

M. Pidhiryanka); cantatas ("Let the song be heard!" by S. Lepky, "Let the darkness of captivity fade" by M. Pidhiryanka, "Praise this day, brothers" by Yu. Shkrumeliak, "Let us blossom our Church" by U. Kravchenko; monumental vocal-symphonic canvases ("Ukraine" by O. Kolessa, "Our thought, our song" by T. Shevchenko, "Trumpets thundered in the clouds!" by O. Oles, "The Last Battle" by S. Lyudkevych), instrumental and symphonic works ("Rifle Rhapsody", "Vesnyanky", "Kolyadnytsia", "Dnipro", "Nashe More", "Moses"), many of which have not been performed yet. This is especially true of youth music for the "Sokil", "Sich" youth and sports societies and patriotic songs of national liberation struggles, as well as religious compositions and many others.

As a measure of ideological and spiritual foundations, the epistemological basic first vitalisms manifested in ensuring the viability of the nation; the indignation of national spirit and freedom of love; vitality of heroes; worship of creative forces and the beginnings of life are inherent in all spheres of S. Lyudkevich's multifaceted activities: composer, scientific, pedagogical, folkloristic, journalistic, critical, cultural and public.

Key words: *vitalism, national state-building ideas, optative axis, Stanislav Lyudkevych, Vasyl Pachovsky, "Young Ukraine", "Young Muse", life-affirming conceptualism.*

Стаття поступила до редакції 16.01.2020, прийнята до друку 16.02.2020.

УДК 78.2У; 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.146.162>

Наталія Посікіра-Омельчук

ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКОПISУ У ТВОРАХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна).

E-mail: posikira@ukr.net

ORCID 0000-0002-9011-2676

Особливості фортепіанного звукопису у творах львівських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття

У статті розглядаються специфічні характеристики звукопису фортепіанних творів українських композиторів, пов'язаних з львівською художньою традицією: Богдани Фільц, Олександра Козаренка, Віктора Камінського, Ганни Гаврилець, Віктора Тиможинського. Вказується, що витоки звукопису формуються у фортепіанних артефактах названих митців двома засадничими чинниками: фольклорною лексикою усього етнічного розмаїття регіону, відповідним переосмисленням імпульсів «нової фольклорної хвилі» та неостильовими прототипами західноєвропейського мистецтва.

Проаналізовані твори демонструють оновлення звукопису, відповідне до естетичних потреб «часу і місця». З одного боку, яскрава етнічна своєрідність звукописної палітри апелювала до ментальної етнічної свідомості, до етнічних архетипів у час панування радянської ідеології та у період становлення незалежної України в 1990-х – на початку 2000-х рр. З іншого ж боку, вишукане, доволі помірковане використання гармонічної і фактурної колористики, притаманної новим світовим естетико-стильовим тенденціям, відображало специфіку львівської композиторської школи, не схильної до радикальних експериментів.

У висновку статті зазначається, що техніка фортепіанного звукопису отримала оригінальний розвиток у творчості молодшої генерації львівських композиторів, зокрема у «Illuminatio I або три враження» Остапа Мануляка, «Postludium» Богдана Сегіна, «Rythmos» Любови Сидоренко, «Stück» Богдани Фроляк, «Відзвуки» Михайла Шведа та ін. Він проявляється у ролі пуантилізму та сонористики як способу творення образності та водночас її головного виразового засобу у загальній системі координат музичного простору і часу. У цих напрямках вбачаємо два головних перспективних шляхи оновлення звукописного фортепіанного архетипу у музиці західноукраїнських композиторів.

Ключові слова: звукопис, фортепіанна музика, львівська композиторська школа, культура другої половини ХХ ст., етнохарактерність.

Постановка проблеми. Львівська композиторська школа другої половини ХХ ст. розвивалась за дуже складних ідеологічних умов, з одного боку, зазнаючи тиску радянської ідеології, з іншого ж – наперекір усім офіційним директивам, плекаючи національні традиції. В зв'язку з цим натуральний вільний плин мистецької еволюції, притаманний усій художній культурі краю впродовж століть, зазнає суттєвих змін, викликаних необхідністю говорити

«езоповою мовою» і певним чином коригувати використання інноваційних засобів виразовості. Тому, хоча звукопис і надалі залишається важливою частиною виразової системи композиторів, він трактується вже дещо в іншому ракурсі. Хоч митцям доводиться уникати використання суто авангардних прийомів, які б дозволили радикально розширити межі звукового колориту, все ж помічаємо доволі суттєве оновлення звукописного архетипу, передусім завдяки «новій фольклорній хвилі», що мала суттєвий вплив на представників львівської школи: насамперед, на Мирослава Скорика і Богдану Фільц, згодом – на їх послідовників Віктора Камінського, Ганну Гаврилець, Юрія Ланюка, Олександра Козаренка, молодшу генерацію: Б. Фроляк, Б. Сегіна, М. Шведа, Л. Сидоренко, О. Мануляка, М. Олійник та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість згаданих митців (особливо ж доробок М.Скорика та Б.Фільц) постійно викликала зацікавлення музикознавців та знайшла наукове осмислення у численних монографіях, статтях, розвідках М.Загайкевич, С.Павлишин, Л.Кияновської, О.Коменди, К.Івахової, І. Коханик, Р.Стельмашука, Б.Сюти, О.Фрайт, О. Грабовської та ін. Сучасні дослідники у своїх працях підняли доволі об'ємний спектр проблематики: від біографічних та загальних питань характеристики творчості до висвітлення більш прицільних аспектів обраного специфічного спрямування. І хоча перелік цих досліджень вельми обширний, проте в жодній із згаданих праць не аналізувався спеціально аспект звукопису фортепіанної музики.

Відтак **метою** поданої статті стало висвітлення звукописних характеристик у фортепіанній творчості львівських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Необхідно також зробити уточнення щодо обраних фортепіанних артефактів. Оскільки звукопису у творчості Мирослава Скорика присвячена окрема стаття¹, то його музика не розглядатиметься в даному тексті. Так само не торкатимемося фортепіанної творчості А.Кос-Анатольського, що теж входить у хронотоп і регіональний ареал, представлений в статті, зважаючи на об'ємний матеріал, присвячений його спадщині. Натомість в руслі львівської традиції розглядаємо композиторів, що,

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.

хоча і формально належать до київського композиторського осередку, своїм ментальним корінням, вихованням, навчанням, глибинно споріднені з львівською традицією. Це, зокрема, Богдана Фільц, Ганна Гаврилець, а також волинський композитор — Віктор Тиможинський.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до панорами західноукраїнської фортепіанної музики другої половини ХХ століття, наголошуємо, що витoki звукопису формуються в ній двома засадничими чинниками: фольклорною лексикою усього етнічного розмаїття регіону, відповідним переосмисленням імпульсів «нової фольклорної хвилі» та неостильовими прототипами зоахідноєвропейського мистецтва.

Карпатський колорит — від закарпатського до лемківського субетнічних варіантів — представлений у творчості Богдани Фільц (1932), композиторки, вагому частину творчому доробку якої 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 переважній більшості творів композиторки.

Стосовно особистості Б. Фільц доречно застосувати той вислів, яким характеризує Л. Кияновська родину М. Скорика — «блискучий родовід» [4, с. 110], адже батьки композиторки, що також зазнали сталінських репресій, від яких загинули, були представниками еліти галицької інтелігенції. У статті «Коріння мого роду» Богдана-Марія Фільц розповіла, що мати Ярослава, яка походила із старовинного українського роду Савчинських, який належав до герба Сулими (зауважимо, як і рід Сулими-Стравинських, до якого належав композитор світової слави), що має витoki від ХVІІ століття, була прекрасною піаністкою, а також філософінею з університетським дипломом, поліглоткою зі знанням грецької і латини. По цій лінії Б. Фільц є племінницею славетної Соломії Крушельницької. Батько — адвокат, 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 [12], 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 [11] у праці «Український радянський фортепіанний концерт» і відновлює інтерес до себе у наш час. Це «Карпатські наспіви» для двох фортепіано (1977), а також 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) [8, с. 305–306] та ін., перші з яких хронологічно співпали із «ною фольклорною хвилею» в українській музиці, яскравим представником якої є Богдана Фільц.

З точки зору тематики нашого дослідження цікавим є цикл «Музичні присвяти», в якому написано сім «портретів-замальовок» особливо близьких для мисткині композиторів. У кожній названій п'єсі 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 «Гайна» («Хтось мене ще пам'ятає») на вірші 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 [2]. Таким чином, авторка передає «портретні риси»

композиторів крізь призму «знакових», популярних тем, власного індивідуального бачення й особливо шанобливого ставлення.

Багата, в імпресіоністичній традиції, колористика притаманна циклу «Калейдоскоп настроїв» (1996), тематизм усіх трьох п'єс якого має 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 трієстих музик та розмаїто-колористична, змальована імпресіоністичними барвами «Фантазія контрастів». Понад тим, «в концепції циклу переважає властивий імпресіонізму фактор імпровізаційності, розмитості гармонічних і структурних утворень» [2, 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 імпресіоністично-символістських жанрів – новелети, відомої за літературними мініатюрами Петера Альтенберга та ін.

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, до слова, звертатимемося далі. Авангардні риси неофольклоризму «... візерунків» представляється 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 звукообразальними та звукоімітаційними засобами слухачеві передається усе різноманіття гуцульської прикладної декоративності, представлені у винятково яскравій барвистій гамі ладогармонічних засобів.

Трансформацію звукописного фортепіанного архетипу крізь призму постмодерністського бачення спостерігаємо у надзвичайно популярному циклі «Писанки» для фортепіано (1982–1988) — одному із ранніх опусів Олександра Козаренка, 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 а cappella (2013) [6] 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»), єдиного такого роду у світі. Ця композиція – прояв тонкого відображення карпатського світовідчуття крізь індивідуальну, постмодерну призму художнього мислення автора. До згаданого 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 виразові риси в єдиному музичному вираженні (твори «нвої 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», що у контексті творчості мистця, для якої притаманні «переходи від експресіонізму до граничної статичності, мінімалізму і репетитивності» та передача національного через узагальнене, духовне [9, 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 в якому подібно ж сповнені тонкої гуцульсько-сецесійної графічності та орнаментальності.

О. Козаренко 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 звукописний архетип фортепіанної музики отримав 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 – «ламанною» 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. Блажеквич-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...»¹. 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.

П'єси четверта і п'ята, що також мають витoki у весільному народно-інструментальному фольклорі Гуцульщини (зокрема села Мишин Коломийського району Івано-Франківської області), трактуються автором як мікроцикл [6, 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, розвивається 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

¹ Подається за збіркою «Фортепіанні твори львівських композиторів» у редакції та упорядкуванні Христини Блажкевич-Чаплін [1].

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

Аналізуючи, як музикознавець, проблему національної інтонаційності у композиторській творчості через декілька років після створення «Писанок», О. Козаренко написав, що «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» [5, 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.

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) [8, 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 у доробку В. Камінського 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-хімерного 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 звукоживописними 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 гранях цієї камерності – «від її філософського розуміння як самозаглиблення у інтимно-духовну сферу до суто професійного інтересу, формування різних за колористикою тембральних зіставлень і “мікстів”» [3, с. 22]. У фортепіанній спадщині композитора – Соната (1975), «Каприз» (1995), Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського (1995), каприччіо «Іскорки» (1996) та інші твори.

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

Основний тематизм одночастинного, поемного за будовою і неоромантичного за стилістикою Фортепіанного концерту характеризує постмодерна музично-мовна трансформація октавності в емансиповану дисонантність, представлену збільшеною октавою, дуодецимою, квінтдецимою, прімою, а відтак – експресивність і напруженість ліричного первня, представленого високим ступенем

звукотису – лінійною 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 сіс-толі, розміщена у кульмінаційній точці концерту, після проникливого соло альту. 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 елеґійно-світлого забарвлення, притаманного творчості В. Барвінського в цілому, що додатково характеризує світлу, делікатну постать мистця.

Таким чином, погоджуйчись 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» [10], 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 взаємодоповнюючих і протилежних за своєю суттю, засад живопису, є фортепіанне каприччіо «Fünkchen» – «Іскорки», яке промовисто демонструє шляхи оновлення звукописного архетипу на межі ХХ–ХХІ 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 звукообразження 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, каприччіо «Fünkchen» Віктора Камінського є прикладом активної трансформації засад живопису у сучасній фортепіанній музиці.

На межі ХХ–ХХІ 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 «Крокове 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, «Осіньна 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» [7, 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 метастилу... сучасної української музики» [7, 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 Йозефа Ерміна «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.

Висновки. Названі вище твори демонструють явище радикального оновлення звукопису фортепіанної музики. Це проявляється у великій ролі пуантилізму, який є одним із наслідкових явищ імпресіонізму, а також сонористики як способу творення образності та водночас її головного виразового засобу у

загальній системі координат музичного простору і часу. Власне у цих напрямках вбачаємо два головних перспективних шляхи процесу оновлення звукописного фортепіанного архетипу у музиці західноукраїнських композиторів початку XXI століття. Також, розглядаючи в площині ретроспективи еволюцію даного архетипу як такого, варто відзначити вагомий вплив неофольклористичних тенденцій 1960-х, які додатково зумовили трансформацію попередньо сформованого принципу звукопису, збагативши палітру його виразових засобів знаковою етнохарактерністю як інтонаційних, так і метро-ритмічних структур. Тож, на період сьогодення звукопис фортепіанної музики володіє широким спектром прикметності, в якому поєднуються і синтезують різноманітні чинники музичної виразовості, проте визначальним стрижнем все ж постає сонористичний аспект з його особливою увагою до тембро-барвного первня.

Література

1. Блажкевич-Чаплін Х. Передмова. *Фортепіанні твори львівських композиторів*. Львів, 2002. С. 3–4.
2. Загайкевич М. Фортепіанна творчість Богдани Фільц. *Богдана Фільц. Фортепіанні цикли*. Тернопіль: Астон, 2002. С. 3-6.
3. 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.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
5. Козаренко О. Національна інтонаційність у композиторській творчості. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1993. № 3. С. 13–18.
6. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-друк, 2017. 252 с.
7. Коханик І. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле тяжіння індивідуального стилю композитора. *Київське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 57. С. 59–70.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 351 с.
9. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
10. Строй І. Зоряний час Віктора Камінського. *Поступ*. 2003. URL: <http://viktor-kaminsky.at.ua/publ/1-1-0-16>
11. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 220 с.

12. Фільц Б. Коріння мого роду. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 279-297.

References

1. Blazhkevych-Chaplin, Kh. (2002) Peredmovna. *Fortepianni tvory lvivskykh kompozytoriv*. Lviv, S. 3-4 [in Ukrainian].
2. Zahaikvych, M. (2002) Fortepianna tvorchtst Bohdany Filts. *Bohdana Filts. Fortepianni tsykly*. Ternopil: Aston, S. 3-6 [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (2015) Kamernist v indyvidualnykh transformatsiiakh tvorchtosti Viktora Kaminskoho. *Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka. Issue 34:Vykonavske mystetstvo. Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka*. Lviv, S. 21-28 [in Ukrainian].
4. Kyianovska, L. (2008) Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Lviv: vyd-vo zhurnalu «Yi» [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (1993) Natsionalna intonatsiynist u kompozytorskii tvorchtosti. *Narodna tvorchtst ta etnohrafiiia*. №. 3. Kyiv, S. 13–18 [in Ukrainian].
6. Komenda, O. (2017) Oleksandr Kozarenko — pianist, kompozytor, muzykovedets. Lutsk : Vezha-druk [in Ukrainian].
7. Kokhanyk, I. (2018) «Hravitatsii» dlia fortepiano Hanny Havrylets: pole tiazhinnia indyvidualnoho styliu kompozytora. *Kyivske muzykovedstvo*. Issue 57. Kyiv, S. 59–70 [in Ukrainian].
8. Mukha, A. (2004) Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory: dovidnyk. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Pavlyshyn, S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Lviv: BaK.
10. Stroi, I. (2003) Zorianyi chas Viktora Kaminskoho. *Postup*. URL: <http://viktor-kaminsky.at.ua/publ/1-1-0-16>
11. Tymofeiev, V. (1972) Ukrainskyi radianskyi fortepiannyi kontsert. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Filts, B. (2010) Korinnia moho rodou. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*. Issue 5. Kyiv. S. 279-297 [in Ukrainian].

Nataliya Posikira-Pmelchuk – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: posikira@ukr.net
ORCID 0000-0002-9011-2676

Peculiarities of the piano sound recording in the music pieces of Lviv composers of the latter half of the twentieth century - early twenty first century

The present article is concerned with specific characteristics of sound recording of the piano compositions by Ukrainian composers associated with Lviv artistic tradition: Bohdana Filts, Oleksandr Kozarenko, Viktor Kaminsky, Hanna Gavrylets, Viktor Tymozhynsky. It is pointed out that the origins of sound recording are formed in the piano artifacts of these

composers by two fundamental factors: the folklore vocabulary of the entire ethnic diversity of the region, the relevant reinterpretation of the impulses of the "new wave of folklore", and neo-style prototypes of the art of Western Europe.

The investigated pieces of music demonstrate the updating of sound recording, corresponding to the aesthetic needs of the "time and place". On the one hand, the bright ethnic originality of sound recording palette addressed the mental worldview, the ethnic archetypes at the time of domination of Soviet ideology and during the formation of independent Ukraine in the 1990s - early 2000s. On the other hand, the refined, rather moderate use of harmonious and textured coloristics, intrinsic to the new world aesthetic and stylistic trends, reflected the specifics of Lviv school of composers, not prone to radical experiments.

The article is summarized by the fact that the technique of the piano sound recording was originally developed in compositions of the younger generation of Lviv composers, including "Illuminatio I or three impressions" by Ostap Manulyak, "Postludium" by Bohdan Sehin, "Rythmos" by Lyubava Sydorenko, "Stück" by Bohdana Frolyak, "Echoes" by Mykhaylo Shved, etc. It is manifested in the role of pointillism and sonorism as a way of creating figurativeness and at the same time its main medium of expression in the general coordinate system of musical space and time. In these areas we see two main promising ways to update the sound recording piano archetype in the music of Western Ukrainian composers.

Key words: *sound recording, piano music, Lviv school of composers, culture of the latter half of the twentieth century, ethno-characteristic.*

Стаття поступила до редакції 04.12.2019, прийнята до друку 04.01.2020.

УДК 78.27; 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.162.173>

Оксана Рапіта

ФОРТЕПІАННА СОНАТА ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА: СТИЛІСТИКА І ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ

Рапіта Оксана Михайлівна – народна артистка України, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано ІІ, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: dragan.rapita@gmail.com

ORCID 0000-0001-5502-7807