

УДК 78.071.1(477). 78.083.6

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-3

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
професорка кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6606-9831>
Researcher ID Web of Science: HTP-8331-2023

ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЧНОГО ПИСЬМА МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ «П'ЯТДЕСЯТИ ПОЛІФОНІЧНИХ П'ЕС-КАНОНІВ НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

Сучасний український композитор, член НСКУ Микола Ластовецький дуже самотньо та винахідливо застосовує у своєму доробку засоби поліфонічного письма, що можна простежити у всіх жанрах його творчості. Слід підкреслити, що як досвідчений викладач-теоретик (зокрема, з поліфонії) М. Ластовецький успішно використовує знання з цієї дисципліни у своїй композиторській практиці. Показовим взірцем оригінального використання засобів поліфонічного розвитку є «П'ятдесят поліфонічних п'ес-канонів на теми українських народних пісень», які входять до п'ятого зошита «Фортепіанні п'еси для дітей та юнацтва» (2019) М. Ластовецького. Цей цикл, який не має аналогів у вітчизняній фортепіанній музиці, є винятково новаторським, оскільки тут уперше канон трактується не лише як принцип та засіб тематичного формотворення, але і як самостійна форма-жанр фортепіанного твору, в якому сублімується поліфонія з автентичним фольклорним первнем. Усвідомлюючи гостру необхідність збагачення жанрів поліфонічної музики на національному інтонаційному ґрунті, композитор звернувся до українських народних пісень. Автентичний народнопісенний матеріал М. Ластовецький трактує в дусі неофольклорного стилю. До характерних прикмет музичного мислення та поліфонічного письма композитора належать: сублімація чітких законів поліфонії та гармонічних закономірностей українського народного багатоголосся, збагачення поліфонічного розвитку вільними (додатковими) голосами, паралелізмами, октавними подвоєннями, акордовими та інтервальними дублюваннями та ін., розвиток творчого *inventio* виконавців завдяки застосуванню «нескінченного репериз *ad libitum*» тощо. В циклі М. Ластовецького можна виокремити чотири типи канонів, такі як: поліфонічна п'еса – канон зі вступом; «класичний» двоголосний канон повної мелодії куплету; двоголосний канон, збагачений додатковими голосами в другій половині мелодії; початкове експонування канону одразу з вільними голосами. Слід підкреслити, що під час створення канонів композитор чітко орієнтувався на тембральні, регістрові, фактурні та технічні особливості фортепіано. Важливо, аби піаністи-виконавці більш активно та послідовно залучали до свого педагогічного та концертного репертуару поліфонічні твори українських композиторів минулого та сучасності, інспіровані українським народнопісенним первнем.

Ключові слова: композитор, Микола Ластовецький, фортепіано, творчість, музичний твір, музичне мислення, поліфонічне письмо, жанр, стиль, п'еса, канон, українська народна пісня, піаніст, виконавець, цикл, фольклор.

Lastovetska-Solanska Zoryana. Peculiarities of Mykola Lastovetskyi's polyphonic writing on the example of "Fifty polyphonic pieces-cansons on the themes of Ukrainian folk songs" for piano
A modern Ukrainian composer, a member of the National Union of Composers of Ukraine Mykola Lastovetskyi applies the means of polyphonic writing in his works in a very unique and original way,

which can be traced in all genres of his creativity. It should be emphasized that as an experienced teacher-theoretician (in particular, in polyphony) M. Lastovetskyi successfully applies knowledge from this discipline in his composing practice. An excellent example of the original using of the means of polyphonic development is “Fifty polyphonic pieces-canons on the themes of Ukrainian folk songs”, which belong to the fifth notebook “Piano Pieces for Children and Youth” (2019) by M. Lastovetskyi. This cycle has no analogues in Ukrainian music. It is exceptionally innovative, since here for the first time the canon is interpreted not only as a principle and a mean of thematic formation, but also as an autonomous form-genre of piano work, in which polyphony sublimates with an authentic folklore primal. Realizing the important need for enrichment the genres of polyphonic music on a national intonation basis, the composer turned to Ukrainian folk songs. M. Lastovetskyi interprets authentic folk song material in a new-folklore style. The characteristic features of the composer’s musical thinking and polyphonic writing include: sublimation of clear laws of polyphony and harmonic regularities of Ukrainian folk polyphony, enrichment of polyphonic development with free (additional) voices, parallelisms, octave doublings, chordal and interval duplications, development of performers’ creative inventio by applying of “endless reprises ad libitum” etc. In the analyzed cycle four types of canons can be distinguished: a polyphonic piece – a canon with an introduction; “classical” two-part canon of the full verse melody; two-part canon enriched with additional voices in the second half of the melody; the initial exposure of the canon immediately with free voices. It should be emphasized that the composer creating the canons clearly focused on the timbral, register, textural and technical features of the piano. It is important that pianists-performers more actively and consistently include in their pedagogical and concert repertoire polyphonic works of Ukrainian composers of the past and present, inspired by Ukrainian folk songs traditions.

Key words: composer, Mykola Lastovetskyi, piano, creativity, musical composition, musical thinking, polyphonic writing, genre, style, piece, canon, Ukrainian folk song, pianist, performer, cycle, folklore.

Вступ. Сучасний український композитор, член Національної спілки композиторів України Микола Ластовецький (народився 1947) володіє оригінальним творчим почерком, однією з характерних прикмет якого є вільне оперування засобами поліфонічного письма. Це спостерігається у всіх царинах його різножанрового творчого доробку, який характеризується особливою увагою до перевтілення українського народнопісенного первня, своєрідно «нанизаного» на новітні композиторські техніки та сучасну музичну мову.

Мета статті – дослідити специфіку поліфонічного письма М. Ластовецького на основі музикознавчо-теоретичного аналізу його «П’ятдесяті поліфонічних п’єс-канонів на теми українських народних пісень» для фортепіано.

Матеріали та методи. Матеріалом статті став зазначений фортепіанний цикл М. Ластовецького. Під час його розгляду було використано такі методи: музикознавчий, теоретичний, аналітичний, індуктивний, дедуктивний, модулювання та метод синтезу.

Результати. Варто підкреслити, що М. Ластовецький володіє ґрунтовними знаннями з поліфонії. Його викладачами з цієї дисципліни були досвідчені педагоги та талановиті музиканти – Віктор Олексійович Цибульник (1926–1994) під час навчання мистця у Хмельницькому музичному училищі та Володимир Васильович Флис (1924–1987) під час студій у Львівській державній консерваторії. Часто додаткові практичні завдання з поліфонії композитору давав його викладач зі спеціальності, випускник Празької консерваторії Роман Аполлонович Сімович (1901–1984).

Слід зазначити, що М. Ластовецький з початку своєї педагогічної діяльності у Дрогобицькому музичному училищі (нині – Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського) з 1976 р. з-поміж інших предметів музично-теоретичного циклу читає поліфонію для студентів теоретичного відділу. Таким чином, мистець не лише досконало знає поліфонію, але й плідно використовує засоби поліфонічного письма у різних жанрах свого розмаїтого композиторського доробку. Так, у «Рациональних ескізах (дванадцять п'єс в додекафонній техніці)»¹ (2016–2017) з четвертого зошита «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва»² композитор не лише вперше в українській фортепіанній музиці поєднав дванадцятитонову техніку з бойківським фольклором, а і своєрідно використав поліфонічні принципи розвитку музичного матеріалу, різні похідні форми основної серії, зокрема: вертикальне обернення – інверсію основної форми (*inversus*), ракохід – форму, нотовану в зворотному порядку всіх 12 тонів (*retroversus*), інверсію ракоходу, ракохід інверсії та ракохід інверсії ракоходу.

Зокрема, у п'єсі № 9 під назвою «Сходження на Голгофу» він використав імітаційну і контрапунктичну техніки, складний вертикально-рухомий та горизонтально-рухомий контрапункт двох тем та поліфонічні варіації. Крім поліфонічних принципів розвитку, композитор звернувся у зазначеному циклі до поліфонічних форм. Найбільш яскраво це можна простежити на прикладі п'єси № 11 «Короткі варіації», яка являє собою строги поліфонічні варіації на незмінну тему *ostinato* (насамперед перші три варіації), в яких поєднуються засади як строгого, так і вільного варіювання. В обробці української народної пісні для мішаного хору із записів Івана Франка «На городі біла глина»³ (2016) композитор застосував тему в дзеркальному оберненні (тт. 22–26, 65–69).

У своїй творчості М. Ластовецький залюбки звертається до басо остинато (*basso ostinato* – постійний бас) як одного з різновидів варіаційних форм. Приміром, у «Сюїті» для струнного оркестру (1980), «Симфонієті пам'яті Героїв Крут» (1996), семичастинній кантаті на канонічні біблійні тексти «Псалми Давида» (2000), «Новій» коломийці (*Basso ostinato*)» (2015) з першого зошита «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва»⁴. У першому з «Двох *Basso ostinato*» (2019) з п'ятого зошита фортепіанних п'єс⁵ композитор модифікує тему: так, остатинатна пунктирна ритмо-формула, яка немов «цементує» п'єсу, укладається в типову гармонічну схему ($T - D - S - T$) і сприймається на кшталт буфонно-пародійного «рмейку» танцювальної «класики». В другому творі композитор

¹ 1. «Мрійновтома». 2. «Забуті фанфари». 3. «Подих вальсу». 4. «Розумна коломийка». 5. «І задзвонили дзвони» («Самрапе»). 6. «Запрошення до гавоту». 7. «Драматичний етюд». 8. «Міні-бу-рлеска». 9. «Сходження на Голгофу». 10. «Ритуальне дійство». 11. «Короткі варіації». 12. «Ремінісценції».

² Ластовецький М. Рациональні ескізи (дванадцять п'єс в додекафонній техніці). *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 4)* : навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни «Профіль: фортепіано» / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 78–128 (148 с.).

³ Ластовецький М. На городі біла глина. *Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка)* : навчальний посібник / Ред.-упор., передмова Н. Синкевич. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 12–20 (44 с.).

⁴ Ластовецький М. «Нова» коломийка. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1* : навчальний посібник. Львів : ТеРус, 2007. С. 50–54 (100 с.).

⁵ Ластовецький М. Два *Basso ostinato*. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5)* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2019. С. 107–113 (148 с.).

використав класичну форму теми *basso ostinato*, яку наповнив сучасним музично-інтонаційним контентом.

Потрібно підкреслити, що імітаційність (переважно у вигляді стретно-фугатної фактури) як дуже дійовий засіб активізації розвитку форми трапляється дуже часто в інструментальних, оркестрових та хорових творах М. Ластовецького. Зокрема, в його кантатах, хорових концертах, окремих хорах та частинах циклів. Деякі з творів так і розпочинаються: наприклад, перша частина хорового триптиху «Поетика» для мішаного хору без супроводу на слова М. Рильського «На білу гречку впали роси»⁶. Але ця об'ємна тема, зрештою, як і застосування контрастної (різномтемної) поліфонії в творах композитора, заслуговує окремого дослідження.

«П'ятдесят поліфонічних п'ес-канонів на теми українських народних пісень» становлять другий розділ п'ятого зошита М. Ластовецького «Фортепіанні п'еси для дітей та юнацтва»⁷ (2019). Як зазначено у назві, до циклу входять п'ятдесят творів, яким композитор запропонував жанрову атрибуцію «п'еси-канони»⁸. Перед кожною поліфонічною п'есою-канонем автор помістив слова першого куплету народної пісні, яка лягла в її основу.

Перш ніж перейти до аналізу циклу М. Ластовецького, варто дослідити етимологію та походження терміна «канон» (з грецької – норма, зразок, правило). Зазвичай він уживається в трьох значеннях:

1. У Стародавній Греції канонем називався пристрій для вивчення співвідношення тонів, які утворювалися різними частинами струни під час її коливання. З другого століття н.е. його стали називати монохордом, оскільки він мав лише одну струну, а назва «канон» закріпилася за числовою системою інтервальних співвідношень коливальної

⁶ Ластовецький М. На білу гречку впали роси. «Поетика». Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич : П'єсвіт, 2020. С. 11–14 (144 с.)

⁷ Ластовецький М. П'ятдесят поліфонічних п'ес-канонів на теми українських народних пісень. Фортепіанні п'еси для дітей та юнацтва (зошит 5) : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : П'єсвіт, 2019. С. 18–95 (148 с.).

⁸ 1. Канон *C-dur* «Коли-м була мала, мала...». 2. Канон *C-dur* «Ой любив та кохав...». 3. Канон *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш». 4. Канон *a-moll* «Чом, чом не прийшов». 5. Канон *a-moll* «На вулиці скрипка грає». 6. Канон *G-dur* «Ой черчику та горобчику». 7. Канон *G-dur* «Ой літає чорна галочка». 8. Канон *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик». 9. Канон *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються». 10. Канон *e-moll* «Зелений дубочку». 11. Канон *e-moll* «Ой ти знав, нащо брав». 12. Канон *e-moll* «Ішов козак потайком». 13. Канон *e-moll* «Ой гиля, гиля». 14. Канон *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю». 15. Канон *e-moll* «Думи мої, думи мої». 16. Канон *e-moll* «Ой продала дівчина курку». 17. Канон *e-moll* «Ой на гору козак воду носить». 18. Канон *F-dur* «Котилася бочка». 19. Канон *F-dur* «Пішла мати на село». 20. Канон *F-dur* «Дівка в сінях стояла». 21. Канон *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм». 22. Канон *d-moll* «Чи я не хороша». 23. Канон *d-moll* «Піють півні». 24. Канон *D-dur* «Ой ішов я вулицею раз, раз». 25. Канон *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе». 26. Канон *B-dur* «Гей, дівчата, в ряд ставаймо». 27. Канон *g-moll* «Одна гора високая». 28. Канон *g-moll* «Чоловіче, чоловіче». 29. Канон *g-moll* «Дрібний дощик іде». 30. Канон *g-moll* «Ой у полі три криниченьки». 31. Канон *g-moll* «Котилася зірка». 32. Канон *g-moll* «Червона ружа трояка». 33. Канон *g-moll* «Ой на горі калина». 34. Канон *g-moll* «Чого ж вода каламутна». 35. Канон *g-moll* «Ой не ходи, Грицю». 36. Канон *A-dur* «Бодай же ти, дівчинонько». 37. Канон *A-dur* «Здалека-с ми прийшли». 38. Канон *fis-moll* «Ой у полі жито». 39. Канон *fis-moll* «Ой у полі тихий вітер віє». 40. Канон *fis-moll* «Та було в батька три дочки». 41. Канон *c-moll* «Ой Марічко, чичері». 42. Канон *c-moll* «Ой, гай мати». 43. Канон *c-moll* «Ой піду я на базар». 44. Канон *E-dur* «Ой сад-виноград». 45. Канон *E-dur* «Ой од моря та й до моря». 46. Канон *E-dur* «Ой мамунцю, думай». 47. Канон *As-dur* «Гуляв чумак на риночку». 48. Канон *As-dur* «Через дорогу – там кума моя». 49. Канон *f-moll* «Дівчинонька по гриби ходила». 50. Канон *b-moll* «Да куди їдеш, Явтуше».

струни. Ще деякий час, очевидно за інерцією, так продовжували називати окремі музичні інструменти – хордофони (зокрема, канон дотепер називається вірменський народний щипковий інструмент).

2. У візантійській церковній музиці канон – це багатострофний твір, який зародився в першій половині VIII ст. Авторами ранніх канонів були архієпископ Андрій Критський (650–740), богослов та філософ Іоан Дамаскин (675 (676)–749) та ін. Повний канон складався з дев'яти пісень, неповний – з двох, трьох та чотирьох. З плином часу в повному каноні другу пісню перестали застосовувати, ця традиція збереглась аж до наших днів. В каноні перша строфа кожної пісні має назву «ірмос», наступні ж називаються «тропарями».

3. Канон (повна назва – канонічна імітація) – це форма багатоголосної музики, яка, починаючи із Середньовіччя, будується на основі безперервної імітації (повторення) початкового голосу іншим голосом або голосами, що вступають після нього. Канон є однією з найдавніших імітаційних форм. В епоху Раннього Відродження канонічна імітація (канон) широко застосовувалась у каччіях (італ. *caccia*) – у світських вокально-інструментальних п'єсах, особливо поширених у XIII–XIV ст.ст. в Італії та Франції, які відображали картини полювання, переслідування та інші динамічні жанрово-побутові сценки. В XV–XVI ст.ст. і до початку XVIII ст. ця форма називалась фугою. В другій половині XVII ст. відбулась диференціація сучасних дефініцій фуґи та канону, зумовлена остаточною кристалізацією типових закономірностей поліфонічних композицій вільного стилю.

Основна відмінність канону (канонічної імітації) від фуґи полягає в тому, що фуґа, як поліфонічна форма, заснована пріоритетно на простій, тобто неканонічній імітації (стрета не є обов'язковим атрибутом фуґи). Початковий голос канону називають пропостою (*P*) (італ. *proposta* – пропозиція), натомість, голос, який зі зсувом у часі, немов із деяким запізненням, повторює мелодію початкового голосу, називають ріспостою (*R*) (італ. *risposta* – відповідь). Найбільш поширеними є дво- і триголосні канони, рідше трапляються канони на чотири, п'ять і більше голосів. Головними параметрами канону є *Iv* (*Index verticalis*) – конкретний інтервал вступу *R* після *P*, вгору або вниз (можливий і в приму), та *Ih* (*Index horizontalis*) – виражений алгебраїчною сумою кількості тактів чи навіть їх частин показник горизонтального «відставання» вступу (або вступів) *R* стосовно початку *P*. Зрозуміло, що із запізненням (відповідним *Ih*) вступають усі голоси (*R*), які утворюють канон. Поширеними інтервалами *Iv* є октава, прима, квінта та кварта, інші застосовуються рідше (наприклад, для зміни ладу, початкової тональності).

Найбільш вживане співвідношення голосів у каноні – це точне проведення пропости в ріспості (або ріспостах), що є одним з різновидів канону «в прямому русі», до яких також належать канони в збільшенні та зменшенні. Останні разом із більш складними канонами (в оберненні, в протирусі, секвенційні, дзеркально-ракохідні, нескінченні, спіральні, на кілька тем, поліморфні та ін.) особливо культивувались у період домінування поліфонії і вимагали від композиторів дуже копіткого підбору відповідної теми канону: часто цей процес тривав довше, ніж написання самого канону. Є кілька особливих видів канону, серед яких слід виділити канон з вільними (додатковими) голосами (інша назва – змішаний канон), коли канон поєднується з неімітаційним розвитком інших голосів твору.

Для написання канонів М. Ластовецький відібрав п'ятдесят народних пісень, будова мелодій яких дозволяла зробити канонічні імітації, враховуючи як закономірності поліфонії вільного стилю, так і особливості українського народного багатоголосся (у тих випадках, коли того вимагала стилістика мелодичного «першоджерела»). У цьому

контексті варто згадати попередника композитора в цій царині, «майстра хорової поліфонії» Миколу Леонтовича (1877–1921). Тут можна назвати його обробку української народної пісні «Ішов чумак бережком», в якій композитор виклав мелодію у вигляді двоголосного канону в октаву на основі однотактів, внаслідок чого з'явилась можливість для створення двоголосного канону з півтактовим зсувом голосів та одночасним звучанням цих канонів у триголосному викладі⁹.

Як зазначив композитор, музикознавець та педагог Тарас Кравцов (1922–2013), імітаційний розвиток народних мелодій у професійній музичній традиції є однією з форм реалізації перспективної музичної пам'яті, причому саме завдяки виявленню прихованих канонічних закономірностей мелодичного матеріалу (мотиву, субмотиву, фрази, інтонації), без «штучного вторгнення в оригінальну народну мелодію», композиторам вдається виопуклити приховану імітаційну поліфонію народнопісенного первня: «Цю об'єктивно існуючу закономірність мелодико-інтонаційного мислення композитори відтворюють (як правило, інтуїтивно), викладаючи народні пісенні мелодії у своїх творах у вигляді канонів. Така можливість – не плід композиторської праці, а реалізація прихованих особливостей методико-інтонаційного процесу»¹⁰. Професор Т. Кравцов як багаторічний завідувач кафедри теорії музики (1970–1986) у Харківській консерваторії (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського) виховав цілу плеяду музикознавців. Саме він ще у 1962 р. у одній зі своїх статей вперше порушив питання прихованої імітаційної поліфонії в українських народних піснях¹¹, а також у музично-теоретичному нарисі «Про багатоголосний потенціал вірменських народних мелодій» (1982).

Оскільки аналізовані поліфонічні п'єси-канони призначені для виконання на фортепіано, М. Ластовецький сповна використав у них ресурси інструменту: зокрема, його широко регістрові можливості, що зумовило поєднання канонічного розвитку з вільними (додатковими) голосами, октавними подвоєннями, паралелізмами, акордовими та інтервальними дублюваннями тощо. В цьому контексті варто зауважити, що паралелізмами різними інтервалами та співзвуччями характерні для українського народного багатоголосся, що підкреслював відомий музикознавець, професор Віктор Золочевський (1934–2010) у працях «Ладо-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності)»¹², «Про модуляцію»¹³ та ін.

У поліфонічному циклі М. Ластовецького можна виділити чотири типи канонів:

а) «класичний» двоголосний канон повної мелодії куплету (канони № 1 *C-dur* «Колі-м була мала, мала...», № 3 *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш», № 11 *e-moll* «Ой ти знав, нащо брав», № 23 *d-moll* «Піють півні», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 27 *g-moll* «Одна гора високая», № 28 *g-moll* «Чоловіче, чоловіче», № 31 *g-moll* «Котилася зірка», № 33 *g-moll* «Ой на горі калина», № 36 *A-dur* «Бодай же ти, дівчинонько», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито», № 39 *fis-moll* «Ой у полі тихий вітер віє», № 41 *c-moll* «Ой Марічко, чичері», № 46 *E-dur* «Ой мамунцю, думай»);

⁹ Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 24.

¹⁰ Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 24.

¹¹ Кравцов Т. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1962. № 4. С. 54–63.

¹² Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності). Київ : Муз. Україна. Вид. друге, доп. 1976. 222 с.

¹³ Золочевський В. Про модуляцію. Київ : Муз. Україна, 1972. 284 с.

б) двоголосний канон, який у другій половині мелодії збагачується додатковими голосами (канони № 4 *a-moll* «Чом, чом не прийшов», № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», № 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 12 *e-moll* «Ішов козак потайком», № 13 *e-moll* «Ой гиля, гиля», № 14 *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю», № 15 *e-moll* «Думи мої, думи мої», № 16 *e-moll* «Ой продала дівчина курку», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 20 *F-dur* «Дівка в сінях стояла», № 24 *D-dur* «Ой ішов я вулицею раз, раз», № 34 *g-moll* «Чого ж вода каламутна», № 43 *c-moll* «Ой піду я на базар», № 44 *E-dur* «Ой сад-виноград», № 50 *b-moll* «Да куди їдеш, Явтуше»);

в) поліфонічна п'єса – канон зі вступом (канони № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...», № 5 *a-moll* «На вулиці скрипка грає», № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику», № 7 *G-dur* «Ой літає чорна галочка», № 9 *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються», № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 18 *F-dur* «Котилася бочка», № 21 *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм», № 26 *B-dur* «Гей, дівчата, в ряд ставаймо», № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки», № 35 *g-moll* «Ой не ходи, Грицю», № 40 *fis-moll* «Та було в батька три дочки», № 42 *c-moll* «Ой, гай мати», № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря», № 47 *As-dur* «Гуляв чумак на риночку», № 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя», № 49 *f-moll* «Дівчинонька по гриби ходила»);

г) початкове експонування канону одразу з вільними голосами (канони № 22 *d-moll* «Чи я не хороша», № 32 *g-moll* «Червоная ружа трояка», № 37 *A-dur* «Здалека-с ми прийшли»). У каноні № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...» після восьмитактового вступу *P* експонується одразу з вільними голосами. Початковий¹⁴ канон № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки» після двотактового вступу і трьох тактів двоголосся типу *P – R* доповнюється додатковими голосами. Початковий канон № 40 *fis-moll* «Та було в батька три дочки» після одностактового вступу одразу «потовщується» в *R* на фоні педального звуку тоніки, а початковий канон № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря» після шеститактового вступу та експозиційного показу мелодії у поєднанні з кварто-квінтовими синкопованими інтервалами гармонічного тла супроводу починається з одинадцятого такту на педальному домінантовому звуці.

Показово, що канон № 47 *As-dur* «Гуляв чумак на риночку» – єдиний з усього циклу (крім акордового одностактового вступу та кінцевого кадансу), витриманий у строгому двоголоссі без застосування вільних (додаткових) голосів.

Більшість поліфонічних п'єс-канонів аналізованого циклу М. Ластовецького не виходять за межі однієї тональності. Однак їх значна кількість містить проведення *P – R* (переважно серединні) в інших тональностях, що створює підстави для надання їм ознак тричастинності. Це стосується насамперед наступних канонів (у дужках вказано їхній тональний план): № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...» (*C – G – C*), № 4 *a-moll* «Чом, чом не прийшов» (*a – e – a*), № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику» (*G – e – G*), № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик» (*G – e – G*), № 9 *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються» (*G – A – G*), № 10 *e-moll* «Зелений дубочку» (*e – h – e*), № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить» (*e – h – e*), № 21 *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм» (*F – d – F*), № 23 *d-moll* «Піють півні» (*d – a – d*), № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря» (*E – G – E*) та № 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя» (*As – Des – As*).

¹⁴Початковим називається канон, в якому пропоста *P* вперше вступає у верхньому, середньому чи нижньому регістрі інструменту. Наступні проведення пропости *P* переважно вступають в іншому регістрі інструменту з використанням закономірностей відповідного показника вертикально-рухомого контрапункту (*Iv*).

За послідовністю тональних планів чотири твори у циклі М. Ластовецького мають двочастинну будову. Зокрема, це п'єси-канони № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде» (*g – a*), № 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше» (*b – h*), № 12 *e-moll* «Ішов козак потайком» (*G – e*) та № 49 *f-moll* «Дівчинонька по гриби ходила» (*As – f*). У двох останніх творах паралельний мажоро-мінор зумовлений гармонічними тяжіннями мелодій самих пісень.

Застосування початкових вступів *P* та *R* в аналізованих канонач по вертикалі (*Iv*) має свої особливості: переважно відповідь імітуючого голосу починається октавою нижче від початкового (в канонач № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...» та № 41 *c-moll* «Ой Марічко, чичері» – двома октавами нижче). У п'яти канонач відбувається імітація вгору: у верхню октаву (№ 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито») та подвійну октаву (№ 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки»). В наступних проведеннях канонів напрямком вступу *R* після *P*, як правило, протилежний до початкового (переважно теж у октаву). Водночас у циклі трапляються випадки імітування канонів у інші інтервали (канон № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик» – у нижню сексту, № 19 *F-dur* «Пішла мати на село» – у нижню кварту-ундециму), а також подвійний триголосний канон (№ 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», тт. 39–48).

У канонач циклу інтервал горизонтального зсуву (показник *Ih*) між *P* та *R* їх початкових проведеннь у тридцяти сімох випадках дорівнює одному такту, в дев'яти випадках – двом, у чотирьох – половині такту. В низці канонів застосовано два і більше горизонтальних поєднань *P* та *R*:

№ 1 *C-dur* «Коли-м була мала, мала...», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», *Ih* = 1 т., ½ т., ¼ т.;

№ 23 *d-moll* «Піють півні», *Ih* = 2 т., 1 т., 3 т.;

№ 28 *g-moll* «Чоловіче, чоловіче», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 31 *g-moll* «Котилася зірка», *Ih* = ½ т., ¼ т.;

№ 33 *g-moll* «Ой на горі калина», *Ih* = 1 т., 2 т.;

№ 43 *c-moll* «Ой піду я на базар», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше», *Ih* = 1 т., ½ т., ¼ т.

Характерною рисою поліфонічних п'єс-канонів М. Ластовецького на теми народних пісень є використання в багатьох з них гармонічних закономірностей українського народного багатоголосся. Зокрема, паралельних октав, квінт та інших інтервалів, також тризвуків та септакордів. Це стосується більшості канонів циклу¹⁵. Більша половина п'єс завершується різними за розмірами кодами¹⁶.

¹⁵ Канони № 3 *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш», № 4 *a-moll* «Чом, чом не прийшов», № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику», № 7 *G-dur* «Ой літає чорна галочка», № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», № 9 *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються», № 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 11 *e-moll* «Ой ти знав, нащо брав», № 12 *e-moll* «Ішов козак потайком», № 13 *e-moll* «Ой гиля, гиля», № 14 *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю», № 15 *e-moll* «Думи мої, думи мої», № 16 *e-moll* «Ой продала дівчина курку», № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 18 *F-dur* «Котилася бочка», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 20 *F-dur* «Дівка в сніях стояла», № 22 *d-moll* «Чи я не хороша», № 23 *d-moll* «Піють півні», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде», № 34 *g-moll* «Чого ж вода каламутна», № 35 *g-moll* «Ой не ходи, Грицю», № 37 *A-dur* «Здалека-с ми приїхали», № 42 *c-moll* «Ой, гай мати», № 44 *E-dur* «Ой сад-виноград», № 46 *E-dur* «Ой мамунцю, думай», № 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше».

¹⁶ Канони № 1 *C-dur* «Коли-м була мала, мала...», № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...», № 7 *G-dur* «Ой літає чорна галочка», № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», № 9 *G-dur* «В Катерини

У циклі також наявні виділені за допомогою реприз нескінченні канони, що дає можливість виконавцям виконувати їх *ad libitum*. Зокрема, це: канони № 3 *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш», № 5 *a-moll* «На вулиці скрипка грає», № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику», № 13 *e-moll* «Ой гиля, гиля», № 14 *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю», № 18 *F-dur* «Котилася бочка», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 20 *F-dur* «Дівка в сінях стояла», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито», № 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя»).

Висновки. Отже, фортепіанний цикл з п'ятдесяти поліфонічних п'єс-канонів, створений М. Ластовецьким на теми українських народних пісень, не має аналогів у вітчизняній фортепіанній літературі і практично започатковує її новий жанр. Його особливістю є дуальне використання канону: як принципу поліфонічного розвитку і як самостійної форми твору в поєднанні з тематизмом української народної пісні. Крім того, назва циклу «п'єси-канони» вказує на жанровий симбіоз: п'єси як одного з поширених жанрів фортепіанної мініатюри та канону.

Загалом, у аналізованому циклі можна виокремити чотири типи канонів: поліфонічна п'єса – канон зі вступом; «класичний» двоголосний канон повної мелодії куплету; двоголосний канон, збагачений додатковими голосами в другій половині мелодії; початкове експонування канону одразу з вільними голосами.

Дуже цінно, що композитор створив взірці сучасної поліфонічної музики на національному інтонаційному ґрунті. Автентичний народнопісенний матеріал М. Ластовецький творчо переосмислює і трактує в дусі неофольклорного стилю. До характерних прикмет музичного мислення та поліфонічного письма композитора належать: поєднання чітких законів поліфонії та гармонічних закономірностей українського народного багатоголосся, збагачення поліфонічного розвитку вільними (додатковими) голосами, паралелізмами, октавними подвоєннями, акордовими та інтервальними дублюваннями та ін., розвиток творчого *inventio* виконавців завдяки застосуванню «нескінченних реприз *ad libitum*» тощо.

Вкрай важливо, аби піаністи цілеспрямовано впроваджували у концертні програми та педагогічну практику поліфонічні твори сучасних українських композиторів, наповнені національно-конотованим музично-інтонаційним та образно-стильовим змістом.

Література

1. Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності). Київ : Муз. Україна. Вид. друге, доп. 1976. 222 с.
2. Золочевський В. Про модуляцію. Київ : Муз. Україна, 1972. 284 с.
3. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
4. Кравцов Т. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1962. № 4. С. 54–63.

кудрі в'ються», № 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 16 *e-moll* «Ой продала дівчина курку», № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 21 *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм», № 26 *B-dur* «Гей, дівчата, в ряд ставаймо», № 28 *g-moll* «Чоловіче, чоловіче», № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки», № 31 *g-moll* «Котилася зірка», № 32 *g-moll* «Червона ружа трояка», № 34 *g-moll* «Чого ж вода каламутна», № 35 *g-moll* «Ой не ходи, Грицю», № 37 *A-dur* «Здалека-с ми приїхали», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито», № 40 *fis-moll* «Та було в батька три дочки», № 41 *c-moll* «Ой Марічко, чичері», № 42 *c-moll* «Ой, гай мати», № 43 *c-moll* «Ой піду я на базар», № 44 *E-dur* «Ой сад-виноград», № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря», № 46 *E-dur* «Ой мамунцю, думай», № 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше».

5. Ластовецький М. Два *Basso ostinato*. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5)* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2019. С. 107–113 (148 с.).
6. Ластовецький М. На білу гречку впали роси. «Поетика». *Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич : Півсвіт, 2020. С. 11–14 (144 с.).
7. Ластовецький М. На городі біла глина. *Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка)* : навчальний посібник / Ред.-упор., передмова Н. Синкевич. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 12–20 (44 с.).
8. Ластовецький М. «Нова» коломийка. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1* : навчальний посібник. Львів : ТеРус, 2007. С. 50–54 (100 с.).
9. Ластовецький М. П'ятдесят поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5)* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2019. С. 18–95 (148 с.).
10. Ластовецький М. Раціональні ескізи (дванадцять п'єс в додекафонній техніці). *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 4)* : навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни «Профіль: фортепіано» / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 78–128 (148 с.).

