням прямолінійного етнографізму, вмінням знайти в природному об’єкті несподіваний і свіжий ракурс. На потребі такого підходу, в якому неодмінно мав би долатись консервативне і прямолінійне трактування народнопісенного та народно-інструментального пласта, наголошує і сам М. Скорик: «до якого б способу опрацювання фольклору не вдавався композитор, в авторському використанні не тільки народнопісенних цитат, але й жанрів, ладотональних засад, тембральних, виконавських ефектів, які походять з фольклорних джерел, найважливіше – не втратити почуття міри і такту, не піддатись спокусі поверхового етнографізму, бо це ж найпростіше, ніби самоочевидне» [107, с. 70].

Зазначені особливості барвисто-колористичного та просторового сприйняття звуку, що так яскраво проявились у проаналізованому ранньому фортепіанному циклі «В Карпатах», не були випадковою вдалою знахідкою молодого митця. Усі виявлені в ньому відкриття виразової системи матимуть істотне значення для становлення індивідуального стилю М. Скорика. Сонористична образність згодом яскраво проявлятиметься не лише у більшості фортепіанних творів, але стане одним із центральних методів синтезу кінематографічного образу і музичної складової фільму, потужно

розкриється у камерно-інструментальному та оркестровому звучанні. Так само і трактування фольклорного першоджерела в руслі сучасної композиторської техніки надовго закріпиться у його наступних творах. «Композитор відходить від прямолінійного цитування та наслідування засад народної музики, а прагне осягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови, вникнути в глибинні пласти художнього мислення народу, в семантику фольклорної образності, в музичну естетику народної творчості» [56, с.82]. Отже, вже ранній фортепіанний цикл «В Карпатах» засвідчив могутній творчий потенціал одного з провідних українських композиторів сучасності М. Скорика.

Панорама західноукраїнської фортепіанної музики другої половини XX століття формується фольклорною лексикою усього етнічного розмаїття регіону.

Розмаїття Карпатського колориту – від закарпатського до лемківського субетнічних варіантів – представлене у творчості Богдани Фільц (1932, Яворів). Вагому частину творчого доробку композиторки складають фортепіанні цикли етнохарактерного змісту. Випускниця Львівської консерваторії історико-теоретичного факультету (1956), аспірантури в ІМФЕ імені М. Рильського (1962) під керівництвом Л. Ревуцького та композиторського факультету у Львові (1968) по класу С. Людкевича, мисткиня пов’язала життя із Києвом. Проте, любов до малої батьківщини промовисто проявилася у змістовно-образному векторі переважної більшості творів композиторки.

Стосовно особистості Б. Фільц доречно застосувати той вислів, яким характеризує Л. Кияновська родину М. Скорика – «блискучий родовід» [107, с. 110], адже батьки композиторки, що також зазнали сталінських репресій, від яких загинули, були представниками кращої галицької інтеліґенції. У статті «Коріння мого роду» Богдана-Марія Фільц розповіла, що мати Ярослава, яка походила із старовинного українського роду Савчинських, котрий належав до герба Сулими (зауважимо, як і рід Сулими-Стравинських, до якого належав композитор світової слави), що має витоки від XVII століття, була прекрасною

піаністкою, філософинею з університетським дипломом, поліглоткою зі знанням грецької і латини. По цій лінії Б. Фільц є племінницею славетної Соломії Крушельницької. Батько – адвокат, був головою Яворівського відділення «Просвіти», що заснував місцеву філію Львівського вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка. Родинні зв'язки також поєднують композиторку з такими видатними особистостями, як письменник і священник Григорій Савчинський, художниця Ярослава Музика, піаністка Ірина Негребецька, із близькими друзями родини Василем Барвінським і Станіславом Людкевичем [277], який відіграв провідну роль у становленні особистості композиторки як наставник у консерваторії. Окрім того, на композиторку значний вплив справив педагог в аспірантурі Л. Ревуцький, відомий як національний діяч та композитор із особливо шанобливим ставленням до фольклору.

Отож, фольклорні витоки стали основою багатьох творів Б. Фільц, таких як «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру (1961), ряд хорових і вокальних творів, у тому числі для дітей та ін. У фортепіанному доробку це Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром (1958), який отримав позитивні відгуки М. Колесси, але згодом розкритикований В. Тимофєєвим [266] у праці «Український радянський фортепіанний концерт», все ж відновлює інтерес до себе у наш час. Також «Карпатські наспіви» для двох фортепіано (1977), та ряд творів для фортепіано соло, у тому числі сім циклів, серед яких: Три п'єси на тему лемківських народних пісень (1960), «Закарпатські новелети» (1966), «Лемківські варіації» (1972), «Карпатський етюд» (1974), цикли «Яворівські іграшки» (1979–1980), «Шість візерунків» (1983–1986), «Калейдоскоп настроїв» (1996) [189, с. 305–306] та ін., перші з яких хронологічно співпали із «новою фольклорною хвилею» в українській музиці, яскравою представницею якої є Богдана Фільц.

Крізь призму тематики дослідження цікавим є цикл «Музичні присвяти», до якого входять сім «портретів-замальовок» композиторів, особливо близьких мисткині. У кожній п'єсі циклу добре впізнаваними є

цитати з творів «змальованих» композиторів, а саме: «Відлуння минулих літ» із темою солоспіву Д. Січинського «Бабине літо» («Гей, летить павутиння») на слова М. Гавалевича; «Спомин» пам'яті С. Людкевича, де звучить тема солоспіву «Тайна» («Хтось мене ще пам'ятає») Олександра Олеся, «Сумна пісня» з темою «Думки» для фортепіано В. Барвінського, «Меланхолійний вальс» на мотиви солоспіву А. Кос-Анатольського на вірш І. Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ліричний прелюд» із заспівом на мотив хору Є. Козака «Вівчарик», «Скерцо» із коломийковим тематизмом із Сонатини М. Колесси та «Елегія» із використанням тематичного матеріалу «Пісні для фортепіано» Л. Ревуцького (див: [76]). Таким чином, авторка передає «портретні риси» композиторів крізь призму «знакових», популярних тем, та власного індивідуального бачення й особливо шанобливого ставлення.

Багата, позначена впливом імпресіоністичної традиції, колористика притаманна циклу «Калейдоскоп настроїв» (1996), тематизм усіх трьох п'єс якого містить гуцульські фольклорні витоки. Композиторка «малює» враження від карпатських краєвидів, використовуючи розмаїту, насичену палітру барв через застосування гуцульської ладовості, ритмоінтонаційних коломийкових структур, властивої для народного інструменталізму мінливості. Це елегійна «Пісня-роздум», стрімка «Коломийка» з імітацією гри троїстих музик та розмаїто-колористична, змальована імпресіоністичними барвами «Фантазія контрастів». Понад тим, «в концепції циклу переважає властивий імпресіонізму фактор імпровізаційності, розмитості гармонічних і структурних утворень» [76, с. 5]. Ці три п'єси постають, на нашу думку, як «настроєві етюди» на основі характерних етнічних пейзажних замальовок.

Неоромантичний первінь із імпресіоністичними рисами, змальованими подекуди то «вкрапленнями», то «широкими мазками», то тонкою сецесійною орнаментальністю, є основою Трьох п'єс на тему лемківських народних пісень (1960) та «Закарпатських новелет» (1966), при цьому останні апелюють до одного із провідних імпресіоністичних жанрів – новелети. Крізь призму теми нашого дослідження вбачаємо у цих п'єсах звукописні риси «замальовок».

Картинна звукописність характеризує «Лемківські варіації» (1972), в яких тема і чотири варіації, по суті, є мініатюрами – картинами-настроями з різними ракурсами показу етнічної пісенно-танцювальної стихії. Світла, яскрава синкопована тема в A-dur розвивається у зображально-колористичному напрямку із закличними карпатськими інтонаціями у фактурному ускладненні, регістровому розширенні, із ефектами glissando та ін. Наступні варіації постають як картини із граціозно-вальсовим, активно-коломийковим, елегійним та блискучо-танцювальним настроєвими стрижнями.

З точки зору гуцульсько-сецесійної стилістики надзвичайно показовим є цикл «Шість візерунків» (1983–1986), написаний композиторкою паралельно із циклом «Писанки» для фортепіано (1982–1988) О. Козаренка, до якого звертатимемося далі. Аванґардні риси неофольклоризму «… візерунків» представляються у п’єсах Б. Фільц тонким графічним звукописом, переважно у високому регістрі, – «ламаними» лініями, пуантилістичними штрихами-вкрапленнями тощо. Вже перший «візерунок» демонструє елементи серійності тематичним утворенням «e^3 – f^2 – b^2 – a^1 – des^2 – h^2 – es^1», викладеним широкою «емансиповано-дисонантною» інтервалікою, а у наступних п’єсах звукозображальними та звукоімітаційними засобами слухачеві передається усе різноманіття декоративності гуцульського народного мистецтва, представленого на найбільш узагальненому рівні.

Трансформацію звукописної фортепіанної моделі крізь призму постмодерністського бачення спостерігаємо у надзвичайно популярному циклі «Писанки» для фортепіано (1982–1988), одному із ранніх опусів Олександра Козаренка (1963, Коломия) – випускника класу композиції М. Скорика у Київській консерваторії, фортепіано – В. Воробйова та музикознавства – І. Ляшенка, сучасного львівського мистця. Згодом ця лінія у творчості композитора продовжиться такими яскравими творами для інших виконавських складів, як «Пасакалія на галицьку тему» (1989), «Дві пісні з Покуття» для голосу і камерного оркестру (1990), «Інвенції» (1990), «Concerto

Rutheno» (1991), «П’ять весільних ладкань з Покуття» для народного голосу і камерного ансамблю (1992), «Три лемківські пісні» для тенора і фортепіано або струнних (2010), «Три гуцульські коляди» для мішаного хору a cappella (2013) (див. : [126]) та ін.

Цикл «Писанки» є особливим у творчості композитора ─ уродженця «серця Гуцульщини»; його створення знаменно збіглося з часом відкриття на малій батьківщині мистця Музею писанкового розпису (або музею «Писанка»). Ця композиція – прояв тонкого відображення карпатського світовідчуття крізь індивідуальну, постмодерну призму художнього мислення автора. До циклу О. Козаренка можна вести паралелі і від відомого циклу «Відображення» ор. 16 Б. Лятошинського, написаного у ранній, модерністський період творчості київського Майстра.

У концептуальному вирішенні творів – від лінії, започаткованої М. Скориком, який новаторським чином поєднав карпатський фольклор, новітні композиційні техніки та джазові елементи в єдиному музичному вираженні (твори «нової фольклорної хвилі» – фортепіанний цикл «В Карпатах», «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру, «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру та ін.). Ще одним «знаковим» у цьому контексті твором бачимо «Орнаменти» для гобою, арфи та альта Л. Грабовського, написані наприкінці 1960-х, що також представляють хвилю українського неофольклоризму, та в яких, за словами С. Павлишин, «графічність поперемінного беззупинного двоголосного руху асоціює з народною вишивкою» [207, с. 221], що у контексті творчості мистця, для якої притаманні «переходи від експресіонізму до граничної статичності, мінімалізму і репетитивності» [207, с. 221] та передача національного через узагальнене, духовне [207, с. 222]. Подібні властивості можемо відмітити і в певних творах О. Козаренка, передані із властивими композиторові камерністю та мініатюризмом як питомими рисами музичного мислення. Паралелі вбачаємо і у створеному у ті ж 1980-ті рр. циклі «Шість візерунків» (1983–1986) Б. Фільц, п’єси якого сповнені тонкої гуцульсько-сецесійної

графічності та орнаментальності.

Композитор створив п’ять «Писанок», перші з яких написані під час навчання у Львівському музичному училищі під керівництвом Михайла Лемішка, а наступні – в консерваторські роки в класі М. Скорика. У кожній із п’єс, що виходять до циклу, новим, оригінальним чином представлені та переосмислені характерні гуцульські ритмоінтонаційні, ладові, тембральні та інші риси, втілені у коломийковому тематизмі, поєднані із джазовими ритмоінтонаційними комплексами і способами розвитку. Все це подано у домінуванні імпровізаційності (притаманної як для гуцульського народно-інструментального, так і для джазового типів музичного мислення), мозаїчності викладу (складання) тематизму та крізь призму нового, вже постмодерного світовідчуття, внаслідок чого звукописна модель фортепіанної музики отримала нові, яскраві образні варіанти.

Так, поєднання коломийкового та джазового тематизму у першій «Писанці» – Andante – подається крізь призму гострої графічності з чітко прописаною канвою у басовій партії – «ламаною» лінією, що розпочинається на pp від «C» великої октави і звучить із вільною ритмікою та акцентованою характерною лідійською квартою. Ця канва переноситься вище – від «e» малої октави, згодом від «d» першої (запис на трьох нотних станах, редакція Х. Блажкевич-Чаплін), в результаті звучання набуває поліфонічного розвитку з елементами елеаторики і, насамкінець, звучить лінійним п’ятиголоссям із пронизливо-дисонуючою інтервальністю. У наступних епізодах композитор створює яскраві колористичні та звуконаслідувальні ефекти завдяки використанню сонорних прийомів – співставленню і «перегуках» регістрів, ніби відлуння у горах, акорди-грона на glissando тощо.

У другій п’єсі – Giocoso – звукопис набуває різноманітних виявів у втіленні «гострих» образно-тематичних сфер, шкала яких – від рубатності до токатності, де яскраво виявляється ударна специфіка фортепіано, представлена крізь етнічну призму, знаменована гуцульською ладовістю. Звукопис у цій «Писанці», передусім, має графічну природу, закладену вже у початковому

імітаційному принципі накладення ліній. Згодом, у токатному фрагменті можемо говорити про елементи точкового (пуантилістичного) рисунку.

Третя «Писанка» – Andante – написана на основі весільної народної пісні «Калинові квіти» з Покуття, записаної О. Кольбергом: «Калинові квіти, калинові квіти, кланяються вам діти…»[7]. Твір вальсової жанрової природи містить яскраві колористичні ефекти, насамперед, завдяки використанню кластерності – вже сама тема, що виникає на фоні акордів супроводу, після першого унісону звучить грайливими секундами, які творяться рухом голосів-ліній; згодом кластерність є головним виразовим засобом у кульмінації. Також можемо говорити про певні ознаки гуцульської сецесійності в окремих моментах композиції, що неначе створює ефект «заквітчаності» фактури.

Четверта і п’ята п’єси походять з весільного народно-інструментального фольклору Гуцульщини села Мишин Коломийського району Івано-Франківської області і трактуються автором як мікроцикл [126, с. 60].

У першій із них – Tranquillo – карпатська атмосфера змальовується крізь призму народної інструментальності із характерною мелзматикою та рубатної імпровізаційності. Початкова тема, що рухається від оспіваного квінтового до основного тону, розвиваєтсья у мінливій ладовій сфері на основі гуцульського, дорійського ладів із чергуванням альтерованих та діатонічних ступенів, що, в сукупності, створює враження «думового ладу». У п’єсі співставляються два розділи – перший із «прозорою» гомофонно-гармонічною фактурою, де викладається тема, та другий – із колористичними ефектами та, між ними, тонкою орнаментикою на основі головного тематичного елемента.

Остання п’єса – Ritmico (також на основі інструментальних награвань із села Мишин Коломийського району Івано-Франківської області) – вводить у сферу екстатичної танцювальної гуцульської стихії, що перегукується із відповідним епізодом із «Карпатського концерту» М. Скорика, в якому коломийка «проростає» у джазову стилістику. Вже у початковому епізоді misterioso чуються ефекти колористичного звукопису, де регістрово-

[7] Подаємо за збіркою «Фортепіанні твори львівських композиторів» у редакції та упорядкуванні Христини Блажкевич-Чаплін [23].

тембровими барвами змальовано образи карпатської фантастики, та графічного – у гострій токатності невпинного руху. Ці два види звукопису у взаємодоповненні використовуються протягом всього твору і найбільш яскраво звучать у кульмінації, сповненій характером стихійної сили коломийково-джазової природи.

Аналізуючи як музикознавець проблему національної інтонаційності у композиторській творчості через кілька років після створення «Писанок», О. Козаренко написав: «музична практика сьогодення… підтверджує актуальність національної музичної інтонаційності як основи композиторської творчості. Вкрай ускладнена «музична матерія» сучасності, що відображає непрості явища і процеси навколишнього світу в їх постійній динаміці, вимагає оновлення і, можливо, деякого спрощення засобів. Тут знову виявилася унікальна здатність етномузичної інтонаційності гнучко реагувати на зміну естетичних пріоритетів, пропонувати нові музичні ідеї або знаходити відповідники найновішим технікам у своїх глибинних пластах» [118, с. 17]. Можемо додати, що у циклі мистця вказана етномузична інтонаційність стала надзвичайно вдячним матеріалом для відображення естетики доби, передусім, через яскраві звукописні риси усіх п’єс циклу.

Схожі процеси, позначені впливом етнохарактерної інтонаційності на композиторську творчість знаходимо і у музиці молодшої генерації сучасних українських мистців. Це доволі яскраво виражається в багатьох творах Марії Олійник – львівської композиторки, творчість якої «напоєна» народно-пісенними інтонаціями рідного краю. В цьому аспекті варто розглянути її програмну одночастинну композицію для солюючого фортепіано та струнного оркестру «Кобіта з пательнею», тематизм якої побудований на інтонаційному джерелі української народної пісні «Дівка в сінях стояла». Цікаво, що дане звернення до пісенного фольклору містить також вектор розкриття ідейно-образного змістовного начала твору – сюжетне втілення-змалювання образу жінки «з перцем», яке відбувається завдяки використанню добре впізнаваних інтонацій пісні (в оригіналі – з відповідним вербальним наповненням), що

набувають рис основного тематизму, наскрізно пронизуючого всю драматургію композиції загалом. Додатковим колористичним елементом звукопису, яким, до слова, характеризується все звучання твору, постають не лише цікаві знахідки авторки у царині гармонізації, яка трактується як один із сонористичних елементів музичної мови, а й її велика увага до барвного компоненту різномаїтих тембральних регістрових звучань, тонкого нюансування динамічної палітри, котра чудово підкреслює втілення художнього задуму.

Висновки до розділу 3

Звукописна фортепіанна модель у західноукраїнській музиці значною мірою формувався під впливом фольклоризму і неофольклоризму.

Синтез карпатських етнічних домінант із символістсько-сецесійними стилізаторськими процесами, власне, і витворив самобутній феномен – гуцульську сецесію, яка в музиці найбільш яскраво проявилася у камерних жанрах. В архітектурі характерна ритміка гуцульської орнаментаційності вводиться засобами рельєфно-пластичних (ліпнина, різьба по дереву, каменю, метал) і графічно-колористичних форм (кахель, майоліка, розпис), у живописі це проявляється як в окремих мотивах зображення, так і в принципах ритму композиційності загалом. Серед плеяди митців, творчість яких позначена впливом гуцульської сецесії, – архітектори І. Левинський, Т. Обмінський, О. Лушпинський, В. Нагірний, художники М. Сосенко, І. Северин, К. Сіхульський, О. Кульчицька, О. Новаківський, П. Холодний, П. Ковжун скульптори Л. Дрекслер, В. Лисик, С.-Р. Левандовський та чисельні майстри декоративно-прикладного напрямку.

У музичній культурі Львова, культурно-мистецького осередку Галичини, де «модерн набув національних рис» [136, с. 174], сформувалася ціла плеяда композиторів, у творчості яких свій вияв знайшов стиль гуцульської сецесії. Однією із характерних ознак музичного мислення львівських композиторів,

передусім представників празької школи відомого поціновувача фольклору В. Новака, також стала орнаментаційність, що відіграла роль основного чинника художньої виразовості, коли специфіка експресивного ритму переплетінь ліній часто поліфонізованої фактури безпосередньо взаємодіє з емоційно-символістичною змістовністю тематизму. Однією із головних специфічних ознак гуцульської сецесії – стилю, який виник на основі стилізаторського виду сецесії, є поєднання характерної етнічної ладовості та ритмоінтонаційності (часто коломийкової), імітації народно-інструментальних награшів троїстих музик та особлива тонка, найчастіше прозора, поліфонізована фактура із множинними підголосками та імітаціями, що, неначе в'юнка рослинна орнаментика, проростає варіантно-тематичними утвореннями, часто із колоритним співставленням розмаїтих типів фактур у різних розділах форми.

Таким чином, крізь призму гуцульської сецесійності в музиці трансформовано, насамперед, такі засади як графічність та орнаментальність, що певною мірою контрастують із живописною колористикою, і які передусім набули етнічно-зумовленого осмислення. До таких зразків належать: «Коломийка» Н. Нижанківського, сюїти «Дрібнички» і «Картинки Гуцульщини», Сонатина і Чотири прелюди («Фантастичний», «Осінній», «Гуцульський», «Про Довбуша») М. Колесси, «Гомін верховини» А. Кос-Анатольського та ряд інших творів.

Неофольклористичні тенденції 1960-х років зумовили трансформацію сформованої звукописної моделі; їх витоки віднаходимо у циклі «В Карпатах» М. Скорика, а також у творчості Б. Фільц (Три п'єси на тему лемківських народних пісень, «Закарпатські новелети», «Лемківські варіації», «Карпатський етюд», цикли «Яворівські іграшки», «Калейдоскоп настроїв»).

Нові тенденції у трансформації звукописної моделі виявляємо у творчості В. Камінського, О. Козаренка, Г. Гаврилець, Б. Фроляк, М. Олійник та ін.

ВИСНОВКИ

Концептуальні основи звукопису у фортепіанній музиці ґрунтуються на засадах, котрі визначаються крізь призму декількох основних аспектів, які розглянуті у дослідженні – це музична знаковість з її виразовою семантикою у контексті єдності «текст – контекст – підтекст», зображальність як звуконаслідування та звукопис, фортепіанна виразовість в її історико-стилістичному розвитку, що на зламі XIX–XX століть відобразила художні інновації імпресіонізму, символізму, сецесії, неофольклоризму та ін. В музичному мистецтві відбулась трансформація основних характерних засад живопису, до яких належать такі виразові засоби як колористика, просторово-площинні та світлотіньові ефекти, особливості композиційності, фактури та ін.. Переосмислено низку живописних жанрів та форм – пейзаж, портрет, капріччо, побутова замальовка, ескіз, складові декоративно-прикладного мистецтва, орнаментальні, пластичні та графічні елементи. Відтак система музичної виразовості суттєво збагатилась новими прикметними характеристиками, які, в свою чергу, дали можливість відтворити нові художні стилістичні напрямки у музичному мистецтві XX століття.

Дослідження процесу творення звукопису у фортепіанній музиці європейської традиції в цілому та західноукраїнської фортепіанної музики XX століття зокрема, дозволило зробити певні висновки.

Кінець XIX – початок XX століття знаменується у мистецтві багатством стильових напрямків, які виникають на ґрунті переосмислення пізньоромантичних тенденцій та пошуків нових модерних засобів виразності. Прагнення до формування нових шляхів та засобів для втілення інноваційного художнього задуму та нових вимірів образності по-різному проявляється у індивідуальних стилях митців різних країн Європи. Не винятком у цьому аспекті постає музична спадщина Західної України, для якої характерними були тісні зв’язки з культурним європейським простором. Процеси пошуку та осмислення нових форм, художніх ідей призводять до появи низки новітніх

стилів, серед них особливе місце у культурно-мистецькому просторі Європи займає модерн, що природно об'єднує і романтичну ностальгію за чуттєво-прекрасним, і інноваційні художньо-виразові прийоми. У Львові, що на той час ще належав до імперії Габсбургів, цей напрямок утвердився під віденським терміном «сецесія» (від прийнятого в Австро-Угорщині терміну, що в перекладі з німецької – «відокремлення»). Традиційна для XIX ст. лінія естетики романтизму на початку XX ст. трансформувалася у ньому завдяки новим формам вираження, в яких увага спрямовується на гнучкість лінії, принцип побудови якої запозичений із самої серцевини світобудови – природи, зокрема її рослинно-в'юнкої царини. Отож, в мистецтві сецесії особливої значимості набуває метод орнаментації, що відіграє роль основного чинника художньої виразовості. Характерна експресивна ритміка переплетінь гнучких ліній проявляється перш за все у лінійному русі пластів фактури. Принцип художнього мислення символістично-ідейними образами – своєрідний змістовний фактор мистецтва сецесії. Наглядно це простежується перш за все в образотворчому мистецтві. Емоційно-символістична змістовність тематики несе в собі певну спорідненість із таким стилем, як символізм. В музиці західноукраїнських композиторів першої половини XX століття прослідковуються процеси синтезу художньо-стилістичних керунків періоду початку названого у століття.

На тлі суспільно-історичного піднесення національної свідомості цілком закономірним виявляється також зацікавлення митців етноматеріалами , а зокрема ─ фольклором як виявом національної самобутності, способом самоідентифікації через осучаснення архаїчних ментальних кодів та їх стилізацію в сучасній виразовій системі.

У Львові – осередку культурно-мистецького життя Галичини, з притаманною соціо-етнічною специфікою, цілу плеяду творчих постатей захоплюють нові віяння стилістичних формувань Європи. Серед львівських мистців з'являється ряд імен, творчість яких позначена впливом сучасної художньої естетики: архітектори (І. Левинський, О. Лушпинський,

В. Нагірний, Ф. Касслер), художники (М. Сосенко, О. Кульчицька, К. Сіхульський, П. Холодний, І. Труш, О. Новаківський, О. Курилас), скульптори (Л. Дрекслер, С. Литвиненко, З. Курчинський). Цей неповний перелік є яскравим прикладом не лише інтенсивного розвитку мистецтва, а й свідчить про достатньо тісні контакти львівського середовища з культурними осередками Західної Європи: усталена традиція студіювань як у вищих навчальних закладах Парижа, Відня, Праги, Кракова, так і у іменитих майстрів світової слави. Художня інтелектуальна атмосфера Львова активно сприймала і трансформувала тогочасні тенденції творчих знахідок європейських колег не лише в образотворчому мистецтві, а й в царині музики. Власне, сецесійна ідея синтезу усіх видів мистецтв декларує їх взаємодію та взаємопроникнення.

У результаті аналізу фортепіанної музики західноукраїнських композиторів у вказаному аспекті взаємодії мистецтв, трансформації зазначених вище засад живопису в музиці, у дослідження було привнесено поняття «звукописна модель». При тому під поняттям «модель» розуміємо ту версію, яка прийнята в інформатиці, де нею є відтворення принципів внутрішньої організації чи певних властивостей об’єкта дослідження.

Базуючись на спробі прочитання знаковості суміжних видів мистецтв, а саме – втіленні «знаків» живопису та узагальненої «символіки» у музиці, здійснили аналіз досить вагомої частини фортепіанної творчості західноукраїнських композиторів XX століття.

Отож, у музичній сфері прослідковуємо процеси стильового синтезу, причому складовими цього синтезу виявляються як більш традиційні пізньоромантичні, так і новітніші імпресіоністичні та неокласичні елементи. Принцип взаємодії нових стилістичних тенденцій та традиції народного мистецтва, що притаманний львівській архітектурі початку XX ст., знаходить аналогії в творчості молодої генерації музичних митців. Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Станіслав Людкевич, Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович, Зиновій Лисько, Роман Сімович, Дезидерій Задор – представники нової генерації української музичної культури,

становлення якої припало на міжвоєнні роки XX ст.

Вагомим фактором у формуванні українського музичного мистецтва в Галичині був процес створення професійного освітнього осередку – заснування Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові та його філіалів в інших галицьких містах. Професіоналізація, опора на інноваційні здобутки композиторської техніки, що сформувались в провідних школах західноєвропейського музичного мистецтва, поєднувалась з самобутністю національної традиції, стали основним вектором подальшого розвитку української музики.

Одне з чільних місць в музичній культурі Галичини початку XX ст. займало фортепіанне мистецтво. Заснована асистентом і учнем Ф. Шопена Каролем Мікулі фортепіанна школа принесла свої вагомі плоди, крім того Львів притягував видатних піаністів з інших центрів Європи. На початку XX ст. у Львові працювали відомі педагоги-піаністи, серед яких учні Мікулі і вихованці його школи, а також випускники престижних європейських академій: Гелена Оттавова, Єжи Лялєвич, Йоанна Лаурецька, Людвіг Марек, видатний чеський піаніст Вілем Курц, завдяки чому львівська піаністична школа посідає помітне місце в європейському музично-педагогічному континуумі. Наслідком успішної педагогічної діяльності згаданих митців стала поява плеяди концертуючих піаністів, як польських (М. Розенталь, Р. Кочальський, М. Горшовський, Е. Штоєрман, Л.Мюнцер та ін.), так і українських (В.Божейко, Любка Колесса, Г.Левицька, В.Барвінський, Н.Нижанківський, А. Рудницький). Ряд із них, що блискуче поєднували композиторську творчість, виконавську кар’єру та педагогічну діяльність – як-от В.Барвінський, Н.Нижанківський, А. Рудницький – присвятили фортепіанній музиці значну частку свого доробку, в якому відобразився їх власний інтерпретаційний ідеал. Характерне як звернення композиторів до традиційних великих та поліфонічних форм (сонати, варіації, концерти, фуги), так і до жанру мініатюри (які часто об’єднувались у цикли).

У фортепіанній творчості ряду мистців, насамперед, В.Барвінського,

Н. Нижанківського та М.Колесси, спостерігаємо в тій чи іншій мірі тяжіння до сецесійного типу художньої виразовості: естетика краси звучання, будова музично-вишуканих ліній, гнучкість фраз, багата палітра витончених виразових засобів. Характерність індивідуального первня кожного композитора проявляється в наближеності до типу так званої сецесійної стилізації, яка обширно охопила сферу львівської архітектури.

Питомі риси звукописної моделі, втілені у фортепіанній музиці першої половини XX століття, найбільш яскраво демонструються на прикладі творчості трьох мистців – Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси.

Музика В. Барвінського у низці яскравих зразків, а особливо його Прелюдії характеризуються імпресіоністичним забарвленням. Власне увага композитора до барвного, колористичного звучання фортепіанної фактури (типи фактурного вислову, тембрально-регістрове розміщення, тонке динамічне нюансування, своєрідність гармонічної мови) створює своєрідну паралель до аналогічних художніх виявів у сфері живопису, які знаходимо у імпресіоністичних полотнах. Поза тим, у творчості Василя Барвінського знаходимо дотичність до символізму як за образно-художнім змістом, так і за інтонаційною символікою, що цікаво проявляється у циклі «Любов»: в типових символістських «натяках», у багатозначності програмних назв частин циклу, які втілюють вишукане поєднання чуттєвого й асоціативного аспектів. При цьому зауважуємо, що принцип художнього мислення символістично-ідейними образами, який наглядно репрезентується в образотворчому мистецтві (приклади живописних полотен європейських митців Петера Беренса, Гюстава Клімта чи українського художника ─ Всеволода Максимовича) – властивий для стильового керунку сецесії. Сецесійні риси також прослідковуємо на прикладі примхливої епізодичності побудови «Серенади» (II ч. циклу «Любов»), яка нагадує звивисті лінії, характерні для живописних композицій названого стилю, додатково відзначаючи, що принцип фактурного ладотонального мерехтіння в коді створює

імпресіоністичний колорит звучання.

Повертаючись до творчості Василя Барвінського, якій загалом властиві стилістичні переплетіння, також помічаємо вагому роль ліричного первня, що знаходить свій вияв у більшості композиціях митця, а зокрема – в згаданому циклі.

Головні риси звукописної моделі у творчості Барвінського – тонкість та вишуканість орнаментації, примхливо-гнучкий лінійний розвиток пластів поліфонізованої фактури, що відзначається характерною «прозорістю» свого наповнення, витончено-колористичне забарвлення гармонічної мови, позначене впливом європейських стилістичних утворень кін. XIX – поч. XX ст., самобутнє художнє переосмислення національних джерел народного мистецтва. Важливим підгрунтям процесу становлення індивідуального композиторського стилю Василя Барвінського виявляємо піаністичну школа К. Мікулі – учня Ф. Шопена та Ф. А. Ребера, в якій свого часу навчався В. Барвінський. Отже, можемо стверджувати як про стилістично-естетичні впливи на формування моделі (імпресіонізм, символізм, неофольклоризм і сецесія), так і про два піаністичні впливи, що проявляється, насамперед, у фактурному вирішенні та характері звуковидобування (принципово відмінних від бетовенсько-лістівського піанізму із характерним «всеохопленням» та оркестралізацією фортепіанного звучання):

1) французького піанізму з рисами, перейнятими від традиції французьких клавесиністів;

2) шопенівського піанізму, виявленого крізь призму романтичного світобачення.

Фортепіанна спадщина Нестора Нижанківського також репрезентує багатий ряд прикмет, притаманних сецесії, не оминаючи її витонченої орнаментальності та колористики. Композитор був представником тих нечисленних українських музичних творців, які писали поліфонічні інструментальні твори в першій половині XX ст. Так, фуга на тему В-А-С-Н, на думку самого автора, найповніше розкриває особливості його художнього

стилю. Таким чином, виявляємо схильність мистця до характерних знаків попередніх стильових епох музичного мистецтва та прослідковуємо неокласичні тенденції в модерністичному розвитку музичної культури Галичини, які також були притаманні архітектурі та образотворчій сфері Львова того ж періоду. Однак, для повного уявлення про індивідуальний стиль творчого письма Нестора Нижанківського сконцентрувалися на його програмній маленькій фортепіанній сюїті «Листи до Неї». Літературна складова цієї композиції визначає побудову драматургії циклу, відображеної як у загальній назві твору, так і у його складових частинах. Популярний на той час принцип «роману-щоденника» своєрідно трансформується і переноситься композитором в музичну царину, що є яскравим проявом, знову ж таки, сецесійно-ідейного русла синтезу мистецтв. Не позбавлена модерністичних ознак музична тканина твору: чуттєвість виражена в декламаційній інтонації та примхливій фактурі першої мініатюри-листа («Лист про ніжність її рук»), що постає своєрідною алюзією гармонічних звучань імпресіоністичного забарвлення; яскрава ритміка, котра підкреслює фовістичну стихійність другої частини («Лист про силу»); мрійлива витонченість барв звучання третьої п’єси («Лист про мрії») – втілення краси образу жіночого начала, тематика яка широко застосовувалась в сецесійному образотворчому мистецтві; кульмінаційна остання складова циклу – вихід за рамки ладової стабільності, трансформація фуги, стрімке тяжіння до експресіоністичної атональності («Лист про насмішку над самим собою»).

Окремі сторінки із символістською музичною виразовістю зустрічаємо у творчості мистця, чия доля пов’язана із Західною Україною – уродженця історичної Волині Всеволода (Петровича) Задерацького («Мікроби лірики», «Порцелянові чашки», «Східний альбом», «Легенди», «Срібляста злива»), що певний період життєтворчості присвятив Львівській консерваторії.

Стиль композиторського письма Миколи Колесси – один із найбільш національно ідентифікованих завдяки опертості творця на народне музичне мистецтво – фольклор. Хоч практика поєднання західноєвропейських

здобутків музичної культури із традицією власного середовища була поширеною та історично обумовленою, у творчості М. Колесси створився унікальний новий тип трактування народно-музичних скарбів: розвиток стилізаторського виду сецесії в художньому мисленні композитора яскраво поєднав з усім багатством і характерністю українською фольклору. Яскравими зразками неофольклоризму у фортепіанній творчості Миколи Колесси є такі твори як: «Картинки Гуцульщини» (написані в тридцятих роках) та «Три коломийки», в яких музичний матеріал українського фольклору самобутньо вкрапляється в модерністичну лінію стилістики.

Увага М. Колесси і сучасників – С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського та інших до трансформації карпатського фольклору зумовила особливий вектор нашого дослідження, присвячений феномену стилістичного утворення гуцульської сецесії.

Ряд яскравих творів, позначених карпатським колоритом, було створено у симфонічному та камерно-ансамблевому жанрах, які мають особливі темброві та звуконаслідувальні можливості – від «Танцю на українську народну тему» і «Галицької рапсодії» С. Людкевича у 1910–1920-х рр. до «Карпатського концерту» для симфонічного оркестру М. Скорика у 1979-х рр. та до «Голосів прадавніх гір» для кларнета, фагота і фортепіано В. Камінського вже у наш час. Це різноманітні фантазії, рапсодії, концертні сюїти, увертюри, стрижнем яких є карпатська колористична виразовість, характерна ладоінтонаційність та квазінародно-інструментальна імпровізаційність.

У фортепіанній музиці серед фольклорно-обумовлених творів романтичного і постромантичного напрямку, сповнених притаманних рис імпресіоністської стилістики, що трансформують таку засаду живопису, як колористичність, а також різноманітні жанрові варіанти цього мистецтва, від пейзажу, побутової замальовки до портрету, можемо назвати наступні композиції. Це мініатюри «Кізочка з колядою», «Старовинна пісня», «Стара пісня», «Старогалицька мелодія», Полька-«фраєрка», «Чабарашки», «Сирітка»

та Елегія на тему пісні «Там, де Чорногора» С. Людкевича, «Українська сюїта» та Шість мініатюр на українські народні теми В. Барвінського, «Закарпатська сюїта» та Етюд c-moll Д. Задора та ін.

Звукопис проникає і у жанр фортепіанного концерту – це два концерти для фортепіано з оркестром С. Людкевича, концерт В. Барвінського, Д. Задора, Б. Фільц та інших мистців. Для музичної мови таких творів, як правило, притаманні багатство варіантних оновлень тематизму, мінлива гармонія, у ладовій сфері відображається палітра етнічного колориту, в тонально-гармонічній мові домінують пастельні барви і гра субтонами. Неофольклоризмом також зумовлені твори уродженки Галичини Стефанії Туркевич-Лісовської-Лукіянович («Гротеск», «Гірська сюїта», «Українські колядки і щедрівки», окремі п'єси з циклу для дітей («Горобчик», «Коник» та ін.)) та закарпатського мистця Дезидерія Задора («Закарпатська сюїта», Фортепіанний концерт, Етюд c-moll).

Радикально-новаторські тенденції, що зумовили трансформацію звукописної фортепіанної моделі західноукраїнської музики, від 1960-х рр. були зумовлені ідеологією та стилістикою «нової фольклорної хвилі», а згодом, у 1980-х рр. – впливом постмодерного світобачення. Відтак, коломийка поєднується із джазовими ритмоінтонаціями, а в фортепіанне вираження проникають сонористика та алеаторика, що звучать маніфестом неофольклоризму у циклі «В Карпатах» М. Скорика. Ранній фортепіанний цикл «В Карпатах» М. Скорика виявив сутнісні ознаки стилю композитора, що розвинуться в наступні періоди його творчості. Сонористична образність згодом яскраво проявлятиметься не лише у більшості фортепіанних творів, але стане одним із центральних методів синтезу кінематографічного образу і музичної складової фільму, потужно розкриється у камерно-інструментальному та оркестровому звучанні. Так само і трактування фольклорного першоджерела в руслі сучасної композиторської техніки надовго закріпиться у його наступних творах.

Неофольклорна стилістика та трансформація жанрів пейзажу, побутової

замальовки, символісткої новелети розмаїто втілена у таких творах, як: Три п'єси на тему лемківських народних пісень, «Закарпатські новелети», «Лемківські варіації», «Карпатський етюд», цикли «Яворівські іграшки», «Калейдоскоп настроїв» Богдани Фільц. Особливими у цьому ряду є цикли «Музичні присвяти», в якому трансформовано жанр портрету, та «Шість візерунків», де гостро-графічна сецесійність, із представленим на найбільш узагальненому рівні етнічним первнем, містить елементи серійності. «Шість візерунків» перегукуються із написаними у ті ж 1980-ті рр. «Писанками» Олександра Козаренка, де ідея імпровізаційності, мозаїчності викладу тематизму подається крізь призму постмодерного бачення, внаслідок чого було суттєво оновлено звукописну модель фортепіанної музики західноукраїнських композиторів.

Нові тенденції, пов'язані з модифікацією звукописної моделі виявляємо у творчості Віктора Камінського. У Фортепіанному концерті пам'яті В. Барвінського одним із «промовистих» знаків-символів є цитата з другої частини Фортепіанної сонати В. Барвінського у кульмінаційній точці концерту, Відповідно до своєї катартичної функції, уведення цієї теми має вагому роль, пов'язану зі зміною колориту звучання, а у контексті нашого дослідження акцентуємо особливу символічність як концептуального, так і музично-мовного вирішення твору. Серед яскравих творів, в яких виявляємо різні способи трансформації і взамодоповнюючих і протилежних за своєю суттю засад живопису, є фортепіанне каприччіо «Fünkchen» – «Іскорки» В. Камінського, яке промовисто демонструє шляхи оновлення звукописної моделі на межі XX–XXI століть.

Наприкінці XX століття та у перші десятиліття нового віку звукописна модель отримала різноманітні напрямки модифікації. Це поєднання графічності і колористичності у циклі «Гравітації» уродженки Прикарпаття, київської мисткині Ганни Гаврилець, неосимволістські вияви «Співу диких трав» волинського мистця Віктора Тиможинського, а також новітні способи музичної виразовості композиторських технік сучасності, втілені у творах:

«Illuminatio I або три враження» Остапа Мануляка, «Postludium» Богдана Сегіна, «Rythmos» Любави Сидоренко, «Stück» Богдани Фроляк, «Відзвуки» Михайла Шведа, «Кобіта з пательнею» Марії Олійник та ін., що вказує на розмаїті перспективи подальшої трансформації названої моделі. Власне, такі множинні втілення різнопланових типів звукопису в творчості композиторів сьогодення складають матеріали для подальших досліджень задекларованої проблеми.

Отож, резюмуючи отримані результати дослідження слід окреслити, що концептуальні основи розгляду звукопису у фортепіанній музиці ґрунтуються на студіях музичної знаковості з її семантичними смислами, які утворюються у взаємодії елементів тріади «текст – контекст – підтекст». Відтак фортепіанний звукопис включає в себе різні складові: зображальність, звуконаслідування, імітацію, картинність, образність, просторовість, площинність, фактурність, світлотіньові ефекти, колористичність, ритміку композиційної побудови, розширення звукового поля тощо. Хоча звукозображальність в її різних ракурсах була притаманна інструментальній музиці від початків європейської культури, її застосування, починаючи з романтичної естетики XIX ст. набуває особливої інтенсивності. Цей процес, який в дослідженні простежується в історико-стилістичному розвитку, на зламі XIX–XX століть позначений художніми відкриттями імпресіонізму, символізму, сецесії, неофольклоризму поряд із існуванням широкої палітри напрямів історизму та ін. Внаслідок того в музичному мистецтві розширено і трансформовано специфічні засади живопису, до яких належать такі виразові засоби як колористика, просторово-площинні та світлотіньові ефекти, особливості композиційних, динамічних та ритмічних прийомів, фактури, штрихів та ін.; переосмислено низку жанрів живопису – билинний, побутовий, капріччо, пейзаж, портрет, не оминувши увагою форми ескізу та етюду, а також елементи декоративно-прикладного мистецтва, орнаментальні, пластичні та графічні прийоми тощо. Це збагатило музичну виразовість новими, привнесеними із суміжного виду мистецтва рисами; в музиці з’явились такі категорії як: «простір», «глибина», «світло-

тінь», «повітря». Відтак звукопис трактується як стимулюючий фактор у процесі композиторського музичного вираження та відтворчої інтерпретації, проте візуальні компоненти є імпульсом не лише для творця та виконавця, але й викликають синестетичні асоціації слухача. У результаті аналізу фортепіанної творчості західноукраїнських композиторів у аспекті трансформації засад живопису в музиці, у дослідження привнесено поняття «звукописна модель».

Також виявлено принцип взаємодії стилістичних тенденцій з традицією народного мистецтва, що простежено в творчості композиторів: В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімовича, Д. Задора, М. Скорика та ін. У фортепіанній музиці згаданих композиторів прослідковано індивідуальне перевтілення відкриттів художньої виразової системи, в тому числі й нових прийомів фортепіанного звукопису.

Означено особливо значиму роль у розширенні звукописної палітри фортепіано, яку відіграє художньо-естетичний напрям, що виник у Відні як один із видів загальноєвропейського модерну, стилізаторський різновид котрого у Галичині збагатився своєрідними ознаками карпатського народного мистецтва, відтак утворив феномен гуцульської сецесії. Також окреслено характерні прояви звукопису у фортепіанних композиціях постромантичного, імпресіоністичного, символістичного напрямку: барвистість, вишукана гармонічна колористика, гра просторовими площинами, художньо-образна асоціативність.

Виявлено характерну для звукописної моделі трансформацію жанрів живопису, зокрема: побутовий та билинний, пейзаж, портрет тощо. Нерідко до алюзій на живописні прототипи інспірує пісенний сюжет, покладений в основу мелодики фортепіанного твору або змістовне навантаження фольклорного жанру. Виявлено притаманні для звукописної моделі риси музичної мови: багатство гармонічних барв, використання характерних ладів народної музики, що створюють вельми яскравий колорит, гра гармонічною світлотінню через емансипацію акордики і тонально-гармонічних послідовностей, вільне

переміщення регістрових площин із використанням відповідних типів фактурного викладу, завдяки чому створюється відчуття просторовості, вибаглива і, часом, декоративна орнаментика. Встановлено, що описаний комплекс виразових засобів споріднює фортепіанну музику галицьких композиторів з творчістю їх художників-сучасників. Окреслено новаторські тенденції, що привели до істотної трансформації звукописної фортепіанної моделі західноукраїнської музики в II половині XX століття: формування естетики нового типу та стильові пошуки «нової фольклорної хвилі», вплив постмодерного світобачення, роль сонористики та алеаторики тощо. Завдяки аналітичним студіям стверджуємо, що сонористична образність та трактування фольклорного першоджерела в руслі обраної композиторської техніки яскраво проявляється у фортепіанній музиці вказаного періоду. Означено риси неофольклорної стилістики в фортепіанній музиці: використання фольклорних жанрів, ладів, ритміки, фактурних принципів у сукупності із широкою палітрою постмодерністичних композиторських засобів виразності.

Також виявлено нові тенденції, пов’язані з модифікацією звукописної моделі на зламі XX – XXI ст.: зміна трактування колориту звучання, особлива символічність як концептуального, так і музично-мовного вирішення композицій.

Внаслідок проведеного аналізу процесу становлення звукописної моделі у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів варто зауважити, що у всіх етапах свого розвитку згадана модель отримала різні напрямки модифікації, що відображають естетичні тяжіння свого часу. Множинні втілення різнопланових типів звукопису в творчості композиторів сьогодення складають матеріали для подальших досліджень задекларованої проблеми.

Підсумовуючи увесь аналітичний матеріал дослідження підтверджуємо запропоновану як гіпотеза дефініцію звукописної фортепіанної моделі у творчості західноукраїнських композиторів :

Звукописна фортепіанна модель у творчості західноукраїнських композиторів сформувалася в результаті поєднання провідних європейських естетико-стильових тенденцій першої третини XX ст.,

традицій шопенівської львівської фортепіанної школи Кароля Мікулі, здобутків європейської композиторської школи, специфіки особистого образно-художнього мислення мистців з рисами українського національного та регіонального музичного фольклору. Вона отримала свій розвиток у творчості представників західноукраїнської композиторської школи другої половини XX – початку XXI ст. завдяки розширенню тематичного спектру і збагаченню новітніми елементами музично-виразової системи, зокрема сонористики, алеаторики, пуантилізму, шумових ефектів тощо, проте зберегла основні конститутивні риси, органічно увібравши художні традиції попереднього етапу становлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австронемецкого романтизма): автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1988. 26 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства: учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2. Изд. 2-е, доп. Москва: Музыка, 1988. 415 с.
3. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. Москва: Гос. муз. изд- во, 1963. 176 с.
4. Андросова Д. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: виконавська специфіка: автореф. дис. …д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2015. 36 с.
5. Андросова Д. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве ХХ ст. Одесса : Астропринт, 2014. 398 с.
6. Антонич Б.-І. Вітражі й пейзажі. Журнал «Ї». URL : http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=antonych&page=pryvit40 (18.03.2020). (дата зверненн: 15.01.2020).
7. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
8. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. Проблемы музыкального мышления. Москва: Музыка, 1974. С. 25–272.
9. Архівна спадщина композитора Анатолія Кос-Анатольського: каталог рукописів / уклад. О. Мельник-Гнатишин. Львів, 1998. 352 с. (Архівні джерела / Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Комісія спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін; т. 1).
10. Барвінський В. Визначний концерт (Перше виконання «Гуцульської симфонії» Р. Сімовича та «Пісні юнаків» С. Людкевича в симфонічному концерті Львівської філармонії). Радянське мистецтво.

1947. №3 (93). С. 4.

11. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / пер. с фр. Г. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
12. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
13. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
14. Бахтин М. К философским основам гуманитарных наук. Бахтин М. Собрание сочинений. Москва: Русские словари, 1997. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. С. 7–10.
15. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 317 с.
16. Бергер Л. Пространственный образ мира в структуре художественного стиля: автореф. дис. … канд. философ. наук: 09.00.04. Москва: Институт философии РАН, 1994. 19 с.
17. Берегова О. М. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам’яті Людмили Костянтинівни Каверіної: зб. ст. С. 222–230.
18. Библер В. Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры. Москва: Прогресс-Гнозис, 1991. 169 с.
19. Библер В. С. Школа диалога культур. Советская педагогика. 1988. № 11. С. 5–8.
20. Білинська М. Сидір Воробкевич. Київ: Музична Україна, 1982. 48 с.
21. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. 184 с.
22. Благовещенский И. Проблемы музыкальной выразительности в свете учения о динамической стереотипии высшего отдела головного мозга. Некоторые вопросы музыкального искусства. Минск: Наука и техника, 1965. С. 47-56.

23. Блажкевич-Чаплін Х. Передмова. Фортепіанні твори львівських композиторів / ред.-упор. Х. Блажкевич-Чаплін. Львів, 2002. С. 3–4.
24. Богатая Л. Символ в функционировании социального организма : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Одесса, 2001. 190 с.
25. Бондар С. Інтерпретація як реконструкція смислового змісту тексту (філософсько-естетичний аналіз): дис. ...канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2003. 171 с.
26. Брянцева В. О французской клавессиной школе. Французская клавесинная музыка для фортепиано. Москва : Музыка, 1974. С. 5–10.
27. Булка Ю. Музична культура Західної України. Історія української музики. Київ, 1992. Т. 4: 1917–1941. С. 568–569.
28. Булка Ю. Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість. Нижанківський Н. Твори для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1989. С. 3–5.
29. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Художник РСФСР, 1983. 400 с.
30. Верещагіна О., Холодкова Л. Своєрідність використання карпатського фольклору в творчості Мирослава Скорика. Історія української музики XX століття. Київ : Освіта України, 2008. С. 15–25.
31. Вітте Н. Фортепіанний концерт М. Скорика. Музика. 1981. № 5. С. 27.
32. «В Магадан из Германии прилетел известный пианист Яша Немцов…». URL: https://www.youtube.com/watch?v=x6r80brzPRY (дата звереннення: 22.20.2019).
33. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський: нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1965. 74 с.
34. Волков Н. И. Цвет в живописи. М: Искусство, 1984. 320 с.
35. Воробкевич Т. Передмова. Барвінський В. Чотири п’єси для фортепіано. Львів, 2005. С. 3–6.
36. Гавалюк Р. Конвергенція візуального та музичного первнів (на прикладі творчості Лесі Дичко). Вісник Прикарпатського університету імені

Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2001. Вип. 21–22. Музикознавство. С. 218–224.

37. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: А. Н. Скрябин. Ленинград: Советский композитор, 1990. 288 с.
38. Галеев Б. Проблема синестезии в эстетике. Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. Москва: Изд- во МГУ, 1992. С. 5–9.
39. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. Москва: Знание, 1982. 63 с.
40. Галеев Б. Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре. Авангард и театр 1910–1920-х годов. Москва: Наука, 2008. С. 346–374.
41. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / сост. Л. Дыс. Киев: Музична Україна, 1989. С. 54–64.
42. Герасимова-Персидская Н. Звук и знак в музыкальном искусстве. Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі. Київ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. URL : http://www.gnesinstudy.ru/page/gerasimova-persidskaya_doklad (Дата звернення: 23.03.2019) .
43. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев: Дух і літера, 2012. 408 с.
44. Герега М. Риси індивідуального композиторського стилю Мирослава Скорика у творчості раннього періоду (на прикладі «Варіацій» для фортепіано). Молодь і ринок. 2009. № 8 (55), серпень. С. 58–70.
45. Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении. Вестник древней истории. Москва, 1971. № 4. С. 181–194.
46. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. Санкт-Петербург: Алетейя, 1995. 336 с.

47. Гнатів Т. Мирослав Скорик. Українське музикознавство. Київ, 1968. Вип. 3. С. 142-150.

48. Гнатів Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси. М. Колесса. Вибрані фортепіанні твори / ред. К. Колесса-Гелитович. Київ: Музична Україна, 1984. С. 5–8.

49. Гордієнко О. Фортепіанні твори Б. Лятошинського. Музика. 1985. № 5. С. 2–3.

50. Грабовський Л. Концерт видатного маестро. Свобода. 16.11.1994. С. 6.

51. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. 460 с.

52. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / пер. с фр. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. Москва; Ленинград: Музыка, 1964. 278 с.

53. Дементьева Е. Трансформация музыкального языка в западноевропейской культуре ХХ века: автореф дис. … канд. философ. наук: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2008. 22 с.

54. Демочко К. Музична Буковина. Київ: Музична Україна, 1990. 136 с.

55. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.

56. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. Українське музикознавство. Київ, 1982. Вип. 17. С. 82-91.

57. Довжинець І. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

58. Дорофєєва В. Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.

59. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.

2012. № 2. С. 49–53.

60. Драганчук В. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / передм. Л. Кияновської; Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с. URL : http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/9393/1/Drahanchuk_Muzychna_psyholohiya_terapiya_Posibnyk.pdf (дата звернення: 15.11.2019).
61. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11−18.
62. Драганчук В. Просторовість та синестезійність у музиці на прикладі «Карпатського концерту» М. Скорика. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2001. Вип. 5.
63. Драгулян В. Метаморфозы музыкального пространства: от А. Н. Скрябина до… Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2009. Вип. 24. С. 330–340.
64. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Ленинград: Музгиз, 1960. 282 с.
65. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Ленинград: Тритон, 1928. 112 с.
66. Друскин Я. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 136 с.
67. Дубровний Т. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60–90 рр. XX ст. Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство. Львів, 2004. № 4. С. 69–76.
68. Дубровний Т. Фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського в проекції стилю доби. Львів : НТШ, 2007. 184 с.
69. Екимовский В. Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. Москва: Советский композитор, 1987. 304 с.
70. Ек Н. Фортепіанні п’єси для молоді композиторів української діаспори у

практиці вчителя музичного мистецтва (на прикладі фортепіанного циклу для дітей Стефанії Туркевич). Молодь і ринок. 2018. № 6. С. 123–128.

71. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 52 с.
72. Ермінь Й. Невідомий А. Кос-Анатольський у виконанні Марії Крушельницької та Богдана Козака. Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2005. Вип. 10 : Musica Humana. С. 336–340.
73. Єфіменко А. «Діалоги» Д. Шостаковича і Б. Лятошинського (на прикладі симфоній №1). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 4. С. 78–82.
74. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960. 192 с.
75. Загайкевич М. Нові твори М. Скорика та Л. Колодуба. Музика. 1972. № 5. С. 34–35.
76. Загайкевич М. Фортепіанна творчість Богдани Фільц. Богдана Фільц. Фортепіанні цикли. Тернопіль: Астон, 2002. С. 3–6.
77. Загайкевич М. Богдана Фільц: творчий портрет. Тернопіль: Астон, 2003. 144 с.
78. Задерацкая А. Прелюдии и фуги Мирослава Скорика: трактовка жанра. Специфика интонационной драматургии. Теория и история музыкальной школы : сб. трудов Киевской гос. консерватории им. П. Чайковского. Киев : Муз. Україна, 1989. С. 143–154.
79. Задерацкий В. В. Per aspera… Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 320 с.
80. Задерацький В. Задерацький Всеволод Петрович. Енциклопедія сучасної України. Beta-версія. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15271 (дата звернення: 20.01.2020).
81. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции. Москва: Музыка, 1976. 111 с.
82. Зінків І. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси.

Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2014. №3. С. 54-61.

83. Зінків І. Трансформація одного ритмічного архетипу у творчості Станіслава Людкевича:до становлення раннього стилю. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 126. С. 17–28.

84. Зінків І. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. Українська музика: часопис ЛНМА ім. М. Лисенка. 2012. № 2 (4). С. 11-20.

85. Зінків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. Записки НТШ. Львів, 1993. Т. 2266 Праці Музикознавчої комісії. С. 130–151.

86. Зубарева Н. Фактура как форма реализаци пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Ленинград, 1990. 22 с.

87. Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва : Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Институт теории и истории мировой культуры, 1998. 912 с.

88. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1984. 25 с.

89. Исхакова С. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1998. 25 с.

90. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький: ПП «Медобори–2006», 2013. 232 с.

91. Каблова Т. Діалог музики та живопису в культурно-мистецькому просторі. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 14–15 квіт. 2016 р.).

92. Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург: Ut, 1996. 232 с.

93. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва: Архимед, 1992. 108 с.

94. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

95. Карпенко А. Концепт символа в западноевропейской культуре конца XIX – начала XX веков (на материале текстов французской культуры) : дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04. Симферополь, 2004. 197 с.

96. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.

97. Кафедри №1 та №2 спеціального фортепіано. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка : офіційний сайт. URL : http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedry-1-ta-2-spetsialnoho-fortepiano/ (дата звернення: 01.03.2019).

98. Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали / ред.-упор. О. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2003. С. 118–130

99. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навч. посібн. Тернопіль: Астон, 1998. 300 с.

100. Кашкадамова Н. Фортеп’янне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: Астон, 2001. 400 с.

101. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. ... канд. искусствознания: 17.00.02. Ленинград, 1985. 24 с.

102. Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В.Барвінського і М.Колесси. Musica Galiciana. Rszeszow, 2005. T. IX. S. 113–125.

103. Кияновська Л. Вплив творчості Ігоря Стравінського на творчість М. Колесси та М. Скорика. Музикознавчі студії Інституту мистецтв

ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського. Луцьк, 2008. Вип. 2: Ігор Стравінський: дискурс творчості. С. 120–132.

104. Кияновська Л. Галицька музична культура культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.

105. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 34: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 21–28.

106. Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові. Вісник Львівського університету. Серія мистецт-во. 2008. № 8. С. 162–224.

107. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.

108. Кияновська Л. Музичні силуети сецесійного Львова. Art line. 1998. № 4. С. 6–7.

109. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2010. Вип.11. С. 202–212.

110. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. Мистецтвознавство України. Київ, 2010. Вип. 11. С. 62–64.

111. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі XX віку: сім новел з життя артиста. Львів: ЛДМА ім. М.В. Лисенка, НТШ, 2003. 378 с.

112. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібн. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.

113. Клин В. Знайомство з творчістю В. П. Задерацького. Музика. Київ, 1972. № 4. С. 10.

114. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика 1917-1977. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.

115. Коган Г. Вопросы пианизма: Избранные статьи. Москва: Советский композитор, 1968. 462 с.

116. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 368 с.

117. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX ст. Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.

118. Козаренко О. Національна інтонаційність у композиторській творчості. Народна творчість та етнографія. Київ, 1993. № 3. С.13–18.

119. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2001. Вип. 4: Питання стилю і форми в музиці. С.123–130.

120. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.

121. Козлов В. Вшанування А. Кос-Анатольського. Музика. Київ, 1980. № 1. С. 11.

122. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2001. Вип. 4: Питання стилю і форми в музиці. С. 189–199.

123. Колесса М. Передмова. Барвінський В. Твори для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1988. С. 3.

124. Колодій Я., Полєк В. Композитор Кос-Анатольський. Матеріали до нотографії та бібліографії (1947–1972 рр.). Львів: ЛДК ім. М. В. Лисенка, 1974. 158 с.

125. Коляденко Н. Синестетичность музыкального художественного сознания (на материале искусства XX века): автореф. дисс. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006. 47 с.

126. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 252 с.

127. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. Музыкальний современник. Москва, 1973. Вып. 1. С. 32–82.
128. Копиця М. Імператив краси. Музика. Київ, 1999. № 1-2. С. 4–6.
129. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Київ, 2000. Вип. 10. Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М. Скорика. С. 9–14.
130. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнеокласичний ландшафт. Від Фауста до Протея: монографія. Київ: Альтерпрес, 2013. 263 с.
131. Корто А. О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы / сост., перевод, ред., вступ. статья и коммент. К. Х. Аджемова. Москва: Музыка, 1965. 363 с.
132. Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття. Музика. Київ, 1972. № 4. С. 21.
133. Коханик І. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле тяжіння індивідуального стилю композитора. Київське музикознавство. Київ, 2018. Вип. 57. С. 59–70.
134. Коханик И. Стилевой знак и его функция в современной музыке. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. Вип 7. Т. 2: Музичне мистецтво і культура. С. 59–69.
135. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. Михайло Коцюбинський. Твори. В 3 т. Київ: Дніпро, 1979. Т. 3. 338 с.
136. Крвавич Д., Овсійчук В., Черепанова С. Українське мистецтво: навч. посібн. У 3 ч. Ч. 3. Львів: Світ, 2005. 268 с.
137. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. Москва: Советский композитор, 1970. 328 с.
138. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. Москва: Музыка, 1965. 792 с.
139. Кремлев Ю. О месте музыки среди искусств. Москва: Музыка, 1966.

63 с.

140. Криштальський О. Про Миколу Колессу. Олег Криштальський. Спогади. Львів, 2010. С. 61-68.

141. Крушельницька М. Стильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи : Матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України / упор. та ред. Н. Кашкадамова. Львів, 1994. С. 51–53.

142. Кудринецький С. Коломийка у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанківських. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2010. №1. С. 19–25.

143. Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века. Проблемы музыкальной науки. Москва, 1985. Вып. 6. С. 244–282.

144. Кульчицький О. Світовідчування українця. Українська душа. Київ, 1992. С. 55.

145. Куперен Ф. Исукcство игры на клавесине / пер. с франц.; вступ. очерк, ред., коммент. Я. Мильштейна. Москва: Музыка, 1973. 152 с.

146. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер. Москва: Музыка, 1975. 529 с.

147. Кушнірук О. Імпресіонізм в українській музиці. Мова і культура: матеріали 5-ї міжнар. наук. конф. Київ, 1997. Т. IV. С. 85– 91.

148. Кущова Е. Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму : автореф. дис… канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.

149. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини / наук. ред. Н. Кашкадамова. Львів: Друк ТзОВ «ОЛІС ПЛЮС», 2008. 224 с.

150. Леві-Строс К. Міт і значення. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / ред. М. Зудрицька. Львів: Літопис, 1996. 633 с.

151. Леонтьев К. Музыка и цвет. Москва: Знание, 1961. С. 7-29.

152. Литвинова Т. Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2012. 16 с.

153. Лозенко К. Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика XX – початку XXI століть: автореф. … дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2016. 20 с.

154. Лосев А. История античной эстетики: Софисты, Сократ, Платон. Москва: Искусство, 1969. Т. 2. 715 с.

155. Лосев А. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. Москва: Искусство, 1975. Т. 4. 776 с.

156. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. Тахо Годи. Москва: Мысль, 1995. 944 с.

157. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. С. 224–446.

158. Лотман Ю. Семиосфера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). Санкт-Петербург: Искусство, 2000. 704 с.

159. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.

160. Людкевич С. Василь Барвінський у 30-ліття музичної діяльности. С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. / упорядкув., ред. З. Штундер. Львів: М. І. Коць, 1999. Т. 1. С. 365–367.

161. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальності. Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х тт. / упорядкув., ред. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 62–149.

162. Людкевич С. Концерт челіста п. Б. Бережницького. Станіслав Людкевич.

Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. / упорядкув., ред. З. Штундер. Львів: М. Коць, 2000. Т. 2. С. 483.

163. Ляшенко Г. Деякі аспекти новаторського трактування стародавньої сюїти в «Партиті» М. Скорика. Сучасна музика. Київ, 1973. Вип. 1. С. 261-284.

164. Максименко М. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів). Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 34–41.

165. Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо. Ленинград: Музыка, 1983. 124 с.

166. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: Сполом, 2004. 208 с.

167. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 128 с.

168. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2000. 104 с.

169. Маркова О. М. Неосимволізм музики XXI сторіччя та виконавське музикознавство. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 209–213.

170. Мартинова Н. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини XX сторіччя: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2018. 196 с.

171. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва: Музыка, 1966. 220 с.

172. Мациевский И. Интонация, коннотация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной). Музыка народов мира. Проблемы изучения: материалы междунар. науч. конф. Москва: Научно-издательский центр

«Московская консерватория», 2008. С. 9–56.

173. Медушевский В. Этимология культуры. Музыкальная академия. Москва, 1993. № 3. С. 3–10.

174. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции. Проблемы музыкальной науки. Москва, 1975. Вып. 3. С. 467–479.

175. Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиана. Москва: Музыка, 1987. 208 с.

176. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис… канд.. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.

177. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: автореф. дисс. …. д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2002. 48 с.

178. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. ст. / упоряд. Я. Якубяк. Львів, 1997. 220 с.

179. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине». Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва: Музыка, 1973. С. 76–118.

180. Мирошниченко С. Тематическая «аура» полифонического произведения (на примере многотемной фуги В. П. Задерацкого. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 28. Семантичні аспекти слова в музичнім творі. С. 177–185.

181. Митина В. Сквозь призму знака: знаки в искусстве. Киев: Самватас, 1996. 107 с.

182. Мілодан Т. Розвиток виконавсько-педагогічних засад Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза в діяльності львівських піаністів (1950-1990 рр.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.

183. Мініч Л. Синестезійні вияви у творах М. Вінграновського. Наукові записки. Серія «Філологічна» / НУ «Острозька академія». Острог, 2013.

Вип. 34. С. 157–158.

184. Мозгот С. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02. Саратов, 2006. 23 с.

185. Молчанова Т. Гідний спадкоємець батьківських традицій : до 120-річчя від дня народж. композитора, муз.-громад. діяча Нестора Нижанківського / Т. Молчанова. Дзвін. 2013. № 9. С. 95—98.

186. Молчко У. Чотири фортепіанні Прелюди М. Колесси. М. Колессі – у сторічний ювілей. Дрогобич, 2003. С. 177–185.

187. Мореин К. Лексикография акустических образов музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти. Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2(9). С. 165–170.

188. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Киев. гос. консерватория им. П. Чайковского, 1994. 157 с.

189. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 351 с.

190. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.

191. Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. Українська музика: часопис ЛНМА ім. М. Лисенка. 2018. № 4 (30). С. 47-63.

192. Назар-Шевчук Л. Статуси першості Василя Барвінського: світові винаходи та національні пописи. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка : офіційний сайт. Новини. 01.03.2017. URL : http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/ctatusy-pershosti-vasylya-barvinskoho-svitovi-vynahody-ta-natsionalni-popysy/ (дата звернення: 15.03.2019).

193. Назар-Шевчук Л. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження). Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне,

2008. Вип. 13. С. 22–31.

194. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва : Музыка, 1961. 312 с.

195. Ніколаєва Л. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів Миколи Колесси. Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. Musica humana. Ч. 2. С. 218–227.

196. Ніколаєва Л. Особливості перетворення фольклору в камерно-інструментальній творчості Миколи Колесси. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – початку XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та матеріалів. Львів, 2005. С. 312-320.

197. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич : Коло, 2001. 78 с.

198. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Б. Лятошинського. Вісник ДАКККіМ. Київ, 2007. № 4. С. 86–91.

199. Новосядла І. Фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя: національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект. Вісник Прикарпатського Університету: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15/16. С. 115-124.

200. Нотографія музичних творів Станіслава Людкевича за 1897–1939 роки. URL : https://ludkevytch.in.ua/notografiya-muzichnih-tvoriv-stanislava-lyudkevicha-za-1897-1939-roki/ (дата звернення: 15.12.2019).

201. Нотографія музичних творів Станіслава Людкевича за 1939–1974 роки. URL : https://ludkevytch.in.ua/notografiya-muzichnih-tvoriv-stanislava-lyudkevicha-za-1939-1974-roki/ (дата звернення: 15.12.2019).

202. Овсійчук В. Олекса Новаківський. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. 332 с.

203. Олійник Л. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ : Наукова думка,

1977. 152 с.

204. Олійник Л. Українська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наукова думка, 1979. 108 с.

205. Орлов Г. Время и пространство в музыке. Проблемы музыкальной науки. Москва: Музыка, 1972. Вып. 1. С. 358–394.

206. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.

207. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.

208. Павлишин С. Перша українська композиторка: Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів : БаК, 2004. 157 с.

209. Павлишин С. Співець оновленого краю. Радянська культура. 1959, 29 листоп.

210. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ: Музична Україна, 1974. 53 с.

211. Паламарчук О. Микола Колесса. Київ: Музична Україна, 1989. 76 с.

212. Пастеляк Н. Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.

213. Пилатюк О. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2006. 277 с.

214. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубовича, К. Чухрукижзе, Т. Дмитрева. Москва: Логос, 2000. 448 с.

215. Пискач А. Неофольклоризм в художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: Міленіум, 2010. Вип. 26. С. 136-143.

216. Плоткіна А. Становлення жанру української інструментальної мініатюри доби «модерну». Культура України. 2010. Вип. 29. С. 248-258.

217. Полулях Ю. Семіотичні виміри естетичної реальності: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Луганськ, 2009. 18 с.

218. Посікіра-Омельчук Н. Колористична палітра фортепіанних творів М. Скорика (на прикладі раннього циклу «В Карпатах»). Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку : наук. збірник. Вип. 28. Рівне: РДГУ, 2018. С. 164 – 171.

219. Посікіра-Омельчук Н. Звукозображальність і колористика у фортепіанних мініатюрах Миколи Колесси. Музикознавчий універсум: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 42 – 43. Львів, 2018. С. 158 – 169.

220. Посікіра-Омельчук Н. Живописно-колористичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. Українська музика: науковий часопис. 2019, число 3-4 (33-34). Львів. С. 78 – 87.

221. Посікіра-Омельчук Н. Особливості фортепіанного звукопису у творах львівських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. Музикознавчий універсум: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 46. Львів, 2020. С. 146 – 162.

222. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Київ: Музична Україна, 1987. 179 с.

223. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Ленинград: Сов. композитор, 1986. 200 с.

224. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки): автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.

225. Редя В. Я. О специфике прочтения живописного первоисточника в «Острове мёртвых» С. Рахманинова. Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону, 2005. С. 211-228.

226. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII - начала XVIII века. Москва: Музыка, 1979. 168 с.

227. Рославец Е. Живопись Франции XVII-XVIII веков. Київ: Мистецтво, 1990. 221 с.

228. Рудик Г. Абстрактний живопис і музика: підстави паралелей. Наукові

записки НаУКМА. Київ, 2000. Т. 18: спец. вип. С. 100–104.

229. Рудницький О. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті стильових напрямків ХХ ст.: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 171 с.

230. Рябініна О. Музична подія як естетичний феномен: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08. Луганськ, 2005. 36 с.

231. Рябуха Н. Відображення романтичного звуковідчуття світу у фортепіанних творах Ф. Шопена і Ф. Ліста. Культура України. Сер : Мистецтвознавство. Харків, 2016. Вип. 53. С. 18–28.

232. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. Культура і сучасність. Київ, 2014. № 2. С. 112–119.

233. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано в динаміці історико-культурних змін. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ, 2014. Вип. II (3). С. 229–236.

234. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. … д-ра мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.

235. Рябуха Н. Фортепіано в історико-стильових проекціях звукового образу світу. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф., 24–25 листоп. 2016 р. Харків, 2015. С. 235–237.

236. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2010. 24 с.

237. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2005. 20 с.

238. Садова Л. Музично-виконавська естетика та фортепіанна педагогіка Василя Барвінського. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич, 2009. С. 195–218.

239. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

240. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.

241. Самотос-Баєрлє Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). Вісник Львівського університету. Філологія. Львів, 2016. Вип. 12. С. 625–636.

242. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / пер. с фр. М. Бекетовой. Санкт-Петербург : Наука, 2001. 319 с.

243. Сенів І. Творчість Олени Львівни Кульчицької. Київ: вид-во Академії наук Української РСР, 1961. 179 с.

244. Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях музыкального пространства. Пространство и время в музыке. Москва : Музыка, 1992. С. 208–223.

245. Снегирев А. Партита № 5 для фортепиано соло М. Скорика. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Киев : Музична Україна, 1979. С. 61–66.

246. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. Дрогобич : Відродження, 1994. 87 с.

247. Созанський Й. Малярський світ симфонії С. Туркевич-Лукіянович (ракурс міжвидової мистецької взаємодії в аспекті технічного арсеналу). Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 106–127.

248. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль: монографія. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.

249. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / пер. с франц. А. Холодовича. Москва : Прогресс, 1977. 696 с.

250. Стельмащук Р. Забутий львівський композитор-неокласик (штрихи до

творчого портрета Стефанії Туркевич). Музика Галичини (Musica Galiciana): Матеріали Другої міжнародної конференції. Львів, 1999. С. 276–281.

251. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.

252. Строй І. Зоряний час Віктора Камінського. Поступ. 2003. URL: http://viktor-kaminsky.at.ua/publ/1-1-0-16 (дата звернення: 19.09.2018).

253. Сусловський О. Митці Львова. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1959. 75 с.

254. Сюта Б. Деякі особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в сучасній музиці. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. № 1 (10). С. 17–30.

255. Сюта Б. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.

256. Сюта Б. Повернення Сидора Воробкевича. Культура і життя. 1996. 18 груд.

257. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Київ : НАНУ, 2004. 120 с.

258. Сюта Б. Художня цілісність у музичних текстах постмодернізму: впливи позамузичних чинників. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ: Муз. Україна, 2006. № 6–7. С. 88–97.

259. Таганов О. Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2006. 19 с.

260. Таран І., Мухіна В. Стильові особливості фортепіанної творчості Дезидерія Задора. Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2001. Вип. 3. С. 3–18.

261. Татарінцева І. Ліричне XX століття в світлі музикознавчих характеристик. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 6. С. 243–252.

262. Твердовская Т. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2003. 24 с.

263. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва; Ленинград: Изд-во АПН РСФСР, 1947. 336 с.

264. Терещенко А. А. Кос-Анатольський. Київ : Музична Україна, 1986. 80 с.

265. Терещенко А. Кос-Анатольський Анатолій Йосипович. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=5473 (дата звернення: 02.02.2020)

266. Тимофеєв В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 220 с.

267. Тимохов А. Художественный символ в обыденном сознании : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Одесса, 2006.185 л.

268. Тойнбі А. Дослідження історії. В 2 т. / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ : Основи, 1995. Т. 1. 614 с.

269. Тойнбі А. Дослідження історії. В 2 т. / пер. з англ. В. Митрофанова, П. Таращука. Київ : Основи, 1995. Т. 2. 406 с.

270. Тукова І. Трактовка звуку як фактора формування техніки музичної композиції. Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. № 1 (10). С. 72–79.

271. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2003. 16 с.

272. Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. Ленинград: Музгиз, 1963. 55 с.

273. «Уникальная музыка ГУЛАГа впервые зазвучала для магаданцев…». URL : https://www.youtube.com/watch?v=1M8g8aB2AB0 (дата

звернення: 11.08.2020).

274. Успенский Б. Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки рус. культуры», 1995. 360 с.

275. Фар-Беккер Г., Аухенталлер Й. Искусство модерна. Б.м.:Konemann, 2000. 426 с.

276. Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика. Проблемы музыкального мышления / сост и ред. М. Арановский. Москва: Музыка, 1976. С. 75–89.

277. Фільц Б. Коріння мого роду. Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2010. Вип. 5. С. 279-297.

278. Фрайт-Ковальська О. Стильова панорама української фортепіанної музики для дітей (XX ст.). Музична україністика: сучасний вимір. Київ : ІМФЕ, 2011. Вип. 6. С. 266-275.

279. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 2000. 18 с.

280. Фрайт О. Принцип програмності в фортепіанній творчості Миколи Колесси. Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка: Серія: мистецтвознавство. Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2003. №2 (11). С. 14-19.

281. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність: навч.-метод. посібн. Дрогобич : ДДПІ ім. Івана Франка, 2013. 100 с.

282. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапар. Москва: Крон-Пресс, 1996. 655 с.

283. Холопова В. Три стороны музыкального содержания. Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции. 4-5 декабря 2000 г. Москва-Уфа, 2002. С. 55-76. URL : http://www.kholopova.ru/bibrus1.html (дата звернення: 15.04.2019).

284. Хохлов Ю. Программная музыка. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 442–449.

285. Цивьян Т. Звуковой пейзаж и его словесное изображение. Музыка и незвучащее: сб. ст. / под ред Е. Пермякова. Москва: Наука, 2000. С. 74–91.

286. Чабан Т. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2019. 200 с.

287. Чащина С. Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси): автореф. дис. … канд. искустсвовед.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2000. 26 с.

288. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 1999. 17 с.

289. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 226 с.

290. Черкашина М. Олімп Мирослава Скорика. День. 2008. № 26. С. 12.

291. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): автореф. дис. … канд.. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2015. 18 с.

292. Швейцер А. Культура и этика / пер. с нем. Н. А. Захарченко, Г. В. Колшанского. Москва: Прогресс, 1973. 343 с.

293. Швець Н. Пізній еволюційно-стильовий період композиторської творчості: спроба типології. Науковий вісник НМА України ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2006. Вип. 59: Смислові засади музичної творчості. С. 18-25.

294. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. Українське музикознавство: наук.-метод. міжвід. щорічник / гол. ред. Н. О. Горюхіна. Київ: Муз. Україна, 1979. Вип. 14. С. 93-102.

295. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.): в 2 т. Харків: Основа, 2001. Т. 1. 520 с.

296. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса, 2001. 296 с.
297. Шип С. Музыкальный звук как знак. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 88. Ч. 1. С. 19–31.
298. Шип С. Иконические жанровые модели музыкальной культуры. Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2004. Вип. 13. С. 3-13.
299. Шип С. Теория художественных стилей: учебн. Пособ. Одесса: Науковець, 2008. 32 с.
300. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Москва: Мысль, 1998. Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и прим. Маханькова И. И. 606 с. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng_2/index.php (дата звернення: 15.03.2018).
301. Шулінова Л. В. Синестезії в індивідуальній мовній картині світу митця. Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2011. Вип. 22. С. 46–48.
302. Шуман Р. Характеристика тональностей. История эстетики: в 5 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 3. С. 368-369.
303. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 54 с.
304. Якубяк Я. Колесса як композитор. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. ст. / ред. Я. Якуб'як. Львів 1997. С. 21–29.
305. Якубяк Я. Мирослав Скорик. Композиторы союзных республик / сост. Л. Красинская. Москва: Сов. композитор, 1980. Вып. 3. С. 94-130.
306. Якубяк Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика. Українське музикознавство. К. : Муз. Україна, 1989. Вип. 24. С. 54-66.
307. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. 224 с.
308. Ястребцев В. О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова. Русская музыкальная газета. 1908. № 39–40. С. 842-845.
309. Albright D. Modernism and music: an anthology of sources. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 428 p. URL : https://books.google.com.ua/books?

id=PqSfxYTiA0cC&pg=PA71&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 13.05.2019).

310. Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas / ed. by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1999. 1213 p.
311. Barthes R. L'ecriture de 1'evenement. Communications. 1968. No 12. P. 112
312. Barthes R. L'aventure semiologique. Paris: Seuil, 1985. 300 p.
313. Bernard G. L'Art de la musique. Paris: Seghers. 1961. 46 p.
314. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berichte uber die Verhandlungen der sachsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philosophisch-historische Klasse. Berlin: Akademie-Verlag, 1959. Bd. 155. 80 s.
315. Craft R., Stravinsky I. Dialogues and diary. Garden City, N.Y. : Doubleday, 1963. 360 p.
316. Frajt O. Pedagogiczne aspekty synergii muzyki i sztuki wizualnej. Studia kulturowo-edukacyjne. 2016. T. 11, № 1. S. 67-73.
317. Golea A. Claud Debussy: l'homme et son couvre. Paris: Ed. Seghers, 1966. 389 p.
318. Guze J. Na tropach sztuki. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1972. 340 s.
319. Hansen P.S. An introduction to twentieth century music. 4th ed. Boston : Allyn and Bacon Inc., 1978. 457 p.
320. Heard S., Beale T. Archetype definitions and principles. OpenEHR. 2005. URL : https://github.com/openEHR/specifications/blob/master/publishing/architecture/am/archetype_principles.pdf?raw=true (дата звернення: 25.08.2019).
321. Eigeldinger J.-J. Chopin – pedagog. URL: http://www.chopin.pl/biografia/nauczyciel_pl.html (дата звернення: 22.07.2019).
322. Kowalski A. P. Symbol w kulturze archaicznej. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza; Wydawnictwo naukowe Instytutu filosofii, 1999. 229 s.

323. Kowalska-Frajt O. Koncertowe wykonawstwo fortepianowe na terenie Galicji Wschodniej w ocenie Stanisława Ludkewycza – krytyka. Musika Galiciana. Rzeszów: Uniwersytet Rzeszowski, 2014. T. 15. S. 324-333.

324. Kristeva J. Semiotikè: recherches pour une sémanalyse. Paris : Editions du Seuil, 1969. P. 319.

325. Machlis J. Introduction to Contemporary Music. 2. ed. U.S.A.: W. W. Norton & Company, 1979. 250 p.

326. Mattingley, J. B. Attention, automaticity, and awareness in synesthesia. Annals of the New York Academy of Sciences. № 1156(1). P. 141-167. URL : http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1749-6632.2009.04422.x/ abstract;jsessionid=9D47AB2D33178036B147A349B8265D45.d02t04 (дата звернення: 12.05.2019).

327. Muller A. Concepts of Culture: Art, Politics, and Society. Calgary, Alta : University of Calgary Press, 2005. 426 p.

328. Nissman B. Bartók and the Piano: A Performer's View. New Jersey : Scarecrow Press, 2002. 319 p.

329. Posikira-Omelchuk N. Die "huzulische Sezession" als Phȁnomen eines regionalen Stils in der Musikkultur Galiziens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 20. Leipzig: Gudrun Schrȍder Verlag, 2018. S. 23 – 31.

330. Poznańskie towarzystwo przyjaciół nauk. Wydział nauk o sztuce. Komisja muzykologiczna. Prace Komisji muzykologicznej / red. M. Bristiger. Poznań : PTPN, 1999. T. 11 : Muzyka jako znak / M. Jablonski. 181 s. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe? Z21ID=&I21DBN=JRN&P21DBN=JRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Pozna%C5%84skie%20towarzystwo%20przyjaci%C3%B3%C5%82%20nauk.%20Wydzia

%C5%82%20nauk%20o%20sztuce.%20Komisja%20muzykologiczna (дата звернення: 12.05.2019).

331. Rouw, R., Scholte, H. S., Colizoli, O. Brain areas involved in synaesthesia: a review. Neuropsychol. 2011. № 5. P. 214–242. URL : http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1748-6653.2011.02006.x/pdf (дата звернення: 12.05.2019).

332. Rzepinska, M. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. Krakow: Wydawnictwo literackie, 1983. 642 s.

333. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: PWM, 1969. 375 s.

334. Szerszenowicz J. Inspiracje plastyczne w muzyce. Łódz : Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2008. 609 s.

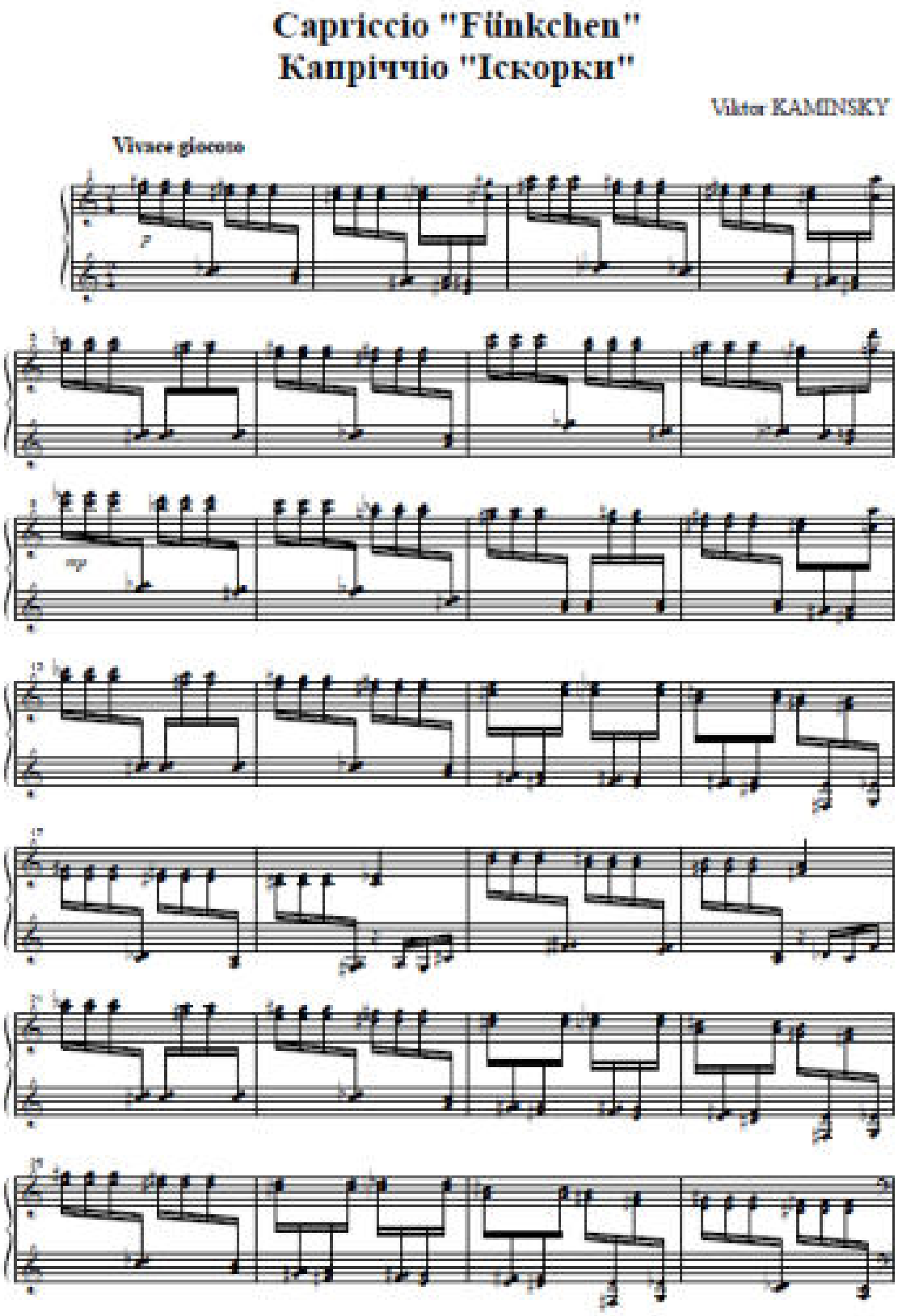
335. Spector F., Maurer D. Synesthesia: A New Approach to Understanding the Development of Perception. Dev. Psychol. 2009. № **45.** P. 175–189. URL : http://psych.mcmaster.ca/maurerlab/Publications/Spector_Synesthesia.pdf (дата звернення: 02.02.2020).

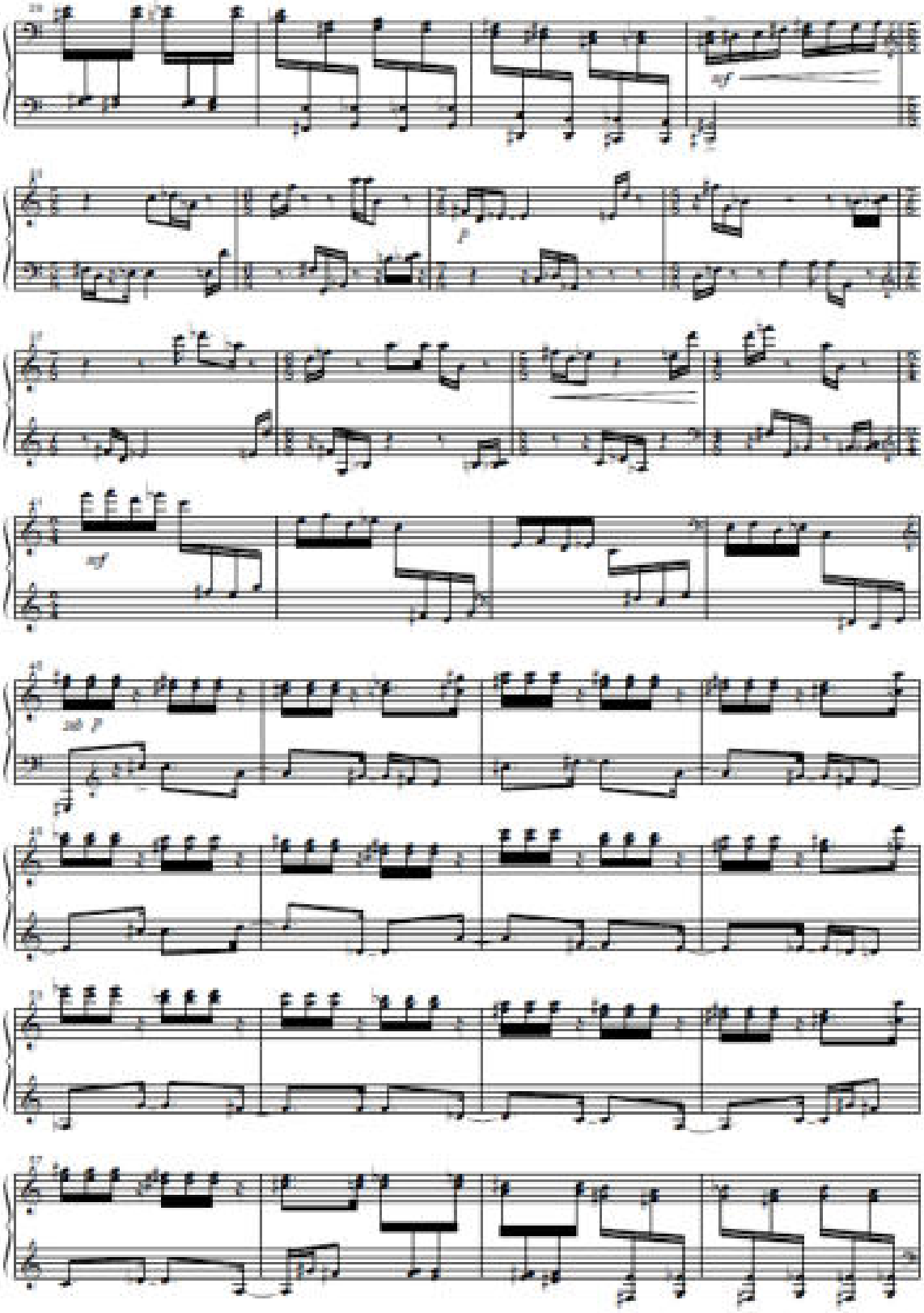
336. Spengler O. The Decline of the West. V. 1: Form and Actuality. 1918. P. 6–7. URL: https://archive.org/details/declineofwest01spenuoft/page/n6 (дата звернення: 04.03.2020).

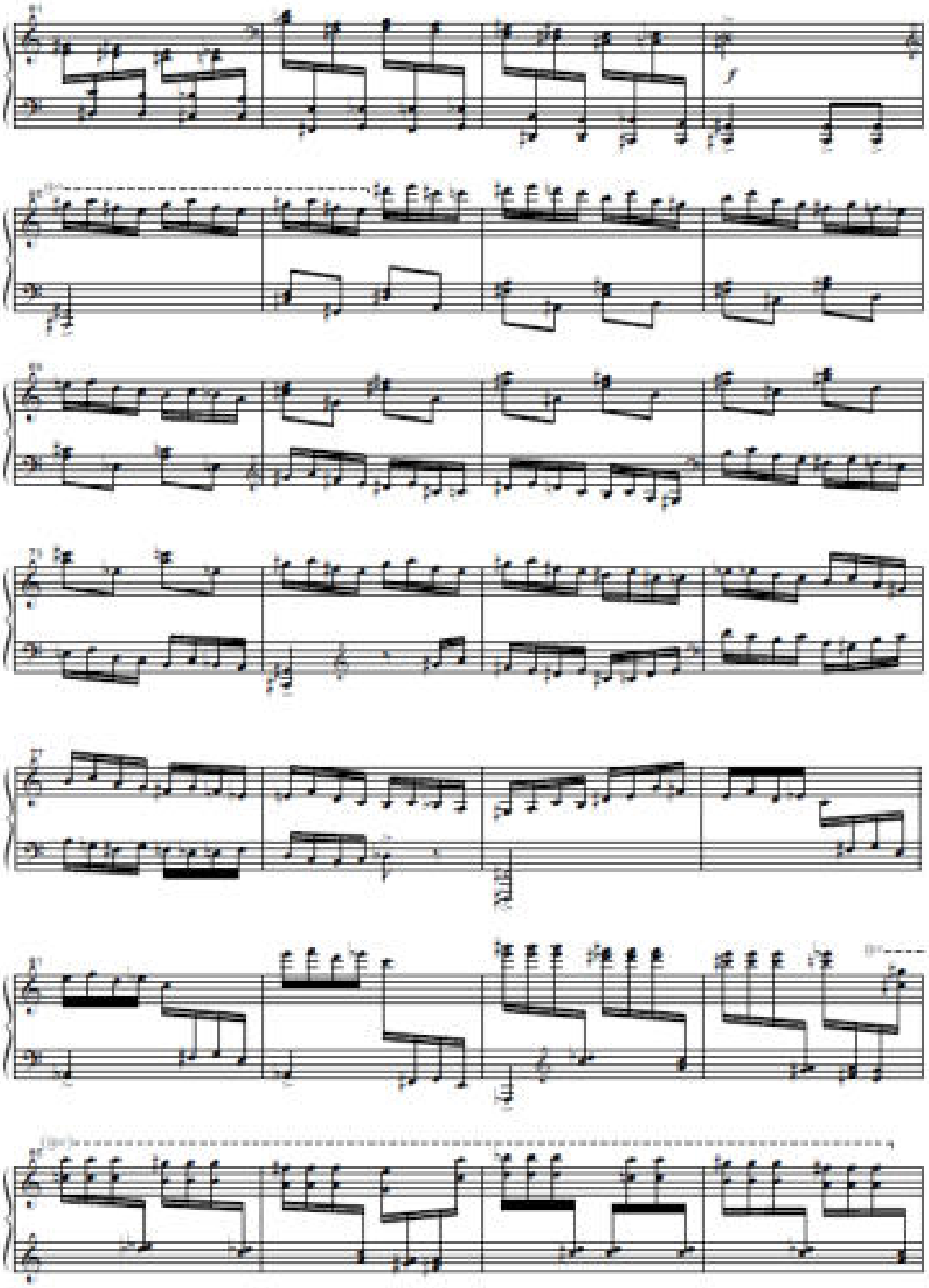
337. Spengler O. The Decline of the West. V. 2: Perspectives of World History. 1918. P. 9–10.
URL : https://archive.org/details/declineofwest02spenuoft/page/n8 (дата звернення: 04.03.2020).

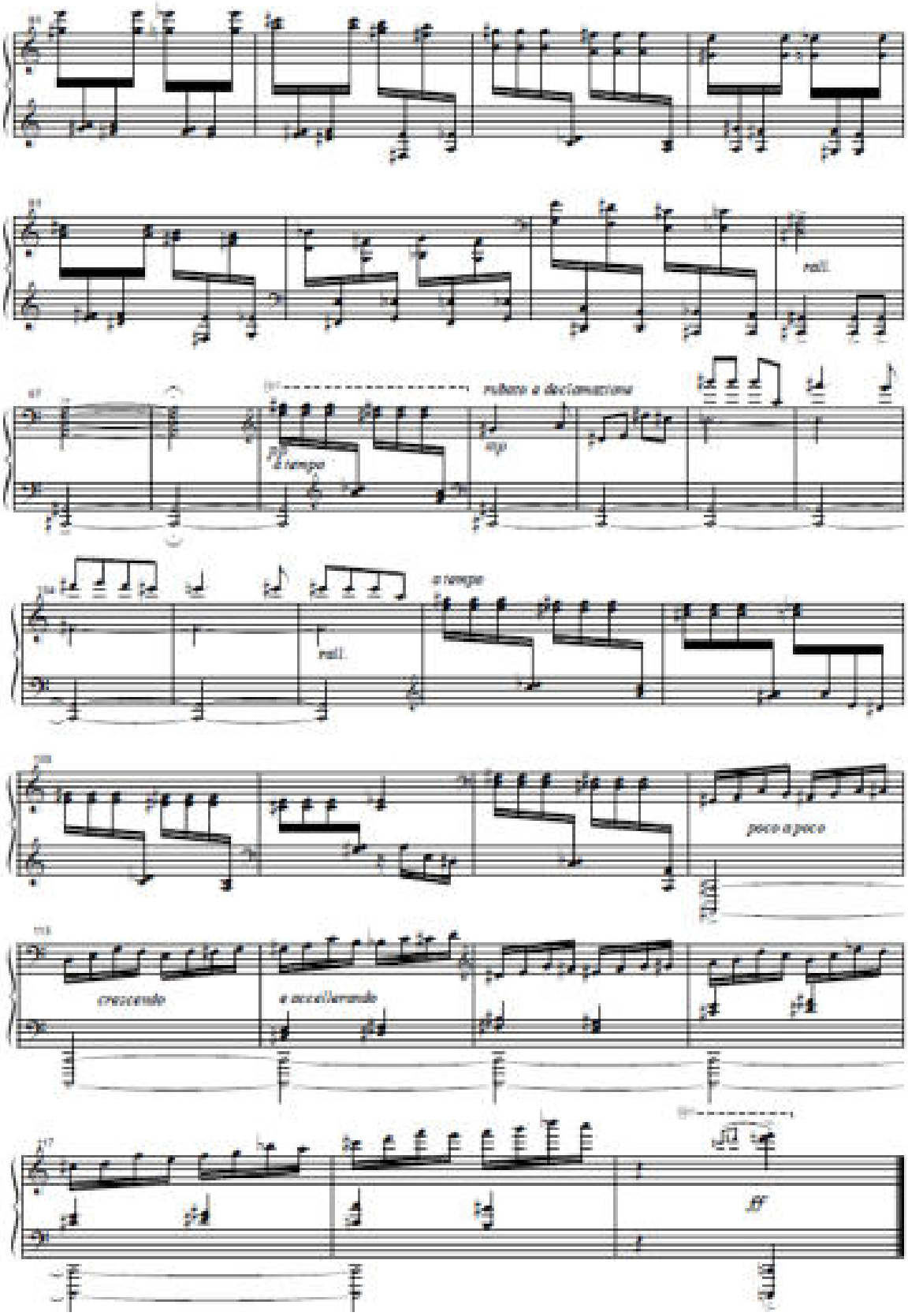
338. Wyzewa T. Wagnerian painting. Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford : Blackwell, 1999. P. 19.

ДОДАТОК А. Нотні матеріали



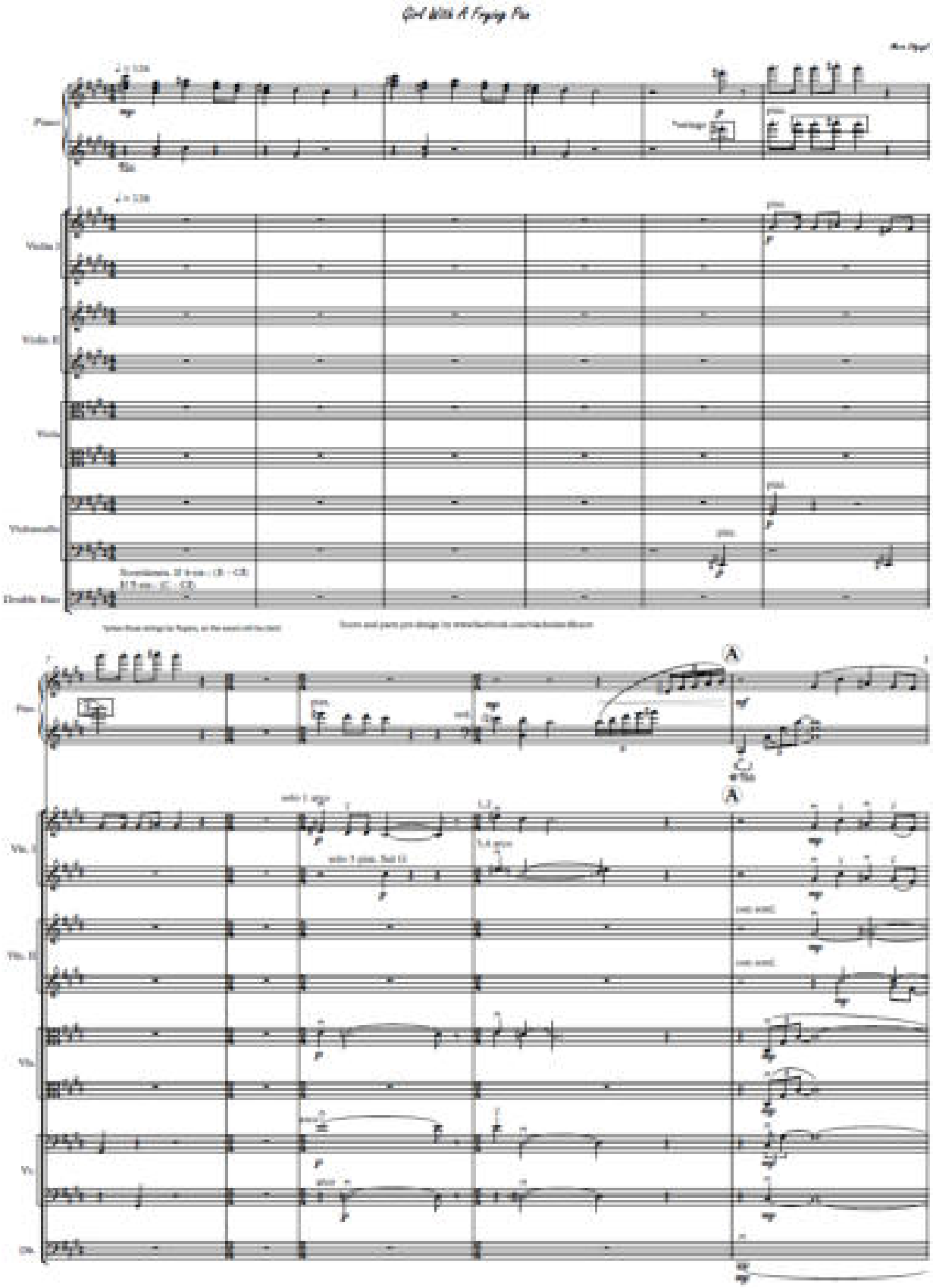

sf
p
sf
sub. p

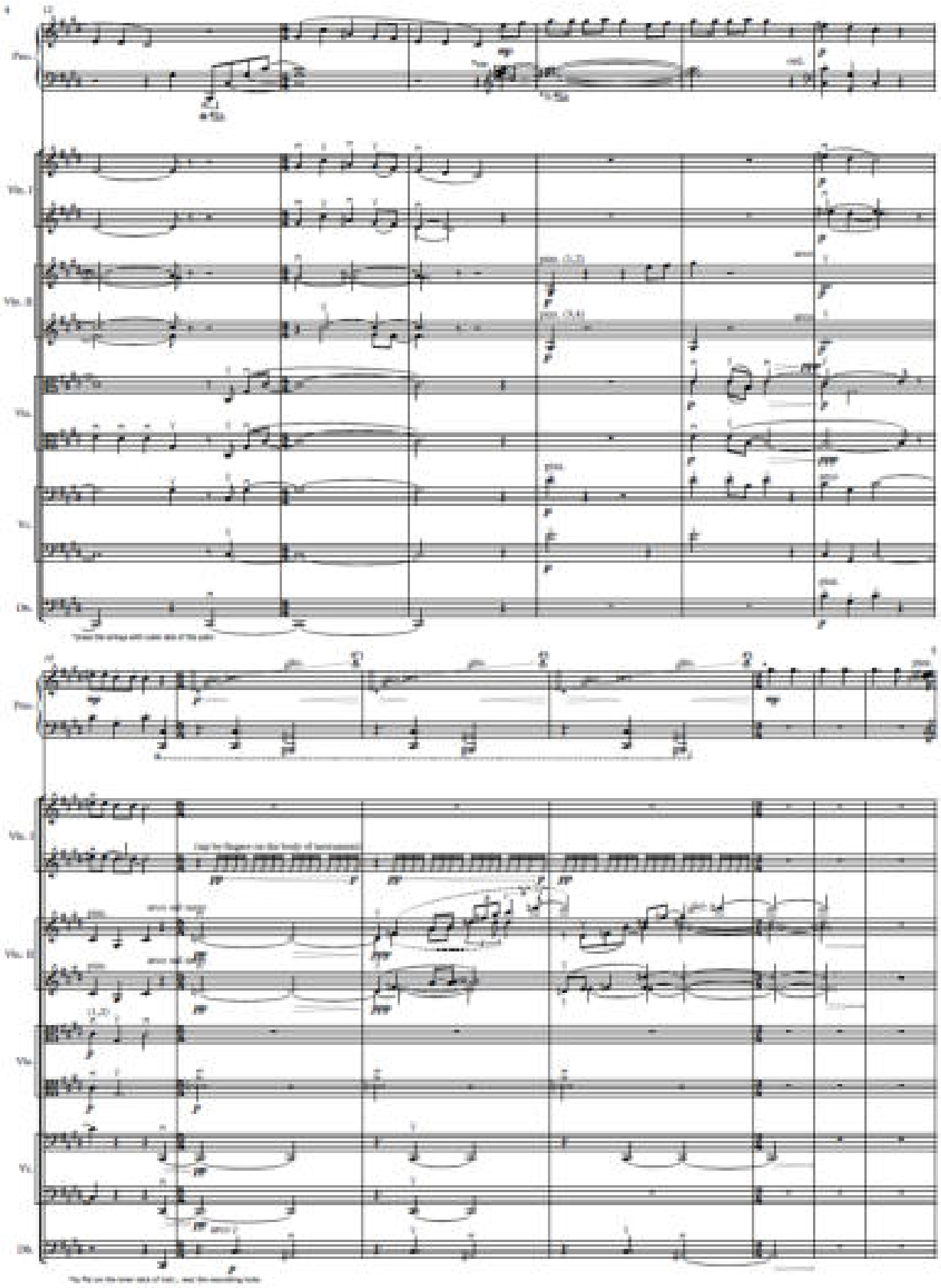


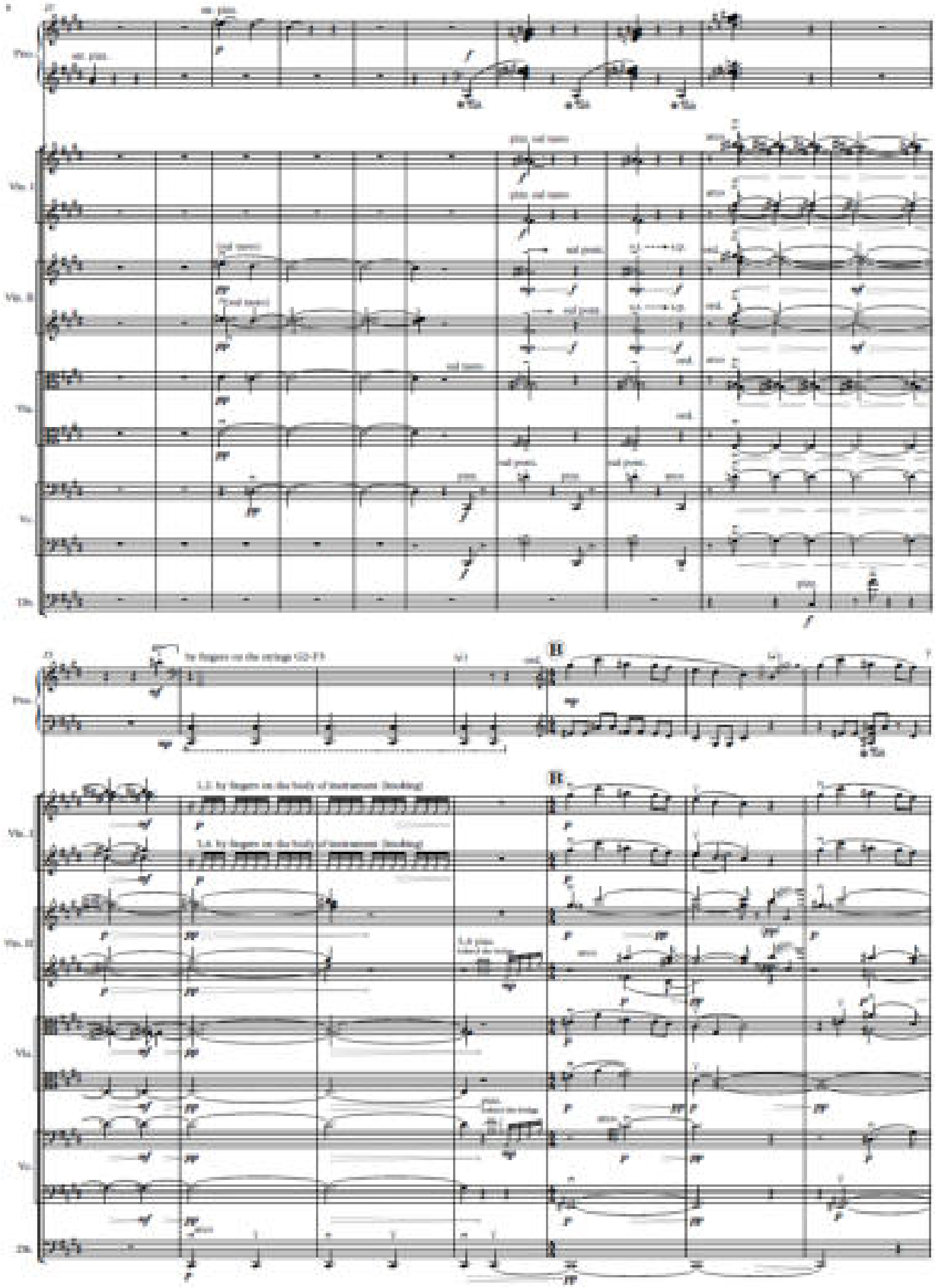

rall.
rubato e declamazione
a tempo
mp
a tempo
rall.
poco a poco
crescendo
e accelerando
ff

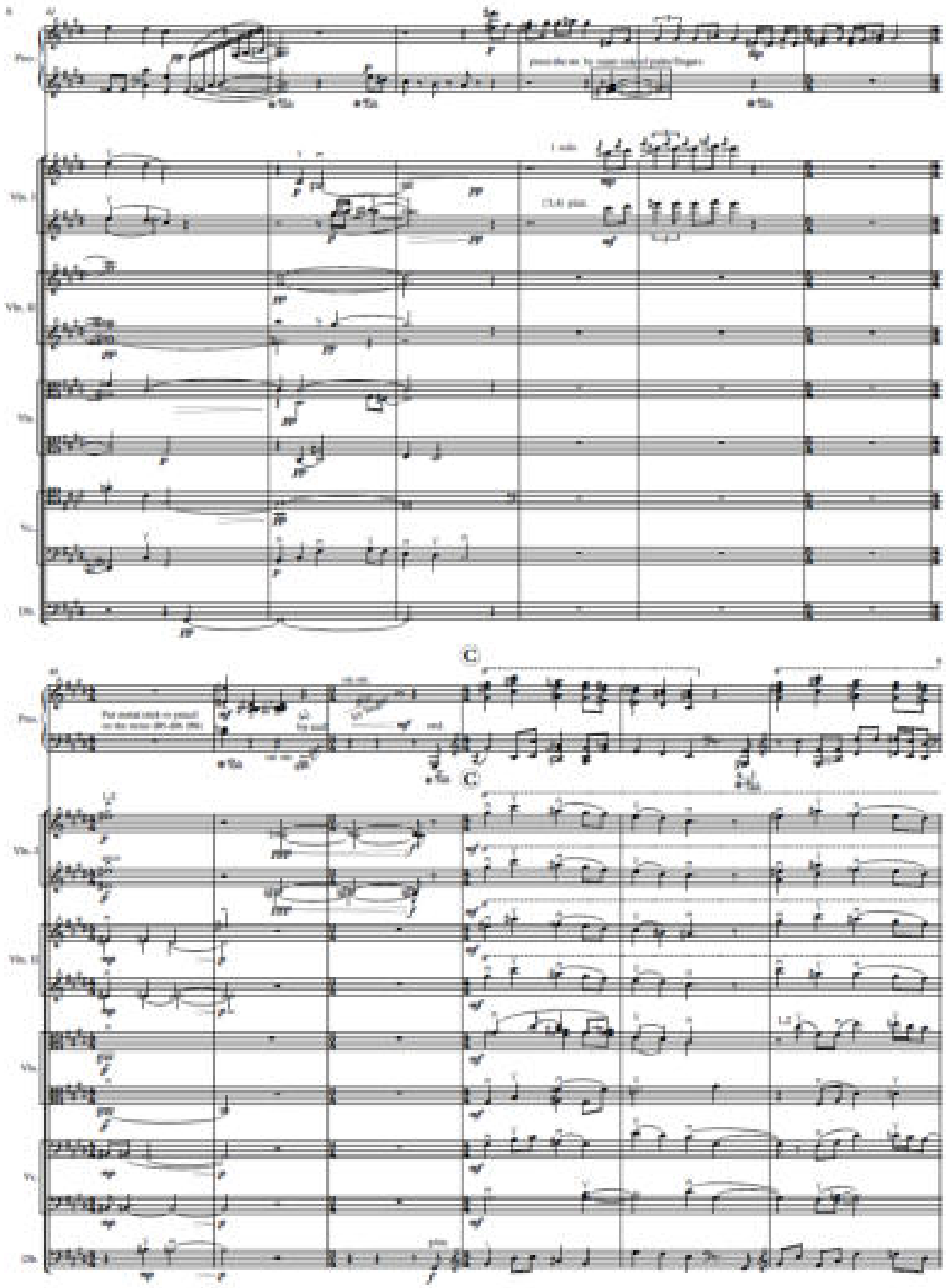
«КОБІТА З ПАТЕЛЬНЕЮ»

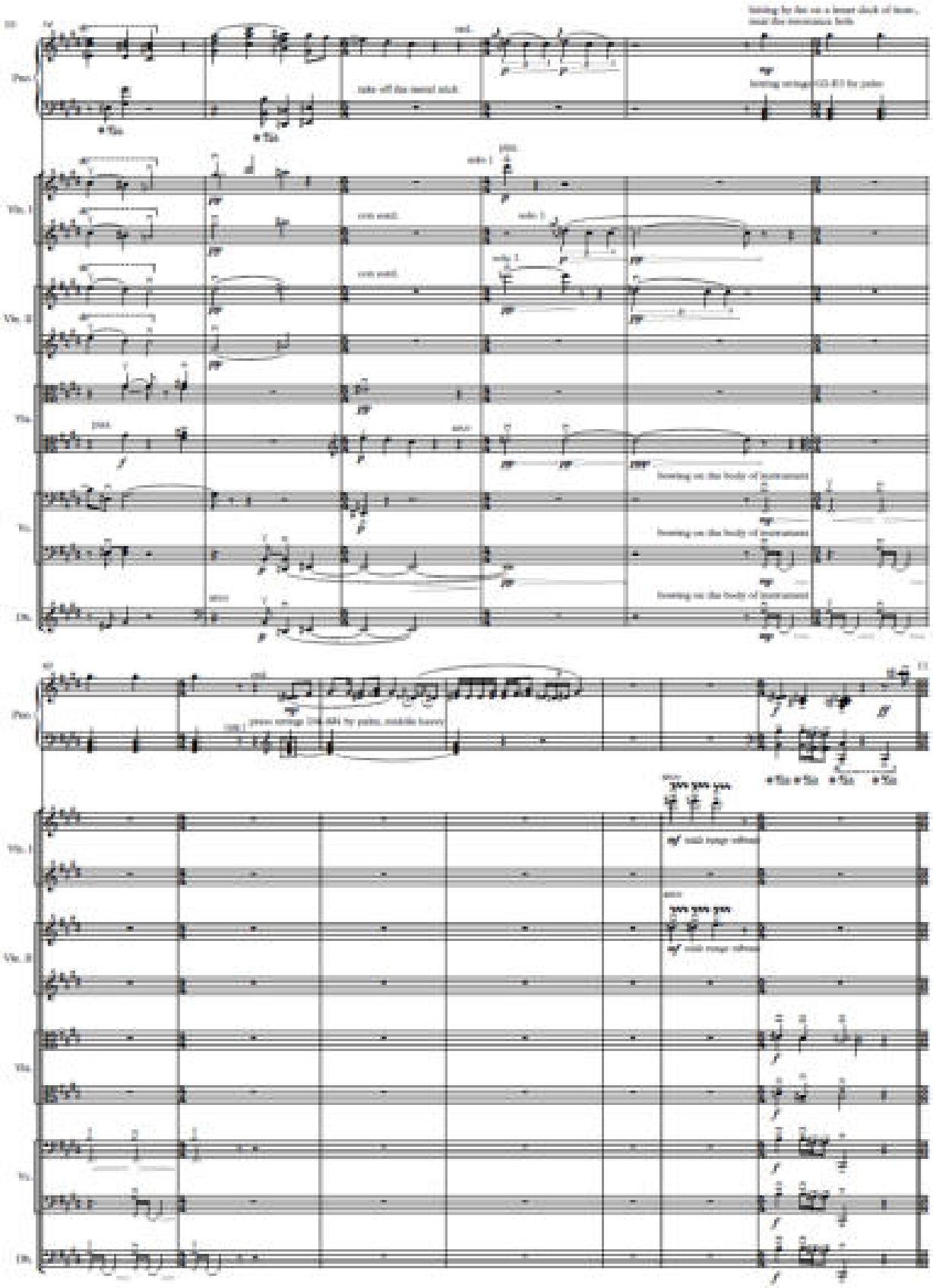
Марія Олійник

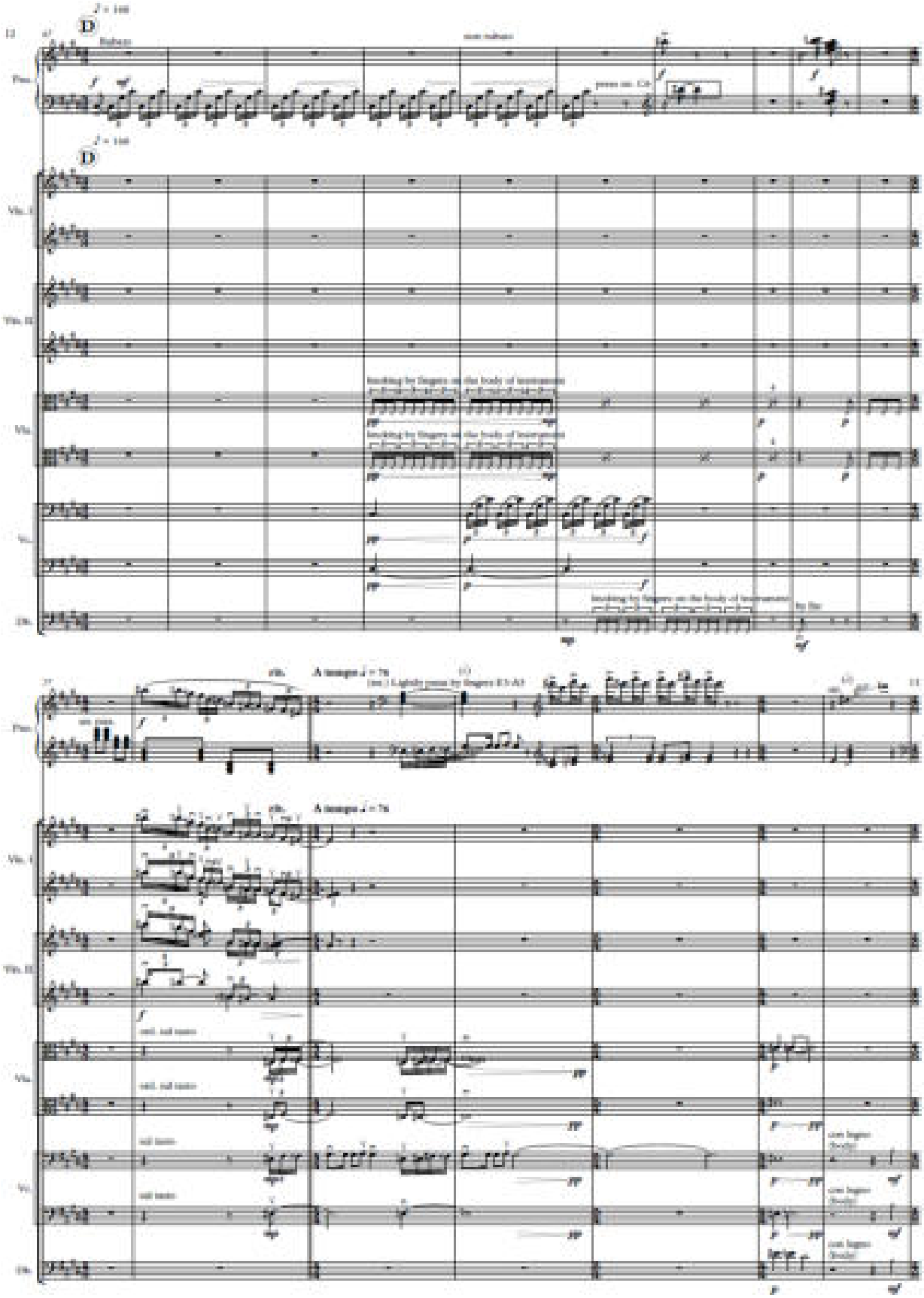


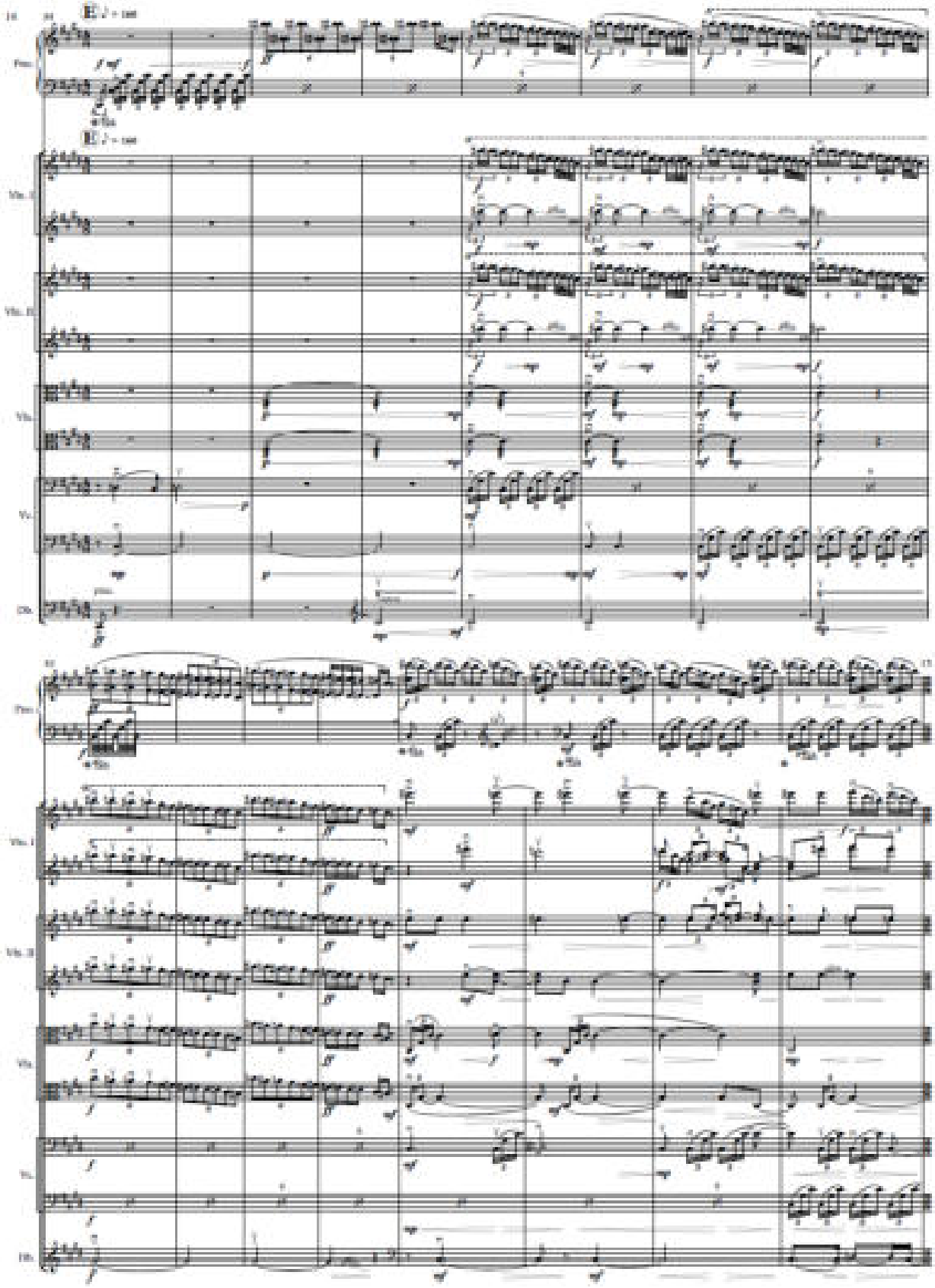

Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

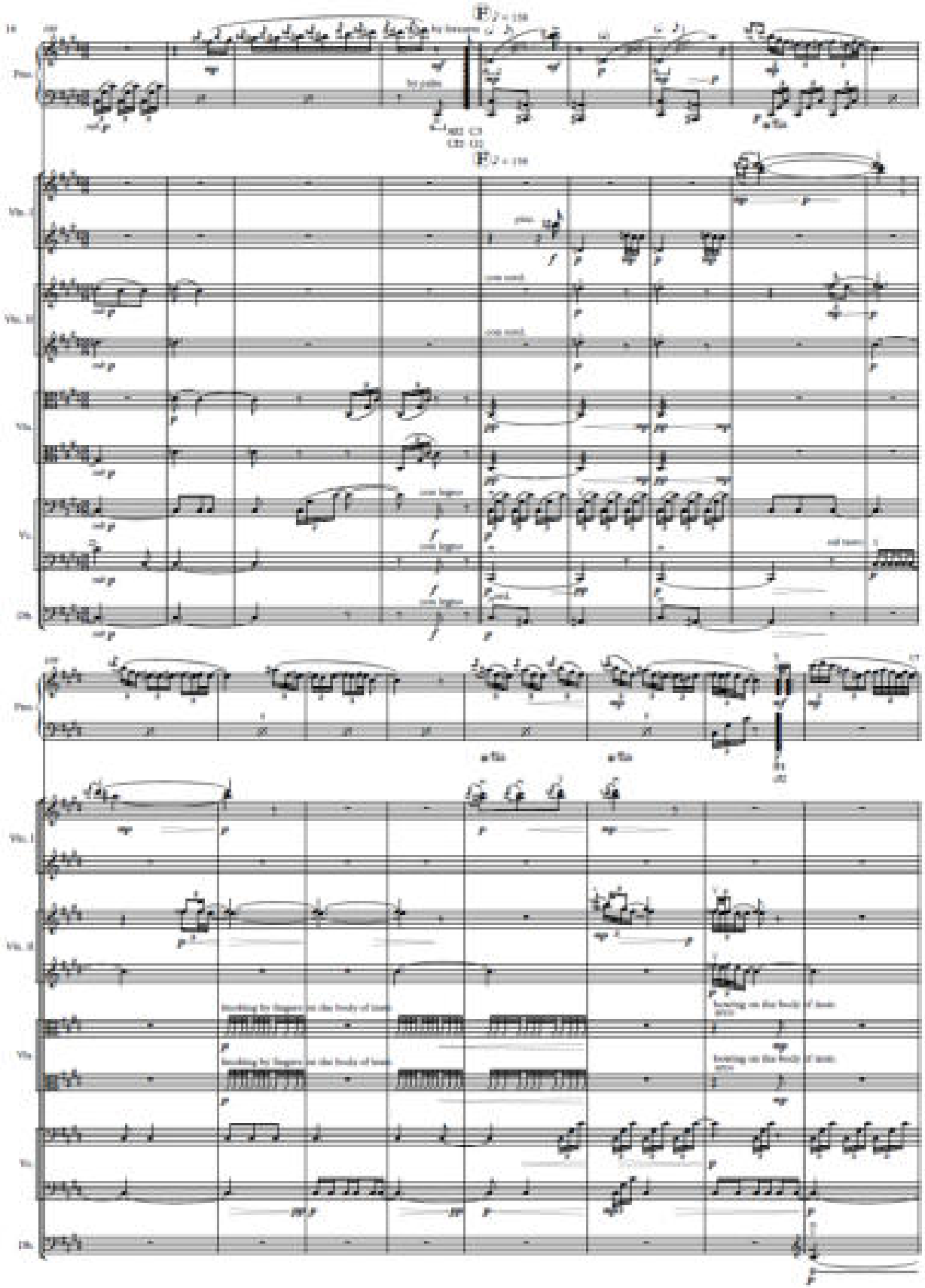

Pno.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Db.
B
1.2. by fingers on the body of instrument (knocking)
1.4. by fingers on the body of instrument (knocking)

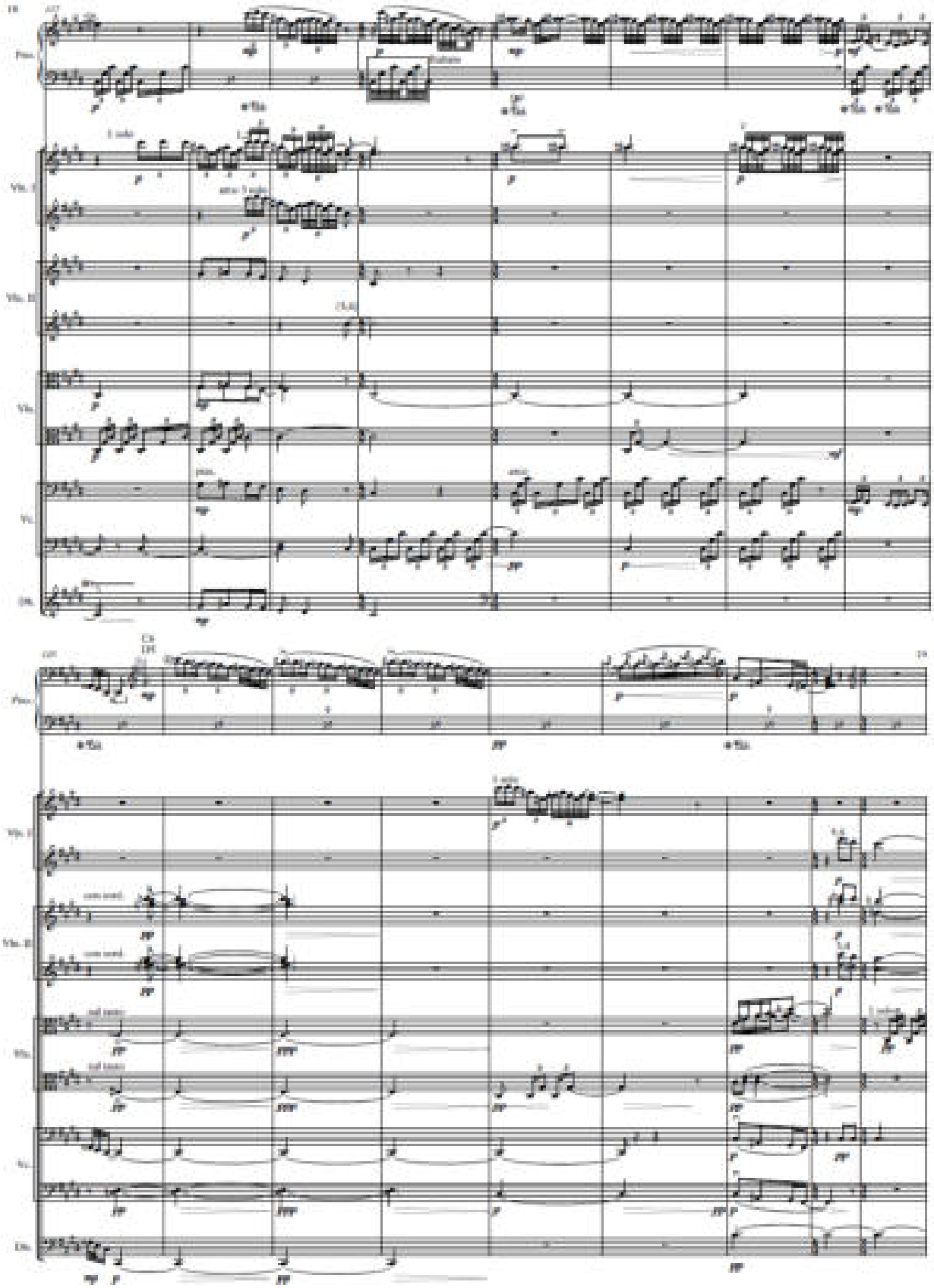

Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
C

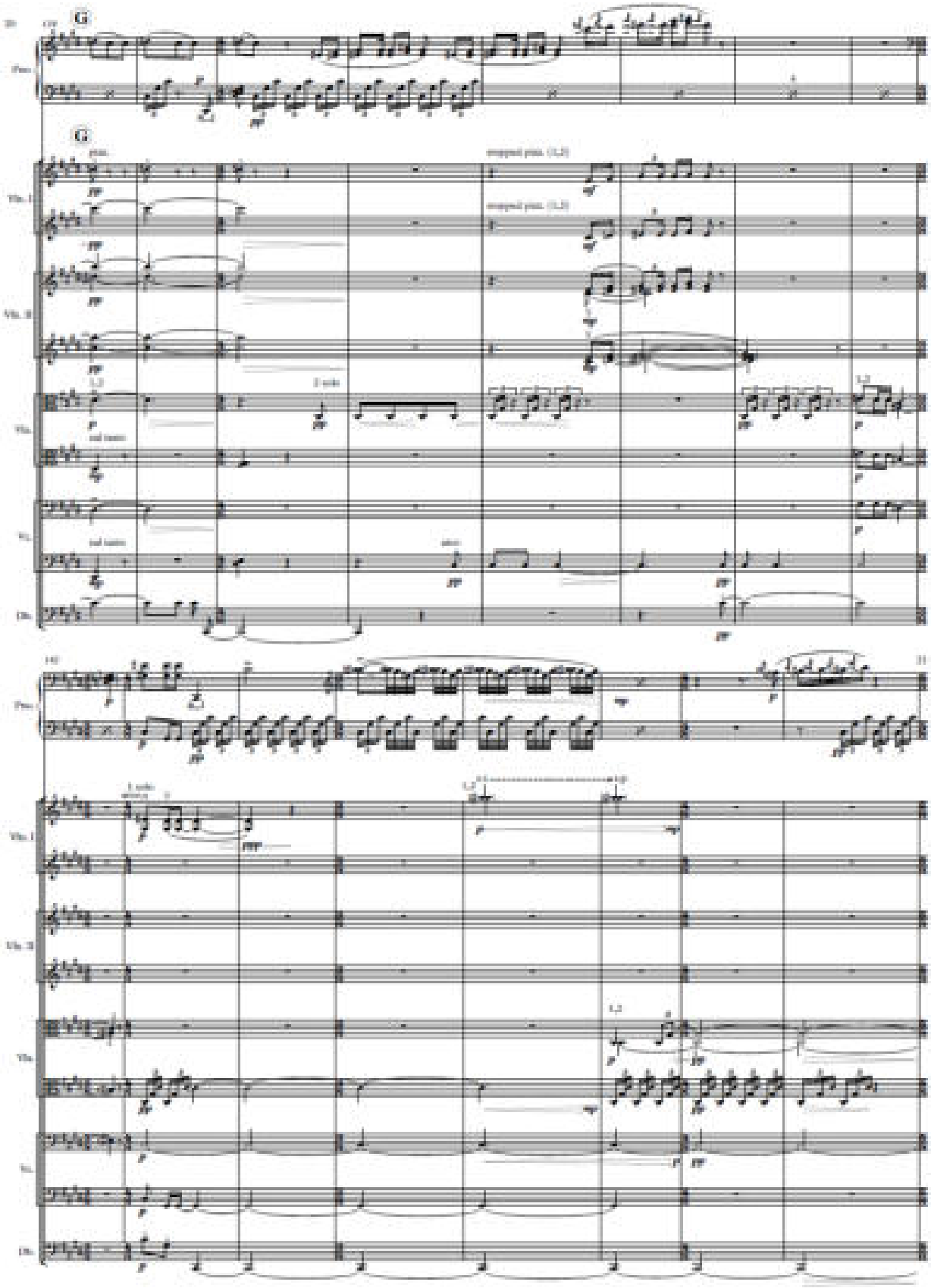

Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
take off the metal stick
solo I
solo II
sweeping on the body of instrument
sweeping on the body of instrument
sweeping on the body of instrument
press vintage DX-ABS by palm, middle finger
vibrato
vibrato

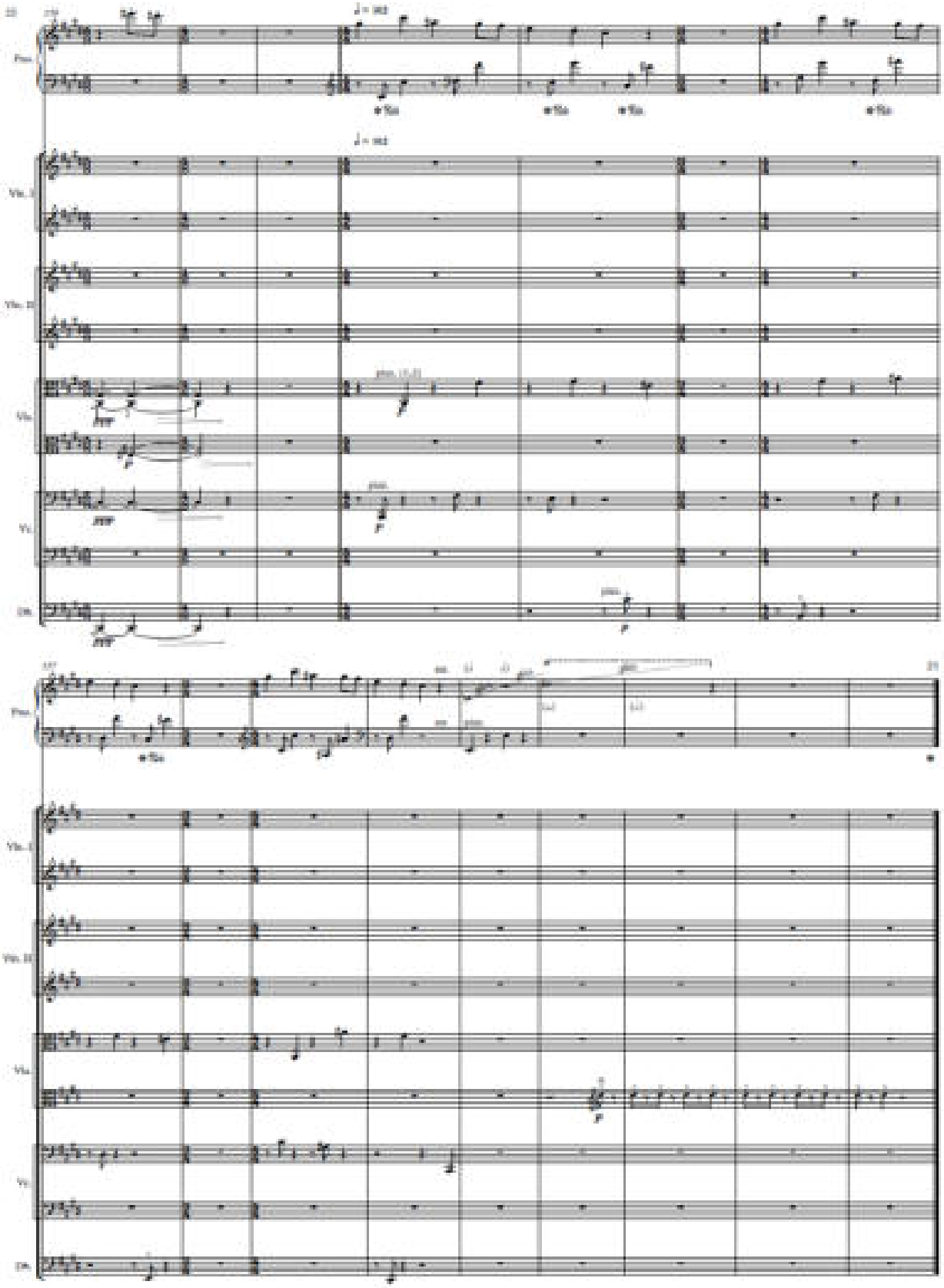

D
Rubato
non rubato
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
A tempo
(m.) Lightly press by fingers E5-A5
col. sul tasto
sul tasto
con legno (Scratch)




Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
by bassoon
by violin
one string
one finger
Stroking by fingers on the body of bass
Scraping on the body of bass




G
G
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
stopped pizz. (1,2)
stopped pizz. (1,2)
2 solo
col legno
col legno
arco
2 solo
arco


Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

ДОДАТОК Б. Список опублікованих праць здобувача за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Посікіра-Омельчук Н. М. Колористична палітра фортепіанних творів М. Скорика (на прикладі раннього циклу «В Карпатах»). Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку : наук. збірник. Вип. 28. Рівне: РДГУ, 2018. С. 164 – 171.
2. Посікіра-Омельчук Н. М. Звукозображальність і колористика у фортепіанних мініатюрах Миколи Колесси. Музикознавчий універсум: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 42 – 43. Львів, 2018. С. 158 – 169.
3. Посікіра-Омельчук Н. М. Живописно-колористичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. Українська музика: науковий часопис. 2019, число 3-4 (33-34). Львів. С. 78 – 87.
4. Посікіра-Омельчук Н. М. Особливості фортепіанного звукопису у творах львівських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. Музикознавчий універсум: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 46. Львів, 2020. С. 146 – 162.

Статті у наукових фахових виданнях інших держав

1. Natalia Posikira-Omelchuk. Die “huzulische Sezession” als Phänomen eines regionalen Stils in der Musikkultur Galiziens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 20. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2018. S. 23 – 31.