

його опис (переказаний у монографії М.Рицаревої «Композитор Д. Бортнянський»). На превеликий жаль, усі три написані композитором сонати для клавесина і скрипки не дійшли до нас. Інші камерні твори (такі як квінтет № 2 C-dur для фортепіано, арфи, скрипки, віоли да гамба та віолончелі у 3-х частинах, 1787 р., що не входив у вищезгадану збірку) можуть дати нам певну уяву про стиль камерного письма композитора. Музикознавець Л.Раабен відзначає два важливі моменти у музиці розгорнутих ансамблів Бортнянського [3, с.104]. По-перше, ці твори позначені впливом класичного симфонізму (1ч. – сонатне allegro з невеликою розробкою, 2ч. – повільне larghetto, 3ч. – рондо). По-друге, дослідник вказує на тонке вміння Бортнянського не просто цитувати народну пісню, а використати її окремі інтонаційні звороти для творення власного тематизму. Очевидно, ці риси притаманні і трьом інструментальним сонатам, що надавало їм значної художньої цінності.

М.Фіндейзен відзначає мелодичність, наспівність музики сонат Бортнянського, багатство та індивідуалізованість його мелодики. Конкретних даних про трактовку партій немає (очевидно, клавесинна партія була домінуючою). За характером матеріалу та способами розвитку, це своєрідні сонатини, написані з педагогічних міркувань: цим зумовлені невеликі за розмірами розробки у 1-х частинах або їх відсутність. Загалом можна говорити про відображення у сонатах Бортнянського західноєвропейських традицій жанру ранньої класичної сонати. Тому то Василь Витвицький відзначає: «Нею (творчістю Бортнянського) замкнулася доба класицизму в українській музиці, започаткована Максимом Березовським» [4, с. 43].

Отже, можна зробити наступні **висновки**: підвалини для розвитку жанру камерно-інструментальної сонати в українській музиці було закладено, а перші, ранньокласичні зразки, зокрема, Соната Березовського, відрізняються яскравою самобутністю у поєднанні з кращими західноєвропейськими традиціями жанру.

1. Ісаєвич Я. Братства і музична культура XVI-XVII ст. / Я. Ісаєвич // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 48–56.
2. Людкевич С.П. Д.Бортнянський і сучасна українська музика / С.П.Людкевич // Український музичний архів. – К. : Центрмузінформ, 2003. – Вип. 3.
3. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л.Раабен. – Л. : Музгиз, 1963. – 340 с.
4. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський / В.Витвицький // Василь Витвицький . За океаном : зб. статей. – Львів, 1996. – С. 42–45.

*Рассматриваются социально-культурные предпосылки возникновения камерного музицирования на Украине, анализируются первые украинские камерно-инструментальные сонаты, а именно, произведения М.Березовского и И.Хандошкина.*

**Ключевые слова:** камерное музицирование, украинская камерно-инструментальная соната, раннеклассический образец сонатного жанра.

*The sociocultural background of chamber music in Ukraine is being considered, the first Ukrainian chamber sonatas, namely, works of M.Berezovsky and I.Khandoshkin being analyzed.*

**Key words:** chamber music, the Ukrainian chamber sonata, early classic sonata genre sample.

УДК 78.27

Олег Рудницький

## **ІНДИВІДУАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ ВЗАЄМОДІЇ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ТА АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ В СТОСУНКУ ДО РОЗВИТКУ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ МІНІАТЮРИ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ)**

*В статті розглядаються принципи розвитку основних жанрових моделей мініатюри на прикладі творчості Миколи Колесси. Робиться аналіз особливостей певних жанрових моделей, сформованих у руслі традиції та їх оновлення на українському національному ґрунті.*

**Ключові слова:** жанрова модель, інваріант, індивідуальний авторський стиль, авторська інтенція.

Проаналізувавши стильові тенденції першої третини ХХ ст., які найбільш яскраво відобразились у фортепіанній спадщині видатного українського композитора (імпресіонізм,

неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм) та з'ясувавши його власні судження щодо роботи над творами для фортепіано, як і основні параметри авторської інтенції, пов'язані з ним, постало питання на виборі жанрів, яким композитор надавав перевагу, які найбільш природно поєднувались для нього з звуковою палітрою та виразовими можливостями фортепіано. При тому слід звернути увагу на своєрідності трактування того чи іншого жанру у стильових тенденціях згаданого періоду та власне органічності натури митця у лаконізмі вислову, яка характеризує власне і образ композитора.

**Мета статті** – дослідження розвитку жанрових моделей мініатюри Миколою Колессою шляхом співставлення взаємодії параметрів авторського розвитку жанрів та історично сформованих в часі жанрових моделей певних стильових напрямів.

Хоча дослідження жанрових концепцій знаходиться за межами завдань поданої статті, а теорії жанру і, відповідно, питанню жанрової моделі присвячені сотні досліджень, однак, варто дати ту дефініцію, яка в даному дослідженні використовується як робоча. Вона спирається на визначенні Ю.Лотмана щодо вибору митцем певного жанру як форми спілкування з реципієнтами: «Вибір письменником певного жанру, стилю чи художнього напрямку – це вибір мови, на якій він збирається говорити з читачем. Ця мова входить у складну ієрархію художніх мов даної епохи, даної культури, даного народу чи даного людства... Чим більшою є потенційна можливість вибору, тим більше інформації несе в собі структура мови і тим різкіше оголюється її співвіднесеність з тією чи іншою моделлю світу» [1, с. 30]. Отже жанрова модель – на відміну від більш широкого поняття «жанру» трактується як певний смисловий «мовний код», інваріант, що концентрує найбільш типове коло образів і відображає головні історико-соціальні характеристики даного жанру. Відповідно у визначенні індивідуальних особливостей використання жанрової моделі композитором основна увага звертається на інваріантні ознаки жанру, які композитор трактує згідно з поставленим для того чи іншого твору завданням. Разом з тим в аналізі авторського втілення жанрових моделей неможливо абстрагуватись від особливостей всієї системи виразності засобів, яка узгоджується як з канонами жанру, так і з конкретним задумом та стильовими пріоритетами (включно з неповторним індивідуальним стилем композитора).

Серед новіших наукових досліджень цікавим є визначення жанрової моделі мініатюри, зроблене Н.Рябухою: «мініатюра – це «мала модель світу», яка уособлює в собі жанрову систему малих форм у мистецтві. Єдність жанрового розмаїття мініатюри в контексті видової специфіки мистецтва складають особливості психології, семантики, а також соціокультурна детермінованість, тобто умови функціонування в культурному просторі, які утворюють жанрову модель з власною картиною світу. У сфері музичного, образотворчого, літературного мистецтва мініатюру визначено як жанр, пов'язаний зі специфічними принципами художньої організації, які об'єднують жанрові різновиди мініатюри в цілісний феномен, а саме: максимальна концентрація змісту, психологічне навантаження на кожну семантичну деталь, нюанс, елемент, що приводить до лаконізму і сконцентрованості художньої композиції; камерний простір, стислий і сконцентрований час (література, музика). Психологія і естетика жанру пов'язані з суб'єктом творчості (образом людини), характеризують мініатюру як найменшу жанрову модель, яка здатна концептуально відбити картину світу» [2, с. 5]. Останнє визначення жанрової моделі на прикладах мініатюри дуже влучно співвідноситься з більшістю аналізованих творів М.Колесси і відповідає їх сутності.

Власне, для композитора більш характерним є мислення стислими афористичними побудовами, навіть у більших формах, як хорові чи вокальні твори, він тяжіє до відносної замкнутості окремих розділів. Така схильність не в останню чергу пов'язана з імпресіоністичними тенденціями як одними з провідних у його стильових пріоритетах. Другою причиною становлення мініатюри як більш визначального жанру фортепіанної творчості є і суто психологічна характеристика особистості Колесси, яка, за рядом ознак і авторських міркувань, виявляє більшу предиспозицію саме до мініатюрних форм, до жанрів з ними пов'язаних. Такими рисами вважаємо зокрема схильність до виняткової докладності, скрупульозності, прагнення відшліфувати кожну деталь твору, на чому неодноразово наголошував композитор сам, описуючи свій творчий процес.

Додатковим аргументом на користь такої послідовності в аналізі жанрів фортепіанної творчості Колесси може слугувати і особлива популярність саме його мініатюр у виконавців. «Коломийки», «Дрібнички», прелюди звучать дуже часто і здобули ряд цікавих інтерпретаційних варіантів. І хоча його цикли чи сонатина також не обділені увагою виконавців, все ж, якщо б провести соціологічний аналіз «частотності» виконання фортепіанних творів Колесси в різних середовищах, мініатюри мають шанс отримати першість.

Дуже цікаво трактується композитором жанр прелюдій, до якого він звертається протягом багатьох років свого творчого життя: від 30-х («Фантастичний прелюд», 1938) до прелюди «Про

Довбуша» (1981), тобто протягом 43 років. Хоча кількісно прелюдії нечисленні у композиторській спадщині і представлені лише чотирма зразками, всі вони складають своєрідну єдину наскрізну лінію, мають узагальнений програмний задум і в загальному можуть трактуватись як певні віхи творчого розвитку митця. Колесса мислить жанр прелюду в кількох площинах, співзвучних до різних тенденцій оновлення в ХХ ст. цієї найбільш знакової мініатюри, що зазнавала багато розмаїтих перевтілень протягом багатьох епох, та навіть в наш час не втратила остаточно своєї актуальності і продовжує привертати увагу композиторів.

Безперечно, важливим чинником впливу на його переосмислення прелюдійності вважаємо імпресіоністичне трактування цього жанру, зокрема програмні прелюдії К.Дебюссі, які в певній мірі викликають аналогії з прелюдіями М.Колесси завдяки головно споглядально-рефлексивному модусу сприйняття світу. Довершеність кожної колористичної деталі, гра світлотінню, умовне злиття часу і простору, що забезпечується заглибленістю в єдиний образно-емоційний стан, особливо притаманний «Осінньому прелюді», аналогічні образно-сміслові акценти можна віднайти і у «Фантастичному прелюді».

Крім того, істотними передумовами авторського переосмислення прелюдійності можна вважати і орієнтацію на пісенні прототипи, прагнення в інструментальній мініатюрі передати дух фольклорного оригіналу. Такий підхід особливо характерний для «Гуцульського прелюду» та «Прелюду про Довбуша». Особливість трактування жанру прелюдії у композитора полягає на нашу думку, також в тому, що навіть в тих мініатюрах, які не позначені самим автором як прелюдія, яскраво виступають ознаки прелюдійності як способу організації форми, принципів розвитку та музично-виразової системи загалом. Так певні ознаки прелюдійності – в найширшому плані трактування жанрової моделі – можна помітити і в циклі «Дрібнички», і у фортепіанних обробках пісень, і в сюїті «Картинки з Гуцульщини», і навіть в його знаменитих коломийках. Барвіста витонченість гармонічної мови, багатство фактури присутні майже у всіх цих програмних прелюдах, які часто пов'язані з фольклорними витоками. Варто зазначити, що композитор ніколи не прагнув до радикальних мір оновлення ладотонального спектру, що склались в перших десятиріччях ХХ ст., хоча добре їх знав. Зокрема відомо, що Колесса неодноразово бував в Празі у Алоїза Габи, автора чвертьтонової системи в музиці, відвідував його лекції і навіть зберіг вдома підручник з чвертьтонової композиції Габи, подарований йому автором. Співзвуччя, якими здебільшого користується композитор у прелюдіях, хоч і доволі колористичні, найчастіше можуть бути пояснені з позиції тональної логіки, в них нерідко переважають акорди терцевої побудови. Щодо функційної належності акордів, то композитор досить винахідливо користується виражальними можливостями доміантної групи, які отримують різноманітні розв'язки і іноді несподівано реалізують функційні тяжіння.

Найбільш типово імпресіоністичними можна вважати два прелюди – «Фантастичний» та «Осінній». Перший характеризується ознаками поєднання рис національної мелодики, ритміки, оспівування типових коломийкових зворотів з дивовижним імпресіоністичним, звукописним характером химерної зображальності. «Фантастичність» образу полягає в тому, що відносно простий – конструктивно ясний мотив постійно перебарвлюється в різні способи – ритмічними переборами, гармонічним колоризуванням, витонченими алюзіями недовомовленості фраз, несподіваними переходами в інший тип пульсації часу. Тут своєрідно переосмислюється первинна природа прелюдійності – що як відомо, з латині перекладається як передгра, гра вільна, неочікувана, введення в наступну організовану подію. Відчуття неочікуваності, несподіваності змін, мінливість одного і того ж образу залишається провідною ідеєю мініатюри Колесси, пронизаної духом імпровізаційності і навіяної не менш фантастичним твором М.Коцюбинського «Тіні забутих предків». Вся система виразності спрямована на створення подібного ефекту. Деякі ознаки вже відзначались, але такими ж невизначеними залишаються і тонально-гармонічні опори, які виявляють то одну, то іншу свою функційну спрямованість.

Значно пізніше написаний другий прелюд має ряд стилістично подібних ознак спорідненості з першим, передусім у трактуванні гармонічних та фактурних колористичних деталей. Прелюд починається із дещо непевного «знаку запитання» на тонально невизначеному гармонічному ході. Композитор використовує тут типові для імпресіоністичного колориту гармонічні сповзання та блукання, що лише наприкінці фрази отримує хистку тональну основу. Важливу роль у подальшому розвитку початкового мотиву отримує інтонація обертання, своєрідне колоподібне замикання у «вузькому просторі», теж досить типове для імпресіоністичної мелодики. Проте згодом композитор поступово розмикає вузькі рамки початкового тематичного діапазону, тема набуває лірико-декламаційних рис і поступово піднімається до яскравих експресивних кульмінацій, тяжіючи таким

чином до неоромантичних сплесків. В цьому кульмінаційному епізоді вона наближається навіть до скрябінського типу мелодики з притаманним їй широким диханням, устремлінням до раптового завоювання вершин і короткого, але захопленого перебування на вершині, що часто спостерігається у прелюдіях російського майстра. Такий тип розгортання зближує цей прелюд з ранніми прелюдіями Л.Ревуцького та В.Косенка. Дуже важливе місце у створенні образу тут займає фактурне розгортання, просторовий модус твору. Тричастинна репризна форма прелюду обумовлює симетричність обрамлення кульмінаційного спалаху, невизначеність початку і кінця спричиняє образний ефект недовомленості, осінньої ностальгії і нездійснених мрій. Композитор особисто в поясненнях чи програмних коментарях не розкривав якогось конкретного літературного прототипу цього прелюду, проте знаючи його любов до поезії українського символізму, зокрема до творчості Б.-І.Антонича чи В.Гаврилюка, можна передбачити наближеність до їх поетичних рефлексій.

Найбільш розгорнутий за формою третій «Гуцульський прелюд», написаний вже в 1975 році за типом викладу і інтонаційним складом наближений до його коломийок, особливо у експозиції три частинної форми (відповідно і у репризі) природа гуцульського танцю окреслюється автором дуже рельєфно. Проте не випадково Колесса називає цю мініатюру прелюдом, а не коломийкою: безперечно, свобода розгортання, багата і різноманітна за відтінками смислів, «алюзійність» авторського мислення щодо коломийкового першоджерела проступає значно яскравіше, ніж у коломийках. Раптові «перепади» настроїв і відчуттів в певному моменті споріднюють цей прелюд з «Фантастичним», особливо у заключному епізоді. І за побудовою, цей прелюд є значно вільніше побудованим, хоча в цілому і витриманий у традиційній тричастинній формі. Але він розгортається дуже інтенсивно, завдяки чому наближається до наскрізно-поемної форми, з вільною зміною ланцюгу контрастних епізодів, серед яких і експресивно-схвильовані, і епічно-рефлексивні, і лірично-задумливі. Це найбільш тривалий і з усіх прелюдів композитора, який майже переступає межу жанру, тяжіючи до форм концертного етюд чи поеми.

Дві мініатюри обробок народних пісень, написані на схилі творчого шляху композитора (1986–1987 рр.), виникли, очевидно, з кількох намірів: по-перше, з дидактичної потреби поповнення репертуару молодшого покоління піаністів, а по-друге, повертають для митця ті пріоритети, якими він керувався в 20–30-х рр. Зрештою, така стилістика не тільки не суперечить дитячому сприйняттю, а навпаки, спрямована на розвиток у них сучасного музичного мислення, яке дозволить їм в подальшому виконувати модерну музику. Такий підхід до дитячої музики дозволяє пригадати роботу Б.Бартока з народними піснями у циклі «Мікрокосмос», а також – ще більш безпосередньо – п'єси з циклу «Наше сонечко грає» В.Барвінського.

Перша п'єса своєрідного мікроциклу «А де ж тії чоботи» – це фортепіанна обробка жартівливої народної пісні, з виразними ознаками танцювально-ігрового начала. Мініатюра має виразно дидактичне спрямування. Грайлива, граціозна мелодія отримує вишукане, і водночас доволі модерне, насичене терпкими дисонантними послідовностями, гармонічно-колористичне опрацювання.

Наступна мініатюра «Ой Іванчику-білоданчику» природно продовжує манеру викладу попередньої фортепіанної обробки народної пісні (чи, точніше, мініатюри за мотивами народної пісні), проте в ній більша увага звертається не стільки на гармонічну колористику, скільки на лінеарність викладу, особливу увагу варто звернути на контрастні голоси, у фактурі використовуються як елементи контрастної поліфонії, так і підголоскові прийоми, а наприкінці фактура ускладнюється, і знову ж таки наближається до улюбленого Колессою у фортепіанних мініатюрах імпресіоністичного звукопису. Дуже ефектним є завершення п'єси, а разом і всього мікроциклу – воно відбувається на стрімкій кульмінації-спалаху, спрямованій догори, до вершини, яка проте не має цілком завершеної «крапки», а швидше розмикається у певній недовомленості, відображаючи стан очікування і подиву.

Доволі подібний підхід до втілення яскравого картинного образу помічаємо у ранньому циклі мініатюр «Дрібнички», котрий, попри молодість автора, вражає новизною мислення, відповідністю до сучасних йому новітніх тенденцій, свіжістю гармонічних барв, багатством переплетення фактурних ліній.

Цей цикл, написаний в 1928 році за програмним задумом вписується в оновлення програмної тематики перших десятиліть ХХ ст. Крім славетного циклу «Миттєвості» С.Прокоф'єва, паралель з яким виникає одразу, на думку спадає і ряд інших, зокрема «Казки матінки Гуски» М.Равеля, «Прогулянки» Ф.Пуленка чи «На зарослому хіднику» Л.Яначека. Цікаво, що цикл Миколи Колесси хронологічно випереджує типологічно близький, хоча і несумірний за розмірами «Мікрокосмос» Б.Бартока. Важливо і те, що типова для задиристо новаторського покоління тогочасних молодих

музикантів підкреслено незвична сфера музичної виразності, нерідко гротескові і іронічні образи перевтілені у Колесси на тлі національного фольклору.

«Дрібнички» складаються з трьох п'єс. Лаконізм висловлювання, сміливість у застосуванні модерних прийомів молодим автором, вишукане переплетіння «фольклорного-модерного» свідчить про його рішучу спрямованість до художнього експерименту. Особливо це стосується ладо-тональної сфери, використання різних ладових тетраходів як яскравого колористичного прийому, фактурних рішень, організації часу (метроритміки).

Вже поєднання септакордових ланцюжків на самому початку першої п'єси надає гостроти звучанню. Від романтичної фантастики, походить і використання вертикальних комбінацій на ступенях цілотнової гами у якості колористичного прийому, трансформоване проте в дусі імпресіоністичного звукопису: ступені цілотнової гами немовби підсвічуються ввідними тонами до кожного з шаблів. Поступово характер твору набуває примарно-гротескних рис, дисонантні зблиски додають деякої гротескності загальному образному колориту. Мелодичний рельєф доволі конструктивний і обертається довкола вісі з двох кварт, а в гармонії зберігається та ж цілотнова вісь. Терпкі дисонуючі звучності зіставляються за фонічним принципом.

Аналогічна стилістика зберігається і в другій п'єсі, проте па відміну від попередньої, вона більш просторово об'ємна, картинна. В ній дуже винахідливо застосовані виразові можливості остинатності, що те ж трактується в руслі художніх течій ХХ ст. (досить згадати Б.Бартока, З.Кодая, чи І.Стравінського, деяких інших представників неофольклоризму) і згодом застосовуватиметься композитором в багатьох творах, як фортепіанних, так і вокально-хорових.

Врешті у останній п'єсі на тему народної пісні «По дорозі жук» автор використовує пісенну мелодію як основу для бітонального накладення голосів (знову виникають природні паралелі з деякими бітональними п'єсами «Мікрокосмосу» Б.Бартока). Взагалі, як слушно вказує Я.Якуб'як, «три фортепіанні п'єси «Дрібнички» створені значною мірою під впливом вражень від «Петрушки» І.Стравінського. Аналогії із Стравінським (виникають) в значній мірі в третій п'єсі з її підкреслено жорстким бітональним початком» [3, с. 21]. Але разом з тим політональність відіграє важливу роль в ладо-гармонічній техніці Бартока, у вигляді «поєднання двох тональних пластів, які слугують для згущення художньої експресії, для гумористичних та характеристичних ефектів» [4, с. 349], яку ми вважаємо Колесса успадкував від Б.Бартока, бо подібна проекція горизонталі на вертикаль часто використовується у творах Колесси. Це і акорди цілотнової гами і часте використання зб. квінти, який створює ефект «примарності» і кварто-квінтова вертикаль, що впливає з інтонаційної основи композитора. Цікаві поєднання тональних центрів, часто в великосекундовому співвідношенні, як і у Бартока, є вираженням експресивних, фантастичних та гумористичних образів.

Як бачимо, досить багато прийомів у цьому відомому циклі, котрі сприймаються як вияв імпресіонізму, завдяки своїй колористичності, просторовим ефектам, терпким, гострим звучностям, об'ємним фактурно-регістровим співставленням, впливають не з холодного інтелекту, а з усвідомленням сутнісних ознак виразової системи українського фольклору.

Наступним циклом мініатюр, які подовжують головну образно-стилістичну лінію фортепіанних композицій 30-х років, стали Три коломийки, котрі належать до знакових творів у спадщині Миколи Колесси, були написані в 50-х роках, передусім «Фантастичного прелюду», «Дрібничок» і частково «Сонатини». Разом з тим в них помітне прагнення композитора до більшої ясності і традиційності музичної мови, уникання жорстких дисонансів, модерних тонально-гармонічних послідовностей, наголошення фольклорного першоджерела.

Жанрове окреслення «Коломийки» винесене композитором, на нашу думку, те ж не випадкове. Адже коломийковість як одна із сутнісних рис індивідуального письма Колесси була притаманна йому від початку творчого шляху. Однак, як помічено відносно до раніше написаних творів, він намагався знайти різноманітні форми взаємопроникнення національного – універсального, тому здебільшого обирав жанри, притаманні загальноєвропейській традиції, що до того ж отримували новітнє тлумачення в музиці ХХ ст., як прелюдія, поліфонічний цикл чи сонатина. Проте в післявоєнний період змінюється саме ставлення до мистецтва і його представників, яке не міг не відчувати на собі митець. Адже до того часу, до 50-х років вже протягом другого десятиріччя не просто впала залізна завіса як для самого Колесси, так і для всього народу. Українські композитори були позбавлені можливості контактувати зі своїми європейськими колегами та знайомитись з останніми художніми експериментами. Будь-які намагання митців – літераторів, художників, композиторів бути трохи сміливішими, радикальніше оновити засоби виразності, зазнавали жорсткого переслідування з боку ідеологічних керівників. Про цей страшний тиск згадував і сам Микола Філаретович: «Забути ті страшні роки неможливо... постанова 1948 року ( Постановление

ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели, надруковане в журналі «Советская музыка», № 1, 1948 – *О.Р.*) викликала в мене глибоку травму. Певною мірою вона повернула мою творчість в іншу колію. Я продовжував рухатись у тому ж напрямку, але музика не мала такої гостроти і свіжості» [5, с. 5].

Єдиним шансом вберегтись від цькування і звинувачень у буржуазному націоналізмі та схилинні перед Заходом (чого Колесса все одно не уникнув) для талановитого і переконаного в етичній силі музики композитора було звернення до народних джерел. Оскільки для митця фольклорна стихія була рідною, він зосередився передусім на ній, та намагався підкреслювати не тільки в музичній мові, але й у виборі жанрів.

Та в будь-якому випадку три коломийки, які теж можна розглядати як своєрідний мікроцикл, втілюють найкращі риси індивідуального стилю Колесси: барвистість, яскравість образів, а водночас раціональність побудови, точність використання кожного виразового прийому, лаконічну афористичність.

Перша коломийка містить ряд характерних ознак – ритмічних (синкоповані акценти), ладових (гуцульський лад), мелодичних зворотів. Принцип варіантного розгортання, мікрозміни основного мотиву, динамічне наростання лежать в основі розвитку тричастинної репрізної форми. Твір містить дуалістичну природу контрасту чоловічого та жіночого начал (відповідно танцювального в експозиційному розділі та лірико-медитативного в середній частині). Гармонічна мова доволі традиційна, основна тональність окреслена цілком ясно, проте не полишає враження модерності завдяки терпкості гармонічних послідовностей.

Друга коломийка, як видається, наближається до жанрової моделі скерцо, через химерність і несподіваність зіставлення двох яскраво контрастних образів: перший споглядально-сумовитий, другий танцювальний, жартівливий. Постійне переплетення, швидкоплинне перестрибування виражають зовсім різні емоції. Відчуття скерцозності одержується завдяки певним елементам музичної мови, певні еліптичні звороти, які проте вирішуються не в плані пізньоромантичної нестійкості, а переходом акорду однієї тональності через неакордові звуки в акорд іншої тональності, що зумовлює колористичний ефект.

Третя коломийка найбільш експресивна та розгорнута. Перший танцювально-активний мотив можна трактувати як певний різновид двох попередніх коломийок, де помічаються яскраві реміненсценції. Взагалі вона сприймається дуже модерно, що спричинено великою кількістю неакордових звуків, затримань в різних голосах, які розв'язуються почергово, тому основні функції тональності звучать не прямолінійно, а дещо завуальовано.

В останніх двох пізніх коломийках хотілося б зауважити про особливості роботи з жанровою моделлю, де коломийка вже є не чистим пісне-танцем, а можна метафорично окреслити жанр як «коломийка в спогадах», близькою за змістом до «Спогаду» І.Альбеніса з циклу «Іберія», де танцювальна основа сприймається як реміненсценція з ностальгічним началом. Так як тут відзначається стихія півтонів і ледь вловимих переходів та колористичних нюансів (що більше стосується четвертої). Власне остання п'ята коломийка є дуже яскрава та динамічна. Якщо попередню можна порівняти з ніжною пастеллю, виписаною м'якими барвами, то ця навпаки – соковита, немовби вийшла з під пензля О.Новаківського. Вся коломийка побудована на свого роду «фовістичних» контрастах, раптових акцентах, ефектах зіставлення густих звукових плям. Свіжа модерна музична мова мініатюри свідчить про потенціал композитора як модерніста, який так своєрідно починав проявляти на ранніх етапах творчості, і вимушений був перевести в більш традиційне русло вже в радянський період.

**Висновки.** Отже, підсумовуючи аналіз індивідуального трактування та трансформації різновидів жанрових моделей мініатюри у фортепіанних творах Миколи Колесси та відповідної до них системи виразових засобів, зазначимо найголовніші засади, які притаманні художньому світогляду та стилістиці композитора в цьому аспекті. Композитор проявляє таку ж вибірковість у ставленні до «жанрового» корпусу своєї фортепіанної творчості, як і до стильових напрямів, відповідно його художньому світоглядові. Особливе місце у фортепіанній спадщині Миколи Колесси займають мініатюри, які в загальному коригуються за парадигмами «прелюдійності» – як одного з найважливіших європейських мініатюрних жанрів, еволюціонуючого в різних стилях, та «коломийковості», найхарактернішого жанрового символу національного походження.

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М.Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998.– С. 14–285.

2. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури ( на матеріалі фортепіанних творів українських

композиторів кінця XIX–XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»/ Н.Рябуха. – Харків, 2004. – 16 с.

3. Якубяк Я. М. Колесса як композитор / Я.Якубяк // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей. – Львів, 1997. – С. 21–29.
4. Холопова В. О теории Е.Лендвай / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып.1. – С. 326–358.
5. Колесса М. Будьмо громадянами / М. Колесса // Музика. –1989.– № 2.– С. 4–6.

*В статті розглядаються принципи розвитку основних жанрових моделей мініатюр на прикладі творчості Миколая Колесси. Робиться аналіз особливостей деяких жанрових моделей, сформованих в руслі традиції та їх оновлення на українській національній ґрунті.*

**Ключові слова:** жанрова модель, інваріант, індивідуальний авторський стиль, авторська інтенція.

*The article is devoted to the progressive involve principles of the main miniatures models of genres which are scrutinized on the Mykola Kolessa piano works creation. Also is made the analysis of genres models special features, which were forming in the traditional ways and their renews on the special national Ukrainian grounds.*

**Key words:** models of genres, invariant, the individual author's style, the author's intention.

УДК 785.6

Ольга Коенда

### СИМФОНІЧНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

*У статті проаналізовано жанрово-стильові джерела та композиційні особливості симфонічних творів Олександра Козаренка межі 1980-х–1990-х років («Чакона», «Епістоли», Концерт для скрипки з оркестром). Здійснено їх порівняння із ключовими камерними творами композитора відповідного періоду.*

**Ключові слова:** жанрово-стильова модель, симфонізм, темброва драматургія, жанрове варіювання теми.

Олександр Козаренко – композитор, піаніст і музикознавець, різнобічна творча діяльність якого вписала яскраву і самобутню сторінку в українську музичну культуру сьогодення. Творчий доробок митця неодноразово привертая увагу музикознавців. Різні аспекти творчості Олександра Козаренка висвітлено у дисертації Олени Чекан [12], статтях Стефанії Павлишин [10], Юрія Чекана [15], Наталії Швець-Савицької [16], Лідії Мельник [8], а також низці статей автора цього дослідження [2–7]. Проте симфонічна творчість композитора жодного разу не була об'єктом наукового інтересу. Маємо на увазі Концерт для скрипки з оркестром (1989–1994), «Епістоли» (1991) та «Чакону» (1990). Дослідження цих творів дасть змогу їх порівняти із іншими інструментальними творами періоду 1990-х, визначити їхнє місце у творчому доробку митця. Саме це і є метою цієї статті. Завданнями: 1) проаналізувати вказані твори Олександра Козаренка в аспекті виявлення жанрово-стильових джерел тематизму та композиційних особливостей; 2) порівняти ці твори Олександра Козаренка із ключовими камерними творами початку кінця 1980-х – початку 1990-х років – «Ірмологіон» для струнних (1988) «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1991), «Konzertstück» для камерного оркестру (1990) та «Chanson triste» пам'яті В. Лютославського для органа і струнних (1994).

Звертаючись до вивчення тематизму симфонічних творів Олександра Козаренка, а також їхніх композиційних особливостей, ми спираємося на розуміння цього явища у працях Євгенія Назайкінського [9], Катерини Руч'євської [11], Віри Валькової [1], Юрія Чекана [13] та інших науковців, які розглядають музичну тему з боку структури, а також з боку функцій, які вона виконує в музичному тексті. У методиці порівняння тематизму та композиційних особливостей творів Олександра Козаренка різних жанрів виходимо з концепції музикознавчої компаративістики Юрія Чекана [14].

Розглянемо ці твори в порядку їх створення. «Чакона» для великого симфонічного оркестру створена у 1990 році. Це масштабний варіаційний цикл. Тип варіацій – basso ostinato (тема і 12 варіацій, тобто всього 13 проведень теми). Така структура, передусім, нагадує про «Crucifixus» з