

УДК 78.421;78

МАЛИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ У ДОРОБКУ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
1920-х–1950-х РОКІВ (СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ)Стрілецька Ольга – аспірантка, Львівська національна
музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.66
olgastriletska@gmail.com

Здійснено спробу узагальнення щодо спадкоємності національної традиції, спостереження генеральних тенденцій та рис авторської індивідуальності. На підставі творчості Г. Бацевич, Р. Мацеєвського, П. Перковського, А. Малявського та низки інших польських музикантів окреслено палітру стильових напрямів і ознак індивідуального авторського стилю, притаманних польській фортепіанній творчості окресленого періоду у жанрі малого циклу. Їх єднає спільність творчих установок, що веде від здобутків К. Шимановського (його жанрових пріоритетів, кола образності, синтезу фольклорного начала з модерним музичним словником і композиторсько-технічними засобами).

Ключові слова: малий цикл, національна традиція, стильовий напрям, композиторська техніка, фольклорно-етнічне начало.

Постановка проблеми. Серед циклічних фортепіанних композицій малі цикли мініатюр для фортепіано посідають особливе місце. Цей жанр часто приваблював К. Шимановського, в доробку якого такий різновид фортепіанної творчості представлено циклами «Чотири етюди» (1900-1902 рр.), «Метопи» (1915 р.), «Три маски» (1915-1916 рр.), «Чотири польські танці» (1926 р.). Їм притаманна особлива афористичність, вираженість драматургічної логіки і побудови, оскільки художнє ціле передається у двох-п'яти частинах. Достатньо виразним є представництво подібних циклів у польській фортепіанній творчості 1920-1950-х років, яка віддзеркалює мистецьку діяльність наступної генерації після К. Шимановського і представників «Молодої Польщі». Формат малого циклу є достатньо гнучким і універсальним для різних стильових орієнтирів, що й зумовлює численність і багатогранність звертань до нього польських композиторів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музикознавчій літературі ця жанрова сфера творчості фігурує здебільшого побіжно, без виходу на рівень узагальнень щодо спадкоємності і спостереження генеральних тенденцій та рис авторської індивідуальності. Серед найбільш інформативних щодо досліджуваного аспекту є розвідки М. Гонсьоровської, присвячені дослідженням стильових рис доробку Г. Бацевич [6; 7], дослідження А. Брожек щодо національно-стильових ознак у танцювальних мініатюрах Р. Мацеєвського [4], серія статей, коментарів до нотних видань [3; 10] та дослідження М. Вечорек «Роман Мацеєвський – класик XX століття» [14], збірка статей за загальною редакцією Б. Шеффера «Артур Малявський. Життя і творчість» [13], дослідження Т. Кобежицького [9] та серія публікацій (Й. Станкевіча, М. Борковського, М. Дембської-Трембач, Й. Гуделя і ін.) у збірці статей «П'ютер Перковський. Життя і доробок» [12], спостереження над стильовими ознаками композиторської творчості окресленого періоду на підставі особистих інтерв'ю Й. Цегелли [5], а також статистичні дані в словниково-енциклопедичних виданнях за редакцією А. Миргоня [11] і Б. Шеффера [13].

Мета статті – виявити палітру стильових напрямів і рис індивідуального авторського стилю, притаманних польській фортепіанній творчості окресленого періоду у жанрі малого циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. У доробку Г. Бацевич малі цикли представлено чималим переліком опублікованих і рукописних композицій: «Чотири прелюдії» (1924 р.), «Прелюдія і fuga» (1927 р.), «Adagio e Fugue», «Дві мініатюри», «Andante e Allegro», «Три характеристичні п'єси», «Три бурлески», «Етюди на подвійні звуки» (усі – в 1930-х роках), «Три гротески» (1935 р.), «Три прелюдії» (1941 р.), «Малий триптих» (1965 р.) тощо. Крім очевидних образно-стильових орієнтирів, заданих програмністю заголовку, у «Трьох характеристичних п'єсах», написаних у роки навчання в Парижі, наявні конструктивістські жорсткі графічні мелодико-гармонічні побудови у поєднанні зі специфічною лірикою інструментального типу (суголосно до подібних тенденцій в доробку П. Гіндеміта, Б. Бартока, С. Прокоф'єва).

«Три характеристичні п'єси» («Trois pieces caractéristiques pour piano») – один із циклів, що постали в роки навчання композиторки в Парижі в класі Н. Буланже після завершення Варшавської консерваторії. Визначення жанру п'єс – типове для творів другої пол. XIX – поч. XX ст. Характеристична п'єса – це інструментальна (переважно фортепіанна) мініатюра, довільного жанру чи форми, що підлягає певному емоційно-образному визначенню. Таким чином композиції цього жанру є на межі між суто інструментальною і програмною музикою.

Цикл складається з трьох п'єс без програмних назв: 1. Allegretto; 2. Moderato; 3. Vivace. Перша п'єса (Allegretto, 3/4, *mf*, legato) – легка, пастельна, картинна. Цей твір раннього періоду знаходиться під сильним впливом мазурок К. Шимановського, насамперед, у сфері гармонії. Фактурно композиція має пасажну будову з особливою увагою до сонорних ефектів забарвлення верхніх регістрів. Пасажі відрізняються химерною нерегулярною ритмікою (основний поділ тридцятьдругими, тріолі, септолі, новемолі), що створює відчуття природності, безпосередності висловлювання.

Друга частина (Moderato, 6/8, *p*) привносить жанрово-темповий контраст: наближена до колоскової в її салонно-романтичному сенсі. Проте за стилем вона близька до імпресіоністичного трактування музичного матеріалу, звідси споглядальність, уникнення кульмінаційної точки, розосереджена у фактурі мелодика дубльована інтервальними й акордовими смугами, а гармонічна складова постає у вигляді розкладених кластерів та співзвуч кварто-квінтової, кварто-секундової структури. Бравурна і стрімка заключна п'єса (Vivace, 4/4, *f*) сповнена суперечностей: зіткнення фраз у далеких регістрах, штрихах, фактурних типах із постійним подоланням метрики (міжтактовим синкопуванням, паузуванням сильних доль, примхливої акцентуації).

Названий цикл, незважаючи на ранній період створення, несе в собі риси спадкоємності з національною традицією і, водночас, наділений комплексом ознак, притаманних індивідуальному композиторському стилю авторки.

У повній мірі він постає й у малому циклі «Малий триптих» Г. Бацевич (1965 р.) [3]. Його стилістику та музичну мову характеризують сміливі кластерні комплекси, остинатні формули, сонористичні та колористичні засоби звукоутворення. «Малий триптих» присвячений Р. Смендзянці, яка була першовиконавицею цієї композиції у Гельсінки того ж року (в її ж першопрочитанні прозвучали цикл «10 етюдів» та Друга соната композиторки).

Це мініатюрний цикл п'єс (майже 3 хв. загального звучання), багатий на часті зміни образності і емоційного тла (фантастика, скерцозність, імпресіоністична споглядальність). У ньому відчувається бартоківський підхід до тембральності і виразових засобів: поєднання суто ударної природи інструменту і колористики.

П'єси мають чітку структуру, урельєфнену яскравим багаторівневим контрастом (фактурним, метричним, агогічним, динамічним, регістровим) як самих частин, так і їх розділів. Подібно до бартоківського «Мікрокосмосу», темпові ремарки на початку частин відсутні, їх замінено на метрономічні показники і оптимальний сумарний час тривання п'єси.

Перша п'єса циклу має тричастинну динамізовану репризну будову (12+8+7 тактів). Її початковий розділ (2/4, *f*) характеризується контрастом співставлення жорсткого каскаду акордових комплексів додекафонної організації і витриманими трелями на останньому звуку 12-тонового комплексу з його подальшим проведенням в інверсії у високому регістрі.

Середній розділ (росо ріу *mosso*, *mp*, 6/8) має поліпластовий, політональний принцип організації фактури. Диференціації матеріалу правої і лівої рук сприяє також геміола (шістнадцятковий рух верхнього шару має дводольну метроритмічну організацію), напрям мелодичного руху та штрихи (низхідне legato шістнадцятковий і висхідне staccato вісімок).

На зміну напористому токатному рухові приходить повернення початкового темпу і точне відтворення першого розділу, але зі скороченням (без інверсії).

Друга частина циклу (6/8, *ff*) базується на поєднанні засобів остинатності і гармонічно-фактурної колористичної організації. Вихідним інтонаційним комплексом п'єси є 12-тоновий розкладений ламаний вісімковий комплекс, в основі якого низхідні терцові ходи. Останні чотири звуки серії слугують основою висхідного тетракордового остинато *pp* з геміолою на тлі безперервно відкритої педалі. Звуковий шлейф відкритих демпферів зберігається після завершення побудови ще півтори такти. Наступний виклад ламаного 12-тонового комплексу (17 такт) базується на низхідних квартах із подальшою серією його секвенційних переміщень і ритмічних ущільнень до додекафонно організованих інтервально-акордових вертикалей, де основною структурою постає квінта. Заключна побудова – остинатна фігурація дещо видозміненої структур на відкритій педалі з поступовим вигасанням (2/4, *perdendosi*) при збереженні темпу.

Той же принцип поєднання 12 тонових акордових фігурацій чи комплексів з остинатним рухом дотримано й у третій частині циклу. Вона енергійна, активна за рухом, має три фактурно контрастних розділи. В першому з них акордика здебільшого кластерного типу, викладена 4–5 звучними комплексами або пуантилістичним чергуванням секунд і септим, розділених паузами і регістрами. Другий розділ урбаністичного характеру, викладено висхідними пасажами з секвенційним переміщенням чотиризвучних шістнадцяткових мотивів із прихованою поліфонією.

Заклучна побудова повертає трихордової кластерної педалі, переміщеної квінтою вище і розкладеним пуантилістичним кластером.

Єдність частин триптиху забезпечується наскрізним принципом організації інтонаційного матеріалу (в різний спосіб осмислених 12-тонових акордових комплексів і остинатних розвиткових формул), співставленням ударного трактування інструменту та сонорно-колеристичних засобів.

В обох циклах спостерігаємо спільність авторського письма: афористичність висловлювання, концентрацію змісту, активне контрастування, а іноді парадоксальне співставлення виразових засобів та способів звукоутворення, інтонаційно окреслена чіткість структури при подоланні пропорційності розділів і метричної пульсації, конструктивне начало композиційної техніки: варіативність і остинатність у роботі над музичним матеріалом.

Малий цикл самобутньо представлено й у доробку Р. Мацеєвського. Фортепіанна творчість композитора несе на собі віддзеркалення важливої сфери його творчої співпраці з осередками авангардної хореографії: приватної школи танцю В. Шапошнікової-Веківіч у Познані, Школі ритміки і пластики Я. Мечинської у Варшаві, спільної роботи з К. Джуссом (Kurt Joos) у Дартінгтон Холлі. Стилїстика композицій, традиційно відтворюваних засобами ритмопластичного та вільного танцю, присутня і у деяких із фортепіанних циклів митця.

Саме тому циклізація в фортепіанному доробку композитора здебільшого відбувається за танцювальними жанровими ознаками («Два мазури», «Чотири мазурки» для фортепіано, 1928 р.; «Сім шведських танців» для двох фортепіано, 1940 р.). Достатньо чіткий і послідовний у своїх музичних уподобаннях Р. Мацеєвський поєднує танцювальність та модерністично потрактоване етнічне начало («Чотири мініатюри» для фортепіано, «Мазурка. Тарантела. Колискова» для двох фортепіано). Виняток складає необароковий «Триптих» (1932 р.), написаний в класі композиції К. Сікорського зі структурою: *Preludium (Allegro)*, *Intermezzo (Adagio)* і *Fuga (Allegro ma non troppo)*.

Прикладом другого типу формування малого циклу може слугувати твір «Чотири мініатюри» (1940 р.), до якого входять п'єси з програмними заголовками: 1. «Прелюдія»; 2. «Мана»; 3. «Мрії»; 4. «Відлуння». Виникнення циклу, як припускають біографи, інспіроване Е. Лундстрьом (Ellen Lundström, дружини І. Бергмана), яка запросила композитора до співпраці на своїх Курсах хореографії за методою М. Вігман у Швеції. Проте достеменно не відомо чи вони трактувалися як чотири незалежних сюжети, цикл контрастних композицій, чи мали наскрізну ідею. Музична мова композитора модерна, ладове мислення підпорядковується здебільшого дванадцятитоновій тональності чи униканню тонального центру, який можуть заміщати змінні тяжіння чи інтервал.

Вступна композиція «Прелюдія» несе в собі необарокові стильові алюзії, завдяки окресленому темпохарактеру (*Maestoso, non troppo presto*), масивній акордовій фактурі та панівному пунктирному ритму у крайніх розділах тричастинної репризної форми.

Друга частина циклу «Мана» («*Spętany*», в інших виданнях зустрічається формулювання назви як «*Opętanie*» – нав'язлива думка) (*Lento, secco, mp*); побудована на контрасті регістрів, динамічних відтінків, фактурних типів коротких фраз-поспівок, які нанизуються на остинатну репетиційну формулу басу з домінуючим секундовим комплексом *f-ges*.

У п'єсі «Мрії» контрастно-складова форма підпорядкована ідеї калейдоскопу образів, в яких панує зміна емоції крізь призму танцювального начала. Звідси – чергування різнохарактерних розділів-образів зі змінами метру і ремарками темпохарактеру, яке мають конкретні хореографічні алюзії: *Lento (pp, leggiero, 4/4)* – *Tempo di valse (mp, 3/4)* – *Allegro (f, 2/4)* – *Tempo di fox (mp, 2/4)* – *Tempo primo (4/4)*. Матеріал початкового розділу в образній трансформації об'єднує весь твір, набуваючи наскрізного значення, стаючи уособленням певної персоніфікації.

Заклучна п'єса «Відлуння» (*Andante, p*) має в основі конструктивну ідею розвитку музичного матеріалу у концентричній формі. Її наскрізним інтонаційним зерном є поєднання різноспрямованих мелодично інтонацій вигуку – заклику і відповіді, в ломбардському ритмі. З них виростають контрастні розвиткові епізоди з тріольним пасажним рухом, в яких, однак, стійко зберігається каркас висхідної заключної інтонації (з варіантним трактуванням інтервалу – від кварта до октави).

Фортепіанний доробок А. Малявського не є головною сферою творчості, скрипалю за освітою. Проте, серед його композицій, відзначених конкурсними нагородами, – низка творів для фортепіано з оркестром. Серед прикладів малих фортепіанних циклів у доробку митця – «П'ять мініатюр» (1947 р.) та «Гуральський триптих» («*Tryptyk Góralski*»), який здобув відзнаку на композиторському конкурсі ім. Ф. Шопена у 1949 р. Наступного року митець реалізував їх оркестрову версію.

У своїй творчості композитор великою мірою розвинув здобутки своїх кумирів юності – К. Дебюссі і К. Шимановського, першого – в плані сонорно-колеристичних підходів до організації

музичного матеріалу, другого – у модерному осмисленні національно-етнічного начала. Поряд із цим його індивідуальному композиторському почерку властиві неокласичні стильові орієнтири.

Народно-інтонаційна природа циклу, підкреслена програмним заголовком вказує на те, що композитор бере за основу нефольклорні стильові засади. Як і К. Шимановського, його приваблюють риси музичного мистецтва Татр, Підгалля. Цикл утворюють три п'єси без програмних підзаголовків. Перша з них ділиться на три контрастних розділи. Перший (*Andante*) – сонорно-кolorистичний, зі статичними педальними співзвуччями нетерцової будови та мелодичними утвореннями, які викладаються акордовими паралелізмами, створюючи просторові ефекти. Вже них акцентуються ладові особливості фольклорного плану (алюзії на лідійський та дорійський лади в межах розширеної тональності). Другий і третій розділи, розділені невеликою ліричною зв'язкою – низка стилізованих у фольклорному дусі запальних танцювальних різномемних поспівок-награвань із неухильним наростанням темпу (*Allegro con brio-Vivo*). Фактурна організація виявляє прагнення відтворити тембральність народних інструментів, розгортання музичного матеріалу базується на коротких, чітко ритмізованих, що розвиваються варіантно і творять контрастно-складову форму.

Друга частина триптиху (*Andante*) витримана в жанрі колискової. П'єса має тричастинну форму, що базується на двох образно і темпово споріднених темах. Перша тема служить основою для крайніх розділів, пронизаних єдністю ритмічної структури чотиритактового мотиву. Середній розділ розгортається на підставі остинатно-варіантного проведення другої теми, яке накладається на постійно оновлювану гармонізацію.

Заклучна частина циклу (*Vivo*) доводить вихреву танцювальну стихію до гранично можливої динамічної і темпової кульмінації; в ній чергування контрастних тем у етноінструментальних звуконаслідуваннях відбувається з калейдоскопічною різнобарвністю. Завершує композицію кода, що починається величною імітацією трембітання і поступовим вигасанням, яке перекидає інтонаційно-образну арку до вступного розділу твору.

Малі цикли представлено і в творчості П. Перковського («Зимові казки. Шість прелюдій для фортепіано» / «*Bajki zimowe*», 1926 р.; «Чотири легкі твори»). Окрім цього митець також докладно дотримується етнохореографічної жанрової орієнтації («Чотири краков'яки» (1927 р.), «Краков'яки» ор. 12), неостилістики та алюзій до програмної творчості його викладачів К. Шимановського і А. Руссо («*Les Masques*», «Зимові казки. Шість прелюдій»).

Дослідник творчості П. Перковського Т. Кобежицький стверджує: «Зв'язки між Перковським і Шимановським не руйнують творчої індивідуальності в подальшому перебігу художнього розвитку».

Не можливо віднести музику П. Перковського на узбіччя видатної постаті. Прагнення вийти за межі цього порівняння змушує П. Перковського до відмінності, креативності, розвитку власної творчої особистості. Про це свідчить навчання в А. Русселя, вибір французького *esprit*, духу легкості, яскравості та імпресіоністичної атмосфери» [9; 161].

Висновки. Поворот до стильового плюралізму між модерном і авангардом зумовив багатство мистецьких вирішень у доробку Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського та низки інших польських музикантів. Їх єднає спільність творчих установок, що веде від здобутків Кароля Шимановського (його жанрових пріоритетів, кола образності, синтезу фольклорного начала з модерним музичним словником і композиторсько-технічними засобами). Однак, попри спільність низки ознак і вихідних принципів, кожен із митців вирізняється яскраво індивідуальною композиторською мовою, технічними засобами (розширена тональність, 12-ступенева тональність, додекафонія, співзвуччя нетерцової структури, кластери, поліакордика та поліметрія, остинатність тощо) і стильовими пріоритетами, серед яких неофольклоризм, імпресіонізм, неокласицизм, необароко, урбанізм та ін. застосування подібного підходу в різних жанрових моделях може послужити розширенню уявлень щодо ліній спадкоємності національної традиції та більш широких і достовірних узагальнень генеральних тенденцій і рис окремих авторських індивідуальностей.

Список використаної літератури

1. Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий: очерки. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 162 с.
2. Artur Malawski. Życie i twórczość: Praca zbiorowa pod red. B. Schaeffera. Kraków : PWM, 1969. 422 s.
3. Bacewicz G. Trzy groteski. Kraków : PWM, 1999. 15 s.
4. Brożek A. Obraz duszy polskiej w mazurkach Romana Maciejewskiego. Warszawa–Lublin : Polihymnia, 2014. 392 s.
5. Cegieła J. Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej: rozmowy z kompozytorami. Kraków : PWM, 1976. 200 s.

6. Gąsiorowska M. Folklorizm w twórczości Grażyny Bacewicz: Inspiracja czy konwencja? In *Inspiracje w muzyce XX wieku: Filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*. Warszawa : Związek Kompozytorów Polskich, 1993. S. 202–218.
7. Gąsiorowska M. Stylistyka twórczości Grażyny Bacewicz po 1956 roku. Poznań : Brevis, 1998. S. 77–87.
8. Halec M. Z Romanem Maciejewskim (1910–1998) w Lesznie i okolicy. Leszno : Oddz. SBP, 2010. 127 s.
9. Kobierzycki T. Osobowość twórcza Piotra Perkowskiiego (Czyli co stało się 8. kwietnia 1924 roku w Konserwatorium w Warszawie?). Piotr Perkowski. *Życie i dzieło* (red. nauk. prof. M. Borkowski, red. tomu A. Gronau-Osinska). Warszawa : UMFC, 2003. S. 157–177.
10. Maciejewski R. Tryptyk: na fortepian. Wyd. 2. Kraków : PWM, 2004. S.16–18.
11. Mrygoń A. Perkowski Piotr. *Encyklopedia Muzyczna PWM* (część biograficzna pod red. E. Dziębowskiej). T. «pe-r», Kraków : PWM, 2004. S.753–755.
12. Piotr Perkowski. *Życie i dzieło* (pod red. Mariana Borkowskiego), Warszawa : AMW, 2003.
13. Schäffer B. Perkowski, Piotr. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. P. Oxford : Oxford University Press, 2004.
14. Wieczorek M. Roman Maciejewski. *Klasyk XX. Wieku. A 20th Century Classic*. Gdańsk : Nadbałtyckie Centrum Kultury, 2004. 67 s.

References

1. Kokoreva L. M. Muzykalnaya kultura Polshi XX veka: Karol Shimanovskiy. Vitold Lyutoslavskiy. Kshishtof Penderetskiy: ocherki. M. : MGK im. P. I. Chaykovskogo. 1997. 162 s.
2. Artur Malawski. *Życie i twórczość: Praca zbiorowa pod red. B. Schaeffera*. Kraków : PWM, 1969. 422 s.
3. Bacewicz G. *Trzy groteski*. Kraków : PWM, 1999. 15 s.
4. Brożek A. *Obraz duszy polskiej w mazurkach Romana Maciejewskiego*. Warszawa–Lublin : Polihymnia, 2014. 392 s.
5. Cegiella J. *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej: rozmowy z kompozytorami*. Kraków : PWM, 1976. 200 s.
6. Gąsiorowska M. Folklorizm w twórczości Grażyny Bacewicz: Inspiracja czy konwencja? In *Inspiracje w muzyce XX wieku: Filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*. Warszawa : Związek Kompozytorów Polskich, 1993. S. 202–218.
7. Gąsiorowska M. Stylistyka twórczości Grażyny Bacewicz po 1956 roku. Poznań : Brevis, 1998. S. 77–87.
8. Halec M. Z Romanem Maciejewskim (1910–1998) w Lesznie i okolicy. Leszno : Oddz. SBP, 2010. 127 s.
9. Kobierzycki T. Osobowość twórcza Piotra Perkowskiiego (Czyli co stało się 8. kwietnia 1924 roku w Konserwatorium w Warszawie ?). Piotr Perkowski. *Życie i dzieło* (red. nauk. prof. M. Borkowski, red. tomu A. Gronau-Osinska). Warszawa : UMFC, 2003. S. 157–177.
10. Maciejewski R. Tryptyk: na fortepian. Wyd. 2. Kraków : PWM, 2004. S.16–18.
11. Mrygoń A. Perkowski Piotr. *Encyklopedia Muzyczna PWM* (część biograficzna pod red. E. Dziębowskiej). T. «pe-r», Kraków : PWM, 2004. S.753–755.
12. Piotr Perkowski. *Życie i dzieło* (pod red. Mariana Borkowskiego), Warszawa : AMW, 2003.
13. Schäffer B. Perkowski, Piotr. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. P. Oxford : Oxford University Press, 2004.
14. Wieczorek M. Roman Maciejewski. *Klasyk XX. Wieku. A XX th Century Classic*. Gdańsk : Nadbałtyckie Centrum Kultury, 2004. 67 s.

МАЛЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ В НАСЛЕДИИ ПОЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 1920-х–1950-х годов (СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ)

Стрилецькая Ольга – аспірантка, Львівська національна
музична академія ім. Н. В. Лисенка,
г. Львів

Предпринята попытка осуществить обобщения относительно преемственности национальной традиции, исследования генеральных тенденций и черт авторской индивидуальности. На основании творчества Г. Бачевич, Р. Мацеевского, П. Перковского, А. Малявского и других польских музыкантов очерчена палитра стилевых направлений и признаков индивидуального авторского стиля, присущих польскому фортепианному творчеству указанного периода в жанре малого цикла. Их объединяет общность творческих установок, которая ведет от достижений К. Шимановского (его жанровых приоритетов, круга образности, синтеза фольклорного начала с модернистическим музыкальным словарем и композиционно-техническими средствами).

Ключевые слова: малый цикл, национальная традиция, стилевое направление, композиторская техника, фольклорно-этническое начало.

SMALL PIANO CYCLE IN THE LEGACY OF THE POLISH COMPOSERS OF 1920–1950 S (STYLE ASPECT)

Striletska Olga – Post-graduate student M. Lysenko LNMA,
Lviv

The article attempts to make generalizations about the lines of continuity of the national tradition, the study of general trends and features of the author's individuality. Based on the works of Grazyna Bacewicz, Roman Matseevsky, Peter Perkovsky, Arthur Malyavsky and a number of other Polish musicians, the palette of style trends and characteristics of the individual author's style inherent in the Polish periodical genre of the small cycle are outlined. They are united by the commonality of creative installations, which leads from the achievements of Karol Shimanovsky (his genre priorities, the circle of figurativeness, the synthesis of folklore beginning with modernistic musical vocabulary and compositional and technical means).

Key words: small cycle, national tradition, stylistic direction, composer technique, folk-ethnic origin.

UDK [78.421;78.21]

SMALL PIANO CYCLE IN THE LEGASY OF THE POLISH COMPOSERS OF 1920–1950 s (STYLE ASPECT)

Striletska Olga – postgraduate student, M. Lysenko LNMA,
Lviv

The aim of this work is to reveal the palette of styles and features of the individual author's style inherent in the Polish piano compositions of the aforementioned period in the genre of the short cycle.

Research methodology. 14 main publications on this topic (scientific studies and thematic collections, encyclopedic articles, interviews with composers, musical publications) were studied.

Results. It was found that particular aphoristic nature, balanced dramatic logic and construction are characteristic of short cycles of sketches for piano, since the artistic whole is conveyed in two to five parts. Representation of similar cycles in the Polish piano works of the 1920–1950 s is quite noticeable, which reflects the artistic activity of the next generation after K. Szymanowski and representatives of the Young Poland. The format of the small cycle is quite flexible and versatile for various stylistic reference points, which is the reason why Polish composers used it so often and in so many ways. They are united by the generality of creative paradigms, which stems from the achievements of Karol Szymanowski (his genre priorities, picturesqueness, the synthesis of folk music with modern music vocabulary, compositional and technical means). However, despite the fact that there are several common features and principles, every artist had a distinct individual compositional language and technical means (extended scale, 12-step scale, dodecaphony, consonance with the non-third structure, clusters, polymetry, ostinato, etc.) and stylistic priorities, which include neo-folklore, impressionism, neoclassicism, neo-baroque, urbanism, etc.

Novelty. The article includes attempts to generalize about the continuity of the national tradition, observation of general tendencies and features of author's individuality on the basis of works by Grażyna Bacewicz, Roman Maciejewski, Piotr Perkowski, Artur Malawski, and a number of other Polish musicians who created works in the genre of the small cycle for piano.

The practical significance. The use of a similar approach in different genre models can help broaden knowledge about continuity of the national tradition and about broader and more reliable generalizations of general tendencies and features of author's identities.

Key words: small cycle for piano, national tradition, stylistic direction, compositional technique, folklore-ethnic origin.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК [378.164]

КОНЦЕРТИ ДЛЯ АКОРДЕОНА-БАЯНА ПОЛЬСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. БРОНІСЛАВА КАЗИМИРА ПШИБИЛЬСЬКОГО

Булда Марина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ
orcid.org/0000-0002-3546-7917
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.67
accomaryna81@gmail.com

Основну увагу зосереджено на аналізі Концертів, написаних для акордеона-баяна польського композитора-акордеоніста Броніслава Казимира Пшибильського. Його оригінальні, створені для акордеона-баяна твори, часто виконуються на престижних міжнародних конкурсах акордеонно-баянного виконавства. До вивчення творчості Б. К. Пшибильського музикознавча наука тільки починає приступати, а акордеонно-баянна музика згаданого композитора ще не була предметом спеціального вивчення

Ключові слова: акордеонно-баянна творчість, композитор, оригінальний репертуар, теоретичний аналіз, Концерт для акордеона.