

Results. The article explores the creative activity of B.-Y. Yanivskiy – Ukrainian composer, artist, and teacher (based on words by B. Stelmakh) in the context of vocal performances in Galicia in the second half of XX – the beginning of XXI century. The main aspects of creative communication of artists are considered on the basis of periodicals, musical and critical publications.

Two different vocal pieces accompanied by piano are analyzed in this study such as «Zalytsialnyky» (the first joint composition) and dramatic ballad «Golubivna». The artistic-figurative content of poetry is disclosed and its musical «reading» is presented through applying the musical-theoretical analysis of vocal compositions.

It should be emphasized that B.-Y. Yanivskiy in his works appeals to Ukrainian folk sources (a glowing example of this is the song «Golubivna»).

The analysis of the study has showed that creative communication between B.-Y. Yanivskiy and B. Stelmakh is the example of fruitful cooperation. Their creativity has made a significant contribution to the development of vocal and popular art of Ukraine.

The practical value of the study. The information contained in this article may be useful for a better understanding of the biography and the vocal creative heritage of B.-Y. Yanivskiy. Materials of the research can be used in the development of educational programs and recommendations on the history of the vocal and popular genre of Ukrainian musical culture, analysis of musical forms, as well as in «vocal-performing» practice.

Key words: B.-Y. Yanivskiy, B. Stelmakh, vocal creativity, poetry, song.

Надійшла до редакції 4.10.2018 р.

УДК 78.071.1(477.87)

ПОСТРОМАНТИЧНІ ТА ПОСТМОДЕРНІ ІДЕАЛІЗАЦІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЗАКАРПАТСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Бучок Ліанна Василівна – здобувач, Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.13
lianna350@ukr.net

Виявлено, що досвід аналітичного опрацювання шляху формування професійної композиторської школи на Закарпатті хвилює недосконалістю аналітичного апарату з причини уникнення сучасних критеріїв дослідження категорії «стиль» поза урахуванням дискурсів стилеутворювальних процесів XX ст., орієнтованих на ідею глобального культурного синтезу та реінтерпретаційних «рухів». Встановлено, що творчі концепції фортепіанних творів закарпатських композиторів в історичному проміжку часу від п. пол. XX до поч. XXI ст. свідчать про історично необхідний намір «дорівнятися» до академічної практики komponування та стильової спеціалізації музичної творчості в плані опанування новітніми стильовими моделями творчості; зокрема актуалізації алгоритмів стильової спеціалізації в моделі постромантизму та постмодерну, які загально є близькими в плані дискурсу ідеалізації певних культурних традицій.

Ключові слова: фортепіанна творчість композиторів Закарпаття, постромантизм, постмодерн.

Постановка проблеми. Дослідження сукупного досвіду професійної творчості композиторів Закарпаття, відлік існування якої датується першою пол. XX ст., лише віднедавна сформувався у своєрідну аналітичну традицію (О. Грін, Е. Добровольська, О. Короленко, М. Лиховид, В. Мадяр-Новак, О. Маркуш, Л. Микулинець, Л. Мокану, В. Мухіна, К. Оленич, М. Панченко, Н. Піцур, І. Попова, Я. Рак, Т. Росул, Л. Уральський, О. Юрош). Спостережено, однак, що дослідники нехтують сучасними алгоритмами аналізу стилетворчих ініціатив у дусі реінтерпретаційних «рухів», які свідчать про актуальну для усього XX ст. ідею глобального культурного синтезу. Поряд із тим важливо враховувати «стретний» характер формування композиторської школи на Закарпатті, що уможливить її диференційоване розуміння як сегмента професійної української музичної традиції в цілому.

Останні дослідження та публікації. У числі останніх досліджень та публікацій, які стосуються вивчення стилетворчих ініціатив у дусі макроіндивідуальних процесів – коли відбувається резонування у просторі собі подібних історичних систем у такому макровимірі, як світова художня культура, – увагу привертають наукові розробки М. Ярмо, яка послідовно маркує виміри суто етнічної та національної форм ідентичностей у прикладах української музичної творчості, а також особливим чином виокремлює реінтерпретаційні координати модерного способу національного стилеутворення в соціокультурному контексті «фази європеїзації» [6]. Своєю чергою, чималий інтерес являють аналітичні дискурси Л. Кияновської та О. Козаренка щодо аліозійного способу творення стильової системи – заснованого на свідомих запозиченнях та стилізаціях, що є характерними для певного етапу творення національного стилю [2-4]. Однак, ще ніколи подібні аналітичні алгоритми не застосовувалися при дослідженні саме закарпатської композиторської

школи, здобутки якої репрезентують синтезовані стильові моделі – так званого інтерпретуючого/гетерогенного типу стилю.

Метою статті є представлення характерного для фортепіанної творчості закарпатських композиторів дискурсу реінтерпретаційних «рухів» у моделі «неореставрації» академічного досвіду засобом ідеалізації певних культурних традицій. Такий аналітичний підхід суттєво відрізняється від відомих попередніх публікацій інших авторів, оскільки претендує бути показовим у сенсі вияву глибинних рівнів стилеутворення та їхньої герменевтичної рецепції як аналітиком, так і виконавцем.

Виклад матеріалу дослідження. Передусім наголосимо на практичній значущості апробації аналітичних алгоритмів тлумачення новітніх стильових явищ, що сьогодні є вельми важливим з огляду на загально реінтерпретаційний (неореставраційний) дискурс творчого процесу [5]. Відповідно основні положення статті будуть формулюватися на основі спостережуваних у фортепіанних композиціях закарпатських композиторів (від другої пол. XX – до поч. XXI ст.) уповні конкретних стильових «ремісценцій».

Принагідно нагадаємо: для професійного становлення закарпатської композиторської школи історично необхідним виявився намір її академічної спеціалізації. Для фортепіанної музики композиторів Закарпаття це значило «хрестоматійно» пройти шлях її жанрового, фактурно-тематичного та інтонаційно-стилістичного увиразнення. Але поряд із тим також історично необхідним моментом виявилася тенденція «дорівнятися» до історично актуальних загальноєвропейських стильових явищ. Саме тому теоретичне осмислення стильового спектру фортепіанної музики закарпатських композиторів потребує мати на увазі також і зміну ментальної парадигми творчості з класичної на пост-(нон-)класичну. Такий стан речей значно ускладнює роботу на зразок поширеної здебільшого практики «вистежування рис стилю», бо передусім вони будуть прив'язуватися до історично сформованого стильового репрезентанта, а не до інноваційного дискурсу. Поміж тим, суть і стильової ремінісценції, і стильової ретроспекції міститься саме у сучасному вимірі їхньої репрезентації. А це значить, що у випадку стильових ідеалізацій суть авторських концепцій потребує бути розпізнаваною як інноваційна проекція.

Наприклад, «Етюд» до мінор Д. Задора (1952 р.) репрезентує яскраво модерну/сецесійну стильову модель, що ґрунтується на характерній для постромантизму авторській стилізації певного історично відомого. Авторська ідея твору володіє духом асиміляції (свідомого уподібнення) з кількома ментально відмінними поміж собою образними системами: шопенівськими драматичними пориваннями, патетикою скрябінських поем, вольовою напругою бетговенського тематизму й навіть звуковою урбаністикою (як у музиці І. Сравинського чи П. Гіндеміта). Але усе це – лише стилістичні атрибути твору. Натомість власне стильові особливості цього «Етюду» «вимальовуються» у суто концептуальній площині: перелічені асоціації, що їх ідентифікує слух у вимірах стильової характерності історично відомих зразків тематизму, є ампліфікованим (з ефектом перебільшення) засобом «повідомлення» про певне «щось». І це «щось» уможливлено складається у духовний «образ» Людини, що за своїм внутрішнім складом є амбівалентною: з одного боку – креативність (пафосна віртуозність), драматичне й навіть героїчне поривання та потужна воля; з іншого – спадні емоції упокореного ліризму. Причому, останні – це ключові моменти композиційної форми, драматургічна перспектива якої забезпечується різкими перепадами-зсувами та зміщеннями у значеннях образу (враховуючи навіть фінальну «крапку» твору). Усе це вельми схоже на творчі концепції В. Барвінського (наприклад, у його Фортепіанному концерті) та деяких творів В. Косенка (наприклад, фортепіанний Етюд *cis-moll*), які ментально пов'язані з особливою формою ідентичності – християнською, коли людина «приймає все як є» й немов упокорюється перед викликами долі. А отже, лише драматургічна (смислова) перспектива «Етюду» Д. Задора безпосередньо вказує на ментально характерний (стильовий ракурс) образ-концепт у його динамічній структурі; і це при тому, що зі стилістичного боку для «укладання» концепції твору є ідеалізація традиційних для європейської фортепіанної музики манер.

Задля увиразнення цієї ж думки варто звернутися також до Концерту для фортепіано з оркестром Д. Задора (1966 р.). У цьому творі композитор максимально відтворює за ангажованістю саме построматичними ідеалізаціями. У їх числі – мислеформи «людина і природа», архетипи етнічної культури та, головне – суто класичний підхід до структурування концепції, коли актуальним є зіткнення протилежностей (діалектичний тип). Така концепція завжди вимагає особливо динамічного розвитку – як «прагнення до найвищої точки напруження, до крайньої нестійкості – щоб «розв'язатись» у ствердженні, вольовій перемозі, закріпленій над стійкістю «останньої» крапки: ще і ще раз тоніка всією силою могутнього оркестру. Це – домінування ямбічності в широкому розумінні слова. Сам динамічний процес перебігу має контрастну криву – з гострими «піками» і глибокими

спадами. Музичний час яскраво векторний, хоча при тому встановлює рівновагу між усіма трьома характеристиками часу (минуле – теперішній час – майбутнє)» [1; 34].

Цитоване судження Н. Герасимової-Персидської, яке дослідниця наводить з метою зіставлення концепцій класичного та аklasичного мистецтва, якнайкраще (бо з віддалі часу) надає можливість охарактеризувати суть концепції Концерту Д. Задора як такого постромантичного проекту, де містяться також духовно-етичні потуги доби постмодерну: власне суть цих потуг – в ідеалізації класичних традицій симфонізму як методу творчого мислення у їхній прозорій розпізнаваності. До таких, зокрема, належать класичні норми композиційного плану (сонатна, концентрична форма, форма рондо-сонати) та граматична структура класичної циклічної форми (I ч. «дія»; II ч. – «ліричний центр»; III ч. поєднує у собі «скерцо» і «фінал»).

Однак у драматургічному плані Концерту Д. Задора перелічені репрезентанти ідеалізації (чіткість та ясність композиційного структурування) синтезовані з лірико-епічним модусом. Тобто, якщо класичний вид «сонатності» та «симфонізму» розуміти в якості специфічної системи музичного мислення з опорою на причинно-наслідкові зв'язки та логічні/раціональні закони людського мислення з експресивно налаштованим модусом структури (конфліктно-драматичний тип співвідношення сегментів згідно із законами діалектики), то втручання до цих систем епічного художнього роду (сполука зіставлення та контрасту) привносить маневр уникання конфліктності та її заміщення засобом внесення стороннього смислу. У фортепіанному Концерті Д. Задора – це тотальна ідеалізація й реінтерпретація водночас романтичної модальності захоплення фольклорними витоками та образними асоціаціями «на тему» рідного краю – його пейзажів, символічних образів та сюжетів, – а також включення елементів «гри» стилізованими алюзіями.

Наприклад, перша частина – це типово романтичного духу пейзажна картина унікального інтонаційно-тематичного та тембрально-сонорного складу. Уся множина тематичних осередків цієї «картини» має максимально диференційоване тембральне позначення і, власне, сонорний бік мислення композитора (згідно із тембральною характерністю оркестрових інструментів та груп) займає провідну драматургічну роль. Натомість партія фортепіано – це як «голос» самого автора: цей голос – сучасний (модерний) та етнографічний водночас, бо його лексична палітра окрім одвертих алюзій (букв. «натяк», вид непрямої цитати) на романтичні концерти (а надто – Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова) та звуковий символ карпатського краю «цимбали» «видає» собою митця доби Модернізму (кластери, урбаністичні ефекти тощо).

Друга частина репрезентує передусім миловидну, тужливу «колисанку». Але тривкість сугестивного (в ефекті навіювання, бо заколисування) стану супокую надає спочатку імпульс до неймовірно потужної сили апофеозу в зоні оркестрового *tutti*; услід за тим – настороженого й збуреного тону міні-каденції фортепіано; а завершується власне «колисанка» мікро-кодою, яка «відкриває» ідею та концепцію цієї частини: вони впливають із семантики колисанки (це і є прикладом вище згаданого маневру присутності «прихованого смислу») як жанрового пісенного типу фольклорної традиції. При цьому на заувазі маєтись і утилітарна (прикладна) функція мелодики заколисанної пісні (вгомонити дитину невибагливим, але емоційно проникливим співом) і ті додаткові смисложиттєві смисли, які «за сюжетом» вкладаються матір'ю щодо прийдешнього завтра у житті її дитини: навчити цінностей (пафосна кульмінація частини); застерегти (міні-каденція фортепіано); урешті-решт, задрімати у супокую із самою дитиною (міні-кода).

Третя частина фортепіанного Концерту може бути позначена як «етнографічна картина» народного гуляння у традиції так званого жанрового симфонізму: засобом лексеми танцю (парубоцькі й дівочі) увиразнюється сукупний ментальний образ жителів карпатського краю. Причому увесь звуковий простір цієї картини просякнутий гумором – інтригує зміщеннями танцювальних ритмо-формул та ладових комбінацій, персоніфікованими тембрами (до-речі, група тромбонів імітує звучання трембіт) тощо. Але фактичну кульмінацію як цієї частини, так і концерту загалом становить ремінісценція тем головної та побічної партій першої частини – знаку безмірної закоханості у рідну землю (романтична мислеформа «людина і природа»).

Ще одним виразним прикладом ідеалізації можна назвати «Дитячий альбом» В. Теличка (2016 р.): це зразок алюзії на модель педагогічно орієнтованого матеріалу (згадаймо «Зошит Анни-Магдалени Бах» Й.-С. Баха, «Альбом для юнацтва» Р. Шумана, «Дитячий альбом» П. І. Чайковського) з властивими для історично актуального стилю ознаками музичного мислення. Своєю чергою, і сучасний композитор, здійснюючи неореставрацію академічного досвіду цієї традиції, засобом оригінальних «звукових ідей» робить це в намірі окреслити особливості сучасного інтонаційного образу світу.

Зокрема «Дитячий альбом» В. Теличка можна вважати циклічною структурою лінійного/сюжетного типу – коли крок за кроком композиційно-драматургічну організованість цілого

забезпечує принцип послідовного нанизування щоразу нових, але рівнозначних за образно-смісловою місткістю п'єс. Зауважмо, однак, що подібна структура циклів типу «альбом» рідко коли оцінюється саме як така, що її, власне, «заповнюють» (наприклад, пам'ятними світлинами чи малюнками) і лише відтоді він від свого «білого» (від *alba*) вмісту чистих/порожніх аркушів носія виповнюється семантикою та логікою розміщення певним чином фіксованих подій, явищ, вражень тощо. Звісна річ, на тлі такої рефлексії з пам'яті й виринають подібні «альбоми» класиків. Наприклад, у П. Чайковського, власне, альбом укладений за логікою проживання дитиною перебігу дня – від ранкової молитви, прогулянки, спілкування з найближчими (мамою, улюбленою іграшкою тощо), розваг – до вечірньої казки та знову молитви. У В. Теличка принцип складання п'єс «в альбом» має таку ж життєво виправдану логіку, так би мовити, фазового перебігу епізодів дня і, що вельми важливо, виражається у лише дитині властивому світовідчутті та сприйманні себе.

Водночас важливим для розуміння концепції цього твору є посилення на його посвяту – «Моїм любим онучкам Ангеліні та Анні присвячую»: це посилення варто сприйняти як семантичний код задуму композитора – вираження любові до онуків, замилювання їхньою фантазією та енергією, опікою щодо формування їхнього світобачення та світорозуміння за певною системою цінностей (родина, рідний край, розмаїті традиції країн світу, історична пам'ять). Так, п'єси «Ранок», «Мама моя», «Наша бабуся» (№ 1–3) складають собою уявлення про безпосереднє й щасливе відчуття дитиною себе у колі родини. П'єси «Ведмедик Анни», «Коник Ангеліни» та «Вальс Ангеліни» (№ 4–6) – епізоди жвавої уяви у грі кожної дитини зокрема, у кожній з яких є улюблена «тема» гри. П'єсами «Про Закарпаття», «Коломийки», «Тропотянка», «Довгий шлях» та «Паде дощ» (№ 7–11) окреслено ситуації повчальних оповідань з боку, скажімо, дідуся про регіонально сформовані традиції життя закарпатців, їхній дух та непросту долю. Услід за тим п'єсами «Про Шотландію», «Про Словаччину» та «Про Японію» (№ 12–14) окреслюються інтереси дещо іншого пізнавального значення – в намірі досягнути певне національно «інше», яке має свій колорит власної культури. Урешті-решт, «Колискова Анни» (№ 15) творить, так би мовити, люфт перед фіналом-прологом – «Про Австрію» та «Про Румунію» (№ 16, 17). Варто також відзначити ще одну знакову обставину, яка стосується вже типів виконавського амплуа та прийомів персоніфікації образів – і як учасників родинного кола, і як певного суспільного цілого: окрім версій сольного виконання, у чималій кількості п'єс передбачено ансамблеве музикування у чотири та шість рук.

У цілому ж і для виконавця-інструменталіста, і для слухача чи аналітика (він також є «слухачем») «Дитячий альбом» В. Теличка – це випробування на вміння сприймати музичну лексику під виглядом певної звукової (сонорної) форми/ідеї, з якою належить мати стосунок за алгоритмом особистісної самоідентифікації. Адже, з одного боку, у музичному тексті є можливість розпізнавати класичні моделі музичних лексем (кантиленність, декламаційність, моторика, загальні форми руху, сигнальність, звукова ілюстрація); та з іншого – через конструктивне втручання до них аklasичних прийомів творення музичної матерії (емансипований дисонанс, асистемність ладу тощо) виникає ситуація накопичення смислів. Наприклад, тематизм п'єси «Ранок» є цілковито опертим на сонористичні прийоми: і щільний, і розмитий водночас в обрисах кластер (три звуки розташовані на відстанях секунди), що як гроно просувається хроматичною шкалою із зміною тонових співвідношень у нижньому рівні фактури і при цьому абсолютно не заважає розгортатися понад ним чітко мажорній поспівковій кантилені, разом творять звуковий образ ранку, його відчуття опісля сну дитини. Більш детально ці відчуття конкретизуються у такий спосіб: спершу – це вчування у кластерний комплекс (партія лівої руки) так званої «білоклавішної діатоніки» (c+d+e), що сонорно становить собою доволі м'яку на слухове сприйняття барву-пляму мажорного колориту (C-dur); опісля понад ним (партія правої руки) розгортається також мажорна «барва» – закличної тонінтонації поспівка (з кроками на висхідну терцію та квінту), але вона має автономний тональний центр (A-dur). Відтак, масштабно-синтаксична структура 2+2+4+4, що числиться із невеликими зміщеннями щодо метричного акценту на основі варіантного перевикладу поспівки, має своєрідним фоном доволі у ладотональному відношенні пересування кластерних комплексів – із зміщенням на півтон (des+es+f, d+e+fis). Цей фонічний контраст якнайкраще «вимальовує» відчуття, коли відступає сон й нічний морок («блукання» кластерів), але сподівані обриси прийдешнього дня є яскравими й оптимістичними (ямбічна структура поспівки варіантно перефразовується у хорейчну і має фоном новий звуковий склад кластеру, що ще більшому мірою віддаляється від «білоклавішної» діатоніки (h+cis+dis). Опісля за тим неначе з марень сну виринають підсвідомі страхи: їх виражено маневром перехрещення рук із перенесенням поспівки до «басового» регістру у ще більш віддаленій ладотональності (gis-moll), але – на тлі тих самих «примарних» та «прозорих» водночас кластерів. Урешті-решт, усі ці «блукання» начебто здобувають перспективу «пошуку» звуковисотної опори, але

й вона виявляється оманливою: озвучена квінта з основним тоном «f» (партія лівої руки) у єднанні з A-dur поспівки (партія правої руки) загально творить конфліктне протистояння на рівні висотно «роздвоєного» квітнотного тону; проте, оскільки у ладотональному просторі партії лівої руки ще зберігається слід C-dur, ця квінта (f – c¹) функціонально в'яжеться із малим мажорним септакордом того ж таки п'ятого щабля. Проте, класичного звороту функціонального розв'язання до тоніки немає: знову ж таки включається тактика «роздвоєння» тону (b – h), що її «провокує» автономізація партій правої (поспівки) та лівої (фонові співзвуччя) рук, що урешті-решт призводить до напластування (кінцеві п'ять тактів) у колоритних співзвуччях – великому мажорному септакорді з основним тоном «d», долученому до нього тону нони та накладанні на них осяйного *fis-dur*'ного терцквінтакорду. В усьому цьому, отже, вбачається невимушеність та бадьористо-ініціативна заповзятість дитячої ментальності, що не знає перешкод до фантазування.

Ще одна важлива складова задуму композитора – вкласти в оригінальну звукову форму/ідею суто методичне (рівня методичного прийому) завдання щодо розвитку техніки гри на фортепіано, що передусім потребує вправного володіння усіма пальцями кисті. Наприклад, інтонаційну модель п'єси «Ведмедик Анни» складено в образі вайлуватої моторики (від *motor* – рух) – артикуляції обтяженої ходи (помірна й стримана «маршовість» у розгойдуваннях квінти й кварта, що виконуються різними аплікатурними парами в моделі методики Маргарити Лонг) й танцю «дуже-дуже» грізної (низький регістр – від *Des* до *as*) та водночас потішної особи. Подібні аплікатурні завдання мають на увазі також і в атональній, з емансипованими дисонансами п'єсі «Коник Ангеліни»: це, власне, вільне (за напрямом ведення кисті) музикування обох рук із характеристично модерною перебільшеною артикуляцією.

Іншими словами, власне, «альбом» В. Теличко трактує як спрямовану у перспективу напрямну формування музикальності та піаністичної вправності дитини-музиканта: щодо першого – закладено інтонаційно сприятливі умови для розвитку здатності до максимальної міри самоідентифікації з музичним образом; щодо другого – забезпечено зворотній зв'язок із першим, коли пропонувані принципи творення інтонаційного рельєфу музичного тематизму засобом моделювання звукової форми/ідеї безпосередньо пов'язані із уповні конкретним методичним завданням.

Урешті-решт фактично знаковим прикладом постромантичних та постмодерних ідеалізацій у фортепіанній творчості закарпатських композиторів останнього десятиріччя постає Концерт-фантазія Романа Меденці «Карпати» з посвятою «пам'яті Дезидерія Задора» (2012 р.). Цей твір являє собою синтез творчих досягнень як самого Д. Задора у ролі засновника професійної закарпатської композиторської школи (нагадаємо, що її становлення відбувалося у контексті стильових напрямів другої пол. XX ст.) та сучасного етапу розвитку творчості закарпатських композиторів у дусі постмодерної тенденції ідеалізації національних традицій. Головною особливістю концепції твору слід вважати діалог історично віддалених епох – модерної ситуації, коли пріоритетною вважалася етнонаціональна ідентифікація академічних норм інструментального мистецтва, – і максимальної свободи творчого самовираження в ситуації постмодерну, коли досягається цілісність світобудови та духовні цінності.

Змістовні обриси Концерту-фантазії Р. Меденці налаштовують свідомість на пізнання «душі» заявленого у назві твору мальовничого образу гірського пейзажу як певного «ідеального» середовища – у стані перебування поза простором і часом. Саме тому надто банально сприймаються спроби характеризувати цей твір засобом анатомування (розчленування) музичного тексту з боку його, так би мовити, матеріальних властивостей – стилізації фольклорної лексики. Адже значно вагомішим сенсом володіє намір пізнання концепції цього твору як певної цілості; а цього можна досягти у спосіб розпізнавання ментального зв'язку складових тематичного процесування музичної матерії.

Зокрема, творчий задум концерту-фантазії «Карпати» Р. Меденці розкривається своєю суттю винятково на рівні посвяти – пам'яті Д. Задора, який увійшов до історії української музичної культури XX ст. як адепт модерних (сецесійних) та модерністичних стильових напрямів. Тобто, власне «образ» Д. Задора – інтегральної (а не диференційованої) природи: він потребує мислення цим образом у сукупності творчих досягнень та індивідуально-стильових ініціатив саме цього композитора. До того ж, є у цьому «образі» вагома підстава для семантичної алюзії (нагадаємо: алюзія – вид непрямого цитування, натяк): це геніальні прозріння Д. Задора щодо етнонаціональної ідентифікації принципів академізму в жанровій формі інструментального концерту типу «концерту-монологу» (романтична традиція), який як досвід був заявлений у його Концерті для цимбалів з оркестром. Відтак, обираючи для посвяти саме жанр концерту та ще й у його видовому переломленні крізь семантику «фантазії» Р. Меденці влучно акумулює «точку відліку» осягнення змісту твору – власне дух концертності, що у творчості Д. Задора є «знаком» етнічної собітотожності культури закарпатського регіону (народні форми музикування) та становить собою «предмет» сонористичної техніки опрацювання тематизму.

Однак, схоплена майже інтуїтивно ідея сонорності єднає «минуле» і «сучасність» на ментально-архетипальному рівні: увесь звуковий процес концерту-фантазії Р. Меденці – це «дух національної традиції» з лише їй притаманною атмосферою існування із втіленням у етнічно властивих тембрах та рухових формах, які, своєю чергою, підлягають найнеймовірнішим сонорним трансформаціям. Наприклад, у кульмінаційній зоні твору (так званий каденції) засобом фактури та оригінальності звукових форм партії фортепіано та цимбалів об'єднані у сукупний сонорний блок; у фінальній зоні (код) коломийкову ритмічну формулу стилізовано у джазовій манері тощо.

Загалом композиційна форма твору розгортається як панорамна «картина» і «дійство» водночас, які попри запальну (танкову) енергію мають також осередки медитативної лірики – як моменти поринання в «небуття», перебування у просторі вічності. І саме у строкатості драматургічного монтажу вбачається квінтесенція змісту твору: це тотальна рефлексія щодо духовного змісту традиції та свідчення її ментальної тривкості як чинника збереження духовності людини у формах духовного опанування світу.

Таким чином, діалог історичних епох – модерну (сецесії), який відкрив еру інновацій (модернізму), і постмодерну, що з віддалі часу неначе зрікається інтелектуального конструктивізму, – відбувається в зоні максимальної свободи творчого самовираження «в ім'я» досягнення цілості світобудови. Відповідно, змінюється лише дискурсивна складова – логіка слідування «від дискурсу до дискурсу», що підтверджує ментальну тривкість традиції.

Висновки. Віднайдені особливості герменевтичної рецепції постромантичних та постмодерних ідеалізацій у фортепіанній творчості закарпатських композиторів доводять евристично плідну практику музикознавчого аналізу на предмет суті композиторського задуму і його інтерпретації у щонайширшому стильовому контексті; зокрема – з огляду на таку логіку стилютворення, коли формується «пост»-стильова модель: її пряме значення – те, що слідує не в сенсі «опісля», а «внаслідок» і тому потребує теоретично адекватного орієнтування у механізмах та закономірностях творення стилю. Наукове й практичне значення такої постановки питання з особливою вагомістю окреслюється з огляду на тотальність реінтерпретаційних «рухів» у музичному мистецтві другої пол. XX – поч. XXI ст. А отже, засобом обраного підходу виявлено, що творчі концепції фортепіанних композицій закарпатських композиторів в моделі постромантизму та постмодерну виявляють не лише історично необхідний намір «дорівнятися» до академічної практики компонування та опанування новітніми стильовими моделями творчості, але також цілеспрямовано вдаються до алгоритму стильової спеціалізації в плані дискурсу ідеалізації певних культурних традицій.

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидська Н. О. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство: музична україністика в контексті світової культури*. Вип. 28. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 32–39.
2. Кияновська Л. О. Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя. *«Musica galiciana»*. Жешув (Польща) : Вища педагогічна школа. Т. III. С. 225–236.
3. Козаренко О. В. Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики XX століття). *«Musica galiciana»*. Жешув (Польща) : Вища педагогічна школа, 2000. Т. V. С. 247–252.
4. Козаренко О. В. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського. *Василь Барвінський і українська музична культура : матеріали святкової академії*. Тернопіль, 1998. С. 31–35.
5. Корнієнко Н. М. Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея. *Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. пр. (пам'яті академіка О. Г. Костюка)*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АНУ, 2003. Вип. 2. С. 19–21.
6. Ярмо М. І. Постать М. В. Лисенка в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті М. В. Лисенка*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АНУ, 2012. Вип. 7. С. 391–438.

References

1. Herasymova-Persyds'ka N. O. Nove v muzychnomu khronotopi kintsya tysyacholittya. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo: muzychna ukrayinistyka v konteksti svitovoy kul'tury* [New in the musical chronotope of the end of the millennium. Ukrainian musicology: musical Ukrainian studies in the context of world culture] Issue 28. Kyiv : P. I. Tchaikovsky NMAU, 1998. P. 32–39.
2. Kyuanovs'ka L. O. Styl' setsesiyi v ukrayins'kiy muzytsi pershoi tretyny XX storichchya [The style of secession in Ukrainian music of the first third of the XX th century] *Musica galiciana*. Rzeszow (Poland) : Higher Pedagogical School, 1999. T. III. P. 225–236.
3. Kozarenko O. V. Vid modernizmu do postmodernizmu (paradyhma rozvytku halyts'koyi muzyky XX stolittya). [From modernism to postmodernism (paradigm of development of Galician music of the twentieth century)] *Musica galiciana*. Rzeszow (Poland) : Higher Pedagogical School, 2000. T. V, P. 247–252.

4. Kozarenko O. V. Semantychna «hra» v muzychniy movi Vasylya Barvins'koho. Vasyly' Barvins'kyy i ukrayins'ka muzychna kul'tura. [Semantic «game» in the musical language of Vasyl Barvinsky. Basil Barvinsky and Ukrainian Music Culture:] *Materials of the Festive Academy*. Ternopil, 1998. P. 31–35.

5. Korniyenko N. M. Svitovi metamorfozy i problemy tsilisnosti kul'tury, abo vid Fausta do Proteya. [World metamorphoses and problems of the integrity of culture, or from Faust to Protheus] *Materials for Ukrainian Art Studies: a collection of scientific works (in memory of academician O. G. Kostiuk)*. Kyiv : M. T. Rytsky IMF, ANU, 2003. 2. P. 19–21.

6. Yarko M. I. Postat' M. V. Lysenka v konteksti paradyhmy etnonatsional'noyi identychnosti ukrayins'koyi muzychnoyi tvorchosti. [The figure of M. V. Lysenko in the context of the paradigm of the ethnic identity of the Ukrainian music] *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*: Sb. sciences articles of memory of M. V. Lysenko. Kyiv : M. T. Rytsky IMF, ANU, 2012. Vol. 7, P. 391–438.

ПОСТРОМАНТИЧЕСКИЕ И ПОСТМОДЕРНЫЕ ИДЕАЛИЗАЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗАКАРПАТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Бучок Лианна Васильевна – соискатель, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Вывявлено, что опыт аналитической обработки путей формирования профессиональной композиторской школы на Закарпатье грешит несовершенством аналитического аппарата по причине игнорирования современных критериев исследования категории «стиль» без учёта дискурсов стилиобразующих процессов XX века, которые в общем ориентированы на идею глобального культурного синтеза и реинтерпретационных «движений». Установлено, что творческие концепции фортепианных произведений закарпатских композиторов в историческом промежутке времени от II. пол. XX до начала XXI в. прежде всего свидетельствуют об исторически необходимом намерении «приравняться» к академической практике компонования и стиливой специализации музыкального творчества в плане освоения новейшими стиливыми моделями творчества; в том числе – актуализации алгоритмов стиливой специализации в модели постромантизма и постмодерна, которые обобщённо являются близкими в плане дискурса идеализации определённых культурных традиций.

Ключевые слова: фортепианное творчество композиторов Закарпатья, постромантизм, постмодерн.

POST-ROMANTIC AND POST-MODERNIST IDEALIZATION IN PIANO WORKS OF TRANSCARPATHIAN COMPOSERS

Buchok Lianna – a candidate for a degree in art criticism at the Department of Variety Art of the National Academy of Leaders of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv

It was discovered that the experience of analytical study of this phenomenon contains the imperfection of the analytical apparatus due to the avoidance of modern criteria of research in the category «style» – out of discourses of the XX th century creating style processes, that are generally orientated on the idea of global cultural synthesis and reinterpretation «motions». It has been established that the creative concepts of piano works of Transcarpathian composers in the historical period of time from the first half of the XX to the beginning of the XXI century show, first of all, the historically necessary intention to «equal» with the academic practice of layout and style specialization of musical creativity in terms of mastering the latest stylistic models of creativity; including – actualization algorithms of stylistic specialization in the model of post-romanticism and postmodernism, which are generally close in terms of the discourse of the idealization of certain cultural traditions.

Key words: piano works of Transcarpathian composers, post-romanticism, postmodernism.

UDC 78.071.1(477.87)

POST-ROMANTIC AND POST-MODERNIST IDEALIZATION IN PIANO WORKS OF TRANSCARPATHIAN COMPOSERS

Buchok Lianna – a candidate for a degree in art criticism at the Department of Variety Art of the National Academy of Leaders of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv

The general description of the publications concerning the coverage of the sources and the way of forming a professional composer school in Transcarpathia is given.

Research methodology. The methods of diagnostics of the style invariant are described, as a historically necessary way to «equal» with the academic practice of layout and style specialization of musical creativity in the discourses of the XXth century creating style processes that are generally orientated on the idea of global cultural synthesis and reinterpretation «motions».

Results. It was discovered that the experience of analytical study of this phenomenon contains the imperfection of the analytical apparatus due to the avoidance of modern criteria of research in the category «style». The creative concepts of piano works of the Transcarpathian composers are analyzed in the historical period from the first half of the XX century to the beginning of the XXI century as, on the one hand, testify to the professionally necessary algorithms of academic music work, on the other – a worthy entry into the space of world music practice in mastering the latest stylistic models of creativity. Including specific algorithms of stylistic specialization of musical creativity in the model

of post-romanticism and postmodernism are analyzed, which are generally close in terms of the discourse of the idealization of certain cultural traditions.

The practical significance. Separately, individual-style discourses of idealizations are analyzed, that is the most important rule of manifestation the individual-style of composers in terms of individual experience of the mental outlook. It is revealed that the leading idea of individual-style specialization of Transcarpathia composers' musical work is ethno-national self-identification, which as a vector of national creating-style always relies on algorithms of resonance in the historical sets of stylistic system. Therefore, the so-called historical-style parallels are specifically highlighted, which as a method of studying the stylistic specification of musical creativity today are considered a promising algorithm for the discovery of vectors of macro-individualization processes.

Key words: piano works of Transcarpathian composers, postromanticism, postmodernism.

Надійшла до редакції 21.11.2018 р.

УДК 78.087.4:780.619.331:780.616.432

ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛ У СЮЇТІ З БАЛЕТУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА ДЛЯ СКРИПКИ Й ФОРТЕПІАНО

Климбус Ірина Михайлівна – аспірантка кафедри виконавського мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
 orcid.org/0000-0002-4293-7892
 doi.org/10.35619/ucpm.vi26.14
 jaskrypka@gmail.com

Розглядається сюїта В. Кирейка для скрипки та фортепіано, створена на основі балету «Тіні забутих предків» за однойменною повістю М. Коцюбинського. Шість частин сюїти узагальнюють провідну сюжетну лінію, розкривають риси характерів і відносин головних героїв крізь низку танцювальних номерів і сцену голосіння. Твір аналізується крізь подвійну оптику двох програмних першоджерел: повісті й балету. Завдяки цим імпульсам сюїта пронизана поетикою гірського краю, його природною й музичною красою. Крім того, музичний матеріал твору позначений особливостями танцювальної пластики й ритміки.

Ключові слова: композитор, сюїта, партія скрипки, фортепіанна партія, повість, балет.

Постановка проблеми. Інструментальні сюїти за власними балетними опусами – доволі поширене явище у світовій і українській музиці (авторами були, зокрема, С. Прокоф'єв, А. Онегер, А. Хачатурян, А. Кос-Анатольський та ін.). Як правило, задум, драматургічна концепція і будова таких сюїт спрямовуються на узагальнене відтворення перипетій сюжету вистави, його вузлових моментів, а також можуть зосереджуватися на портретних характеристиках героїв. За твердженням Л. Кияновської, «в інструментальному творі літературний сюжет може втілюватися з різним ступенем конкретизації» [8; 119]¹. Сюїта для скрипки й фортепіано В. Кирейка (1926–2016 рр.), написана на початку 1960-х років за його ж балетом «Тіні забутих предків» (1959 р., за однойменною повістю М. Коцюбинського), в програмному ракурсі досі не розглядалася, чим і зумовлена актуальність статті.

Огляд останніх публікацій. Комплексним дослідженням композиторської спадщини В. Кирейка, що охоплює твори різних жанрів (театрально-сценічні, симфонічні, хорові, камерно-вокальні та інструментальні), ще за життя митця почала займатися І. Шестеренко [9]. Раніше окремі твори потрапляли в поле зору науковців К. Майбурової [7], М. Загайкевич [1], А. Котляревського [5] та ін. Однак, скрипкова творчість В. Кирейка ще не знайшла достатнього висвітлення.

Метою статті є розкриття у творі В. Кирейка особливостей втілення програмних першоджерел, якими є повість М. Коцюбинського та початкова балетна версія композитора.

Виклад дослідницького матеріалу. Сюїта В. Кирейка складається з шести частин. І частина «Танець ватага з вогнем» (Moderato) вводить в атмосферу гірського краю, де відбувається дія повісті. Переінтонування старовинного гуцульського аркану – мужнього танцю чоловіків – стає засобом-символом локалізації сюжету, його регіонально-етнографічних координат. Тему аркана в партії скрипки попереджує бурдон – фортепіанна «порожня» квінта у низькому регістрі, верхній звук якої прикрашений довгою треллю. На квінту накладаються кварта правої руки. Кварто-квінтість – характерний гармонічний штрих, що створює фольклорно-просторовий колорит звучання. Тема, багата на мелізми, проводиться двічі, вдруге – з акордовим фортепіанним супроводом. Наступні два проведення теми відбуваються на октаву вище. Спочатку на тлі фортепіанних трелей, щоразу від іншого звуку й незмінного басу, потім фортепіано акомпанує темі щільною акордовою фактурою, наповненою альтерованими щаблями. При цьому верхній голос подекуди дублює скрипку, а подекуди творить із нею контрапункт.