

rous sounds, the aspects of pedaling, the achievement of the integrity of the melodic line, set out by interval duplications, timely poly-instrumental weights (flutes, harps, etc.), the feeling of drama of the deployment of the form without solving these accomplishments impossible to comprehend the artistic whole, defined by the author's program. Positive didactic qualities of the cycle are determined by the synthesis of concert and teaching activities, composer professionalism, consistent work on the repertoire of the ensembles and pedagogical needs.

Key words: *didactic repertoire, program piano cycle, polyinstrumentalism, genre and stylistic diversity.*

Стаття поступила до редакції 21 жовтня 2018 року.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.158.169>

Наталія Посікіра-Омельчук

ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ І КОЛОРИСТИКА У ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮРАХ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна – пошукувач, старший викладач, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: posikira@ukr.net

Звукообразальність і колористика у фортепіанних мініатюрах Миколи Колесси

Розглянуто фортепіанну творчість відомого українського мистця — Миколи Колесси крізь призму стилістичних особливостей композиторського письма, звукообразальної художньої спрямованості, живописних елементів музичної мови та принципів її картинної складової.

Виявлено домінуючі риси індивідуального творчого мислення та стилю композитора, розглянуто шлях їх формування, що відбувався під впливом особистих світоглядних та естетико-художніх зацікавлень львівського мистця: неабияке захоплення національним фольклором (зокрема гуцульським), образотворчим мистецтвом (особливо живописом) та українським мистецтвом загалом.

Опираючись на матеріали багатьох науково-дослідницьких праць, в яких розглядається аспект проблематики музичної живописності, у статті проаналізовано цілий ряд фортепіанних композицій Миколи Колесси. Зокрема, такі твори як: сюїтний цикл «Дрібнички», програмна сюїта «Картинки Гуцульщини», сонатина, чотири прелюди («Фантас-

тичний», «Осінній», «Гуцульський», «Про Довбуша»), цикл «Пасакалія, скерцо та фуга». Шляхом аналізу особливостей музичної мови, специфіки ритмо-інтонаційних структур, типу фактурного викладу матеріалу, ладотонального аспекту, жанрової складової та, здебільшого, її програмного вектору виявлено загальне звукообразжальне спрямування фортепіанної музики М. Колесси та живописно-картинні елементи художньо-образного мислення композитора.

Отримані результати є цінними не лише з точки зору музикознавчого ракурсу, а й, передусім, для розвитку мистецтва інтерпретації української фортепіанної музики в безпосередній взаємодії з її практично-прикладною спрямованістю.

Ключові слова: творчість Миколи Колесси, українська музика, фортепіанні твори, музичний звукопис.

Колористичність, барвистість, мальовничість в українській фортепіанній музиці від початку була вельми характерним явищем з кількох причин. 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, в 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. По-третє, найпоширеніші стильові тенденції, на які, здебільшого, спираються українські автори фортепіанних творів – романтизм, імпресіонізм, неофольклоризм, «нова фольклорна хвиля», а в останні роки 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 професійної школи Миколи Лисенка – і до творів сучасних авторів помічаємо широкий спектр живописних, колористичних, звукообразжальних прийомів композиторського письма у фортепіанній музиці.

До проблеми втілення живописних елементів в музиці, в тому числі й у фортепіанній творчості українських композиторів, зверталось багато дослідників. Серед найновіших досліджень, присвячених загальним проблемам музичної живописності особливу увагу привертає об'ємна монографія польського автора Яцека Шершеновича

(Jacek Szerszenowicz) «Пластичні інспірації в музиці» (Лодзь, 2008). До проблем музичної колористики у творах українських митців в різних аспектах звертались: О. Кушнірук, О. Фрайт, Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, Р. Стельмашук, О. Козаренко, М. Новакович, Л. Олійник, Н. Пастеляк та багато інших. Проте подана тема настільки об'ємна і багатовимірна, що слухним видається звернення до неї в спеціально виділених ракурсах. Один з таких ракурсів і сформував мету даної статті: виявлення колористичної специфіки фортепіанної творчості Миколи Колесси – композитора, для якого живописність, мислення просторово-барвистими категоріями становить одну з домінант індивідуального стилю.

Варто зазначити, що живописний сегмент художньо-виразової системи М. Колесси сформувався відповідно до творчого та інтелектуального оточення композитора, до тих провідних культурно-мистецьких тенденцій, які мали великий вплив на процес його становлення особистості. Микола Філаретович походив з родини, пов'язаної з мистецтвом і музикою, тож з ранніх літ формувалися його багатогранні естетичні інтереси. Композитор не лише захоплювався фольклором (особливо гуцульським регіональним варіантом), але й достеменно вивчав його і перевтілював у модерній системі виразових засобів. Тому й живописний колористичний елемент у творчості митця, в тому числі й у фортепіанній, проявляється вельми яскраво.

В час, коли відбувалось становлення світогляду Миколи Колесси, тобто в 20-х – 30-х роках ХХ століття, в українському мистецтві, зокрема в образотворчому мистецтві та літературі Галичини значно посилюється увага до колористичних, барвистих, декоративних елементів. Імпресіоністичні тенденції, переосмислені в національному дусі, притаманні творчості таких художників як: Всеволод Максимович, Олександр Мурашко, Петро Холодний, Олекса Новаківський, в поезії – молодий Павло Тичина та Богдан-Ігор Антонич, що відкривали нові обрії синтезу звукового – живописного – фонетичного у слові. Зрештою, цей синтез і був сутністю імпресіонізму. Французький композитор П'єр Булез зазначає: «Час Дебюссі – це й епоха Сезанна й Маларме; це дерево з трьома стовбурами, можливо, стало деревом свободи сучасного мистецтва» [7, с.170]. Так само і в українській музиці того часу переосмислюються засади композиторського письма таким чином, щоби підкреслити грані барвистого звукопростору, притаманного живопису, та фонічність акцентів, характерну для тогочасної поезії. Фортепіанна музика у цьому аспекті не стала ви-

ключенням. Нове відчуття колориту і просторової організації звукової (передусім інструментальної) матерії помічаємо в численних творах провідних митців: в прелюдях Левка Ревуцького, у циклі «Відображення» Бориса Лятошинського, в прелюдях Василя Барвінського, в сюїті Нестора Нижанківського «Листи до неї».

У Миколи Колесси цей інтерес посилювався ще й завдяки особистим здібностям, 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, організував 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 заприятелював з багатьма його учнями, майже вся школа Новаківського – це були мої добрі колеги» [3, 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...” [3, с. 136].

Смаки Миколи Філаретовича у музиці також підтверджують його захоплення імпресіоністичним звукописом, вишуканістю форм, при-

таманних 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» [3, с. 147].

Слід зауважити, що Микола Колесса у своїй фортепіанній музиці тяжів здебільшого до жанрів, споріднених з живописом, часто давав творам програми, котрі безпосередньо 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:

- «Дрібнички» (1928) – назва, що виразно апелює до графічних мініатюр, або до милих прикладних дрібничок, вишукано художньо оформлених. Саме принцип орнаментативності з великою увагою до витончених деталей та лінійних переплетінь притаманний стилеві 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 скупой графічності О. Бердслея з його культом лінії, а не колориту – звідси походить лінеаризм мислення, лаконізм фактурних вирішень, відсутність декоративних пишнот, притаманних класичній сецесії» [4, с.117].

- програмна сюїта «Картинки Гуцульщини» (1934). У цьому випадку не залишає жодного сумніву саме найменування, що прямо вказує передусім на живописне жанрове першоджерело. Водночас, як назва, так і музична мова твору втілює цілком ясно окреслений живописний прообраз гуцульського краю. В якості ще одного аргументу при такому аспекті розгляду сюїти 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» [6, с.105].

- Сонатина (1939) з її програмними назвами «Коло вогнища», «Довбуш і Дзвінка» та «Аркан» вельми споріднена з тематикою картин Олекси Новаківського та інших художників – колег композитора у ці роки: в О. Новаківського є знаменита картина «Довбуш» (1931), у С. Гординського – одна з найбільш часто репродукованих

картин «Троїсті музики», де не просто зображені постаті народних музикантів за своїм основним заняттям, а й немовби втілена їх активна рухливість у ритмах запального танцю. Що ж до зображень нічних та вечірніх пейзажів Карпат з характерними ефектами відблисків вогнища, то їх можна знайти практично у кожного з названих митців. Чудово передавав відсвічування вечірнього вогню у просторових пейзажних композиціях – видах Гуцульщини, і сам Олекса Новаківський, і його учні – Роман Сельський, Володимир Гаврилюк, Григорій Смольський та інші.

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

Варто звернути увагу на те, що 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» Михайла Коцюбинського. Письменник представляє цього міфічного персонажа – відповідника античного фавна (до образу якого також звертався Клод Дебюссі у «Післяполуденному відпочинку фавна») – крізь жанрову призму танцю:

«Іван тупнув на місці, виставив ногу, струснув усім тілом і поплив в легкім гуцульським 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 закрівав. Він вже підскакував вище, присідав нижче, додавав собі духу веселим бурчанням і оддувався, неначе ковальський міх» [5, 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 попід 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 fuga», і в Сонатині, а саме – переосмислення в модерному ключі гуцульського народно-пісенного регіонального колориту.

Як гуцульський народно-пісенний регіональний колорит, так і його модерне перевтіленням у названих творах Миколи Колесси – це передусім дуже багатогранне 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 ступенем, 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 fuga». 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, дисонансними гармоніями, і лише в шостій варіації, в процесі розвитку звучання набуває характерних рис національного забарвлення.

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 мажоромінору 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 мі на витриманому басі на звуці ре в третій частині Сонатини створює ефект незлагодженого звучання, а відтак екстатичної круговерті народного танцю, в якому енергетика безперервного руху переважає над злагоженістю гармонії. Таким чином, розмаїття ладів, якими користується Микола Колесса (лідійський, гуцульський, дорійський, фригійський, міксолідійський, пентатонічний) потрібна композиторові не лише для того, щоб продемонструвати оригінальність свого художнього мислення, а впливає з його «кольорового» бачення звуко-тембрових можливостей фортепіано. Цій же меті підпорядковуються й ладово перемінні 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 цілотнової гами, яка служить для змалювання-втілення фантастичних образів. Такі приклади бачимо у численних фортепіанних мініатюрах, зокрема у “Фантастичному прелюдії”, “Дрібничках” та ін. Використання цілотнової гами стало для композитора улюбленим прийомом, що виражає, здебільшого, фантастичну, казкову, примхливу царину образної сфери.

Залишаючись на засадах тонального мислення, Микола 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 утворюють 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 цілотнової гами, (перша п’еса з «Дрібничок»), і часте використання збільшеного тризвуку, який створює ефект примарності, і кварто-квінтова вертикаль, що розгортає в прос-

торі тематичні мотиви того чи іншого твору. В ліричних темах Микола 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 Бели 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 (ре мажор), 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 функційну, 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. В 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 Т 5/3 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 оброблю-

ванні 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, однак, не домінує, а лише забарвлює широку емоційну палітру митця в цілому» [1, с. 6].

Розглянувши і проаналізувавши ряд фортепіанних творів Миколи Колесси, виявляємо органічні зв'язки художнього задуму композитора з образотворчим началом. Ознаки такої синтезної складової мислення митця репрезентує широка палітра живописних, колористичних та звукообразжальних прийомів і засобів. Любов Кияновська зазначає: «Національна характерність і неокласична конструктивність разом з витонченістю колориту задекларовані тут винятково ясно і переконливо, служать прекрасним ґрунтом для освоєння музичної лексики ХХ ст.» [2, с. 245]. Характерними рисами фортепіанного композиторського письма М. Колесси є тяжіння до живописності: барвіста гармонічна мова (поліладовість і політональність, ладово-перемінні мелодико-інтонаційні структури), ясна, збалансована і, подекуди, лаконічна фактура (вільне і часто імпровізоване розгортання тематизму, різнобарв'я динамічних відтінків та тембрових нюансів звучання регістрів), чіткість ритмічного малюнку. Усі вищеперелічені особливості якнайповніше окреслюють самотність індивідуального стилю композиторського письма Миколи Колесси, з притаманними рисами живописності та національного колориту.

Література

1. Грабовський Л. Концерт видатного маестро. Свобода. 16.11.1994.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
3. Кияновська Л. Син століття : Микола Колесса в українській культурі ХХ віку : сім новел з життя артиста / ред.. О. Купчинський. Львів : ЛДМА ім.. М.В. Лисенка, НТШ, 2003. 378 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Сполом, 2000. 284 с.
5. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *Твори : в 3 т.* Київ : Дніпро, 1979. Т. 3. 338 с.
6. Пилатюк О. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис. ...канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2006. 277 с.
7. Golea A. Claud Debussy : l'homme et son couvre. Paris : Ed Seghers, 1966. 389 s.
8. Szerszenowicz J. Inspiracje plastyczne w muzyce. Łódź : Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2008. 609 s.

References

1. Hrabovskiy, L. (1994). Kontsert vydatnogo maestro [The concert of a prominent maestro]. *Svoboda*, 16. 11. 1994 [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX-XX st. [Stylistic evolution of the Galician musical culture of the XIX-XX cen]. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (2003). Syn stolittia: Mykola Kolessa v ukrainskii kulturi XX viku: sim novel z zhyttia artysta [The century's son: Mykola Kolessa in the Ukrainian culture of the XX century: seven novels from the artist's life]. Lviv: NTSh [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [Phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
5. Kotsiubynskiy, M. (1979). Tini zabutykh predkiv [Shadows of forgotten ancestors]. *Works: Vols.1 – 3; Vol.3*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
6. Pylatiuk, O. (2006). Pershovykonannya muzychnoho tvoruu yak fenomen suchasnoho sotsiokulturnoho kontynuumu [The first performance of music piece as a phenomenon of the modern socio-cultural continuum]. *Candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
7. Golea, A. (1966). Claud Debussy: l'homme et son oeuvre. Paris: Ed Seghers. 389 p [in French].
8. Szeszenowicz, J. (2008). Inspiracje plastyczne w muzyce. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów. 609 s [in Polish].

Posikira-Omelchuk Nataliia – applicant, senior lecturer, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: posikira@ukr.net

Sound-imaging and coloring in piano miniatures by Mykola Kolessa

The piano creativity of the famous Ukrainian artist – Mykola Kolessa has been considered through the prism of stylistic features of composer's writing, sound-imaging artistic orientation, picturesque elements of musical language and principles of its pictorial component.

The dominant features of the individual creative thinking and style of the composer has been discovered, the way of their formation, influenced by the personal philosophical and aesthetic-artistic interests of the Lviv artist, has been considered: an extraordinary admiration for his national folklore (in particular Hutsul), visual arts (especially painting) and Ukrainian art in general.

Relying on the materials of many existing research works, in which the aspect of the problems of musical painting is considered, a number of compositions by Mykola Kolessa written for piano have been analyzed in the present article. In particular, such works as: suite cycle "Little things", the

program suite “Portraits of Hutsul Region”, sonatina, four preludes (“Fantastic”, “Autumn”, “Hutsul”, “About Dovbush”), the cycle “Passacaglia, Scherzo and Fugue”. The general sound-imaging direction of the piano music of M. Kolessa and the pictorial and visual elements of the composer’s artistic thinking has been revealed through the analysis in the study of the peculiarities of the musical language, the specifics of the rhythmic-intonational structures, the type of the textual presentation of the material, the mode-tonal aspect, the genre component and, most of all, its software vector.

The obtained results are valuable not only from the point of view of musicology, but also first of all, for the development of the art of piano interpretation of Ukrainian music in direct interaction with its practical orientation.

Key words: creativity of Mykola Kolessa, Ukrainian music, piano works, sound-imaging.

Стаття поступила до редакції 25 жовтня 2018 року.

УДК 78.36

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185>

Руслан Каширцев

ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Каширцев Руслан Геннадійович — аспірант, Харківський Національний університет мистецтв ім. І. П. Котяревського, Харків (Україна). E-mail: ruslan.kashyrtsev@gmail.com

Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості

У статті розглядається проблематика композиторської творчості та авторського перекладення власного твору та поставлена мета визначити інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості на прикладі фрагментів з двох авторських версій (фортепіанної та оркестрової) першої частини «Іспанської рапсодії» М. Равеля.

Дослідження впроваджується в рамках функціонально-структурного методу для розгляду складових структурної організації фрагментів музичного твору, що вивчається в статті. Також застосовано філософсько-естетичний підхід, в рамках якого обґрунтовується теоре-