

*Key words: joint performing, piano accompanist, theoretical research.*

УДК 78.071.2(477)

Неля Пастеляк

## ІНДИВІДУАЛЬНІ РАКУРСИ ТРАКТУВАННЯ ПРИНЦИПІВ ПОЕМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЯКОВА СТЕПОВОГО

*У статті здійснено розгляд формотворчих особливостей фортепіанних жанрів Якова Степового, їх співвіднесення з паралельними процесами у творчості митців Наддніпрянської та Західної України. Індивідуально-характерними засадами перевтілення поемності є багаторівнева система багатозначних алюзій, специфічна авторська інтонаційно-жанрова символіка, котра ґрунтується на поєднанні і перевтіленні семантичних знаків за законами своєїрідної «стильової гри», а також глибинне відчуття гармонічних барв та фактурних типів.*

**Ключові слова:** українська фортепіанна творчість, принципи поемності, стильовий синтез.

У контексті романтичних та постромантичних тенденцій цікавим ракурсом дослідження є риси поемності в українській фортепіанній музиці. В період її найбільшого розквіту – першої половини двадцятого сторіччя, помічаємо незвично великий інтерес до засад вільного поемного мислення, незважаючи на те, що в той час у більшості інших національних культур він втрачає актуальність. Українське мистецтво в цілому, в тому числі і музика, дуже своєрідно перевтілювали естетичні засади загальноєвропейських стилів і внаслідок цього виникали досить незвичні результати «національно-європейського» стильового синтезу. Зокрема, романтизм розгортався в українській культурі і якісно, і хронологічно, не зовсім адекватно до інших європейських культур, і залишив значно глибший слід у історії нашого мистецтва. Особливо цікаві наслідки він дав у ХХ сторіччі, коли у більшості інших країн романтичний світогляд став об'єктом іронії і зумовив протистояння антиромантичним, конструктивно-раціональним тенденціям.

У галицьких композиторів першої половини ХХ ст. фортепіанна музика на підставі поемних засад стала важливим полем творчого пошуку, експерименту, доволі часто трактувалась ними як лірично-сповідальна сфера, в якій важливе місце посідали особисті враження, рефлексії, переживання. Тому ознаки поемності, тяжіння до вільного наскрізного розгортання, яскравість контрастів та барвистість виразових засобів, прагнення збагатити образний зміст задекларованими літературно-поетичними символами, стали природною особливістю художнього мислення, яку представники нової генерації західноукраїнських митців демонстрували у фортепіанній музиці.

Серед митців Наддніпрянщини\*, які демонструють індивідуальні ракурси трактування принципів поемності у фортепіанній творчості, особливе місце займає Яків Степовий, доробок якого незаслужено скромно досліджений фахівцями. Серед наукових праць, присвячених його постаті є низка монографій та культурологічних праць, переважно написаних понад три десятиліття тому [2; 5], де фортепіанні композиції побіжно заторкуються у історико-біографічному контексті\*\*, серед дещо новіших публікацій – розділ підручника для та ДМШ й популярна повість\*\*\*. Метою розвідки є аналіз формотворчих особливостей фортепіанних жанрів композитора, їх співвіднесення з паралельними процесами у творчості митців Наддніпрянської та Західної України залишаються аспектами, що досі знаходилися на маргінесі наукової проблематики.

Підхід до поемності, відмінний від зразків західноукраїнської фортепіанної музики, демонструє доробок Я. Степового (Якова Якименка) – одного з найбільш витончених і експресивних ліриків післялисенківської доби, котрий своєрідно поєднав у вокальній і інструментальній творчості здобутки вітчизняної класичної школи, ліричне і символістично-суб'єктивне трактування широкого

\* Зокрема ранніх Л.Ревуцького та Б.Лятошинського, В.Косенка.

\*\* Грінченко М. Яків Степовий. – Харків, 1929. у кн. : Грінченко М. Вибране. – Київ, 1959. – С. 511–528; Михайлов М. Я.С.Степовий у кн.: Історія української дожовтневої музики. – К., 1969. – С. 571–584; Шварцман Ш. Яків Степовий. – К., 1951.

\*\*\* Степовий Яків Степанович // Лісецький С. Українська музична література: Навч. посіб. для 6 кл. ДМШ. – К. : Муз. Україна, 1991. – С. 20–32; Корольок Н. Яків Степанович Степовий // Н.Корольок Маленькі історії про українських композиторів 18–20 ст. – К., 1998. – Ч. 7. – С. 151–164.

спектру фольклорних жанрів – від думи аж до сентиментальної пісні-романсу, та специфічний український «скрябінізм», такий важливий для східноукраїнської школи у перших десятиліттях ХХ сторіччя, що пізніше пишним цвітом розквітне у доробку деяких українських композиторів, зокрема раннього Л.Ревуцького, Б.Лятошинського і В.Косенка. Власне спостерігаючи за процесами еволюції українського музичного стилю, О.Козаренко зазначить щодо Я.Степового та інших послідовників і яскравих представників постлисенкової генерації: «(вони)... започаткували нову тенденцію... інтелектуалізацію творчого процесу взагалі і письма зокрема (не зраджуючи при тому традиційного емоціоналізму українського музичного вислову)» [3, с. 135–136].

Будучи за своєю натурою виразним ліриком, схильним до меланхолійних рефлексій, до вишуканої гри емоційних півтіней і пастельних нюансів, Степовий на протязі творчого шляху уникатиме монументальних розгорнутих форм, надаючи перевагу вокальним і інструментальним мініатюрам, цуратиметься і відверто публіцистичної спрямованості образів, а навіть якщо і запрагне передати патріотичні почуття, то висловить їх у спосіб опосередкований, символічний, через аналогії з барвами природи (вокальний цикл «Барвінки», солоспів «Степ»). В цьому сенсі він відрізняється як від свого духовного вчителя – М.Лисенка, а також педагога у Петербурзькій консерваторії – М.Римського-Корсакова, так і від митців-ровесників, з якими його часто порівнюють – М.Леонтовича і К.Стеценка.

Зрозуміло, що категорія поемності набуває у спадщині Степового зовсім іншого трактування, аніж це спостерігається у С.Людкевича. Серед його фортепіанних творів взагалі переважають прелюдії, танці, невеликі п'єси – отже, не розгорнуті сцени з сюжетними асоціаціями, а «ескізи» настрою, схоплені миттєвості, образки з природи. Схильність до споглядання, рефлексії, делікатного, поетично наснаженого відображення емоційного світу особистості, породила специфічні риси стилю композитора, обумовила індивідуальну виразовість музичної мови. Спираючись на пісенну ідею в цілому, безумовно надаючи перевагу розвиненій, пластичній вокалізованій у будь-якому жанрі мелодії, Степовий проте володіє численними засобами подолання інерції традиційно-пісенного розгортання, що на той час вже сприймається достатньо старомодно, насичення її чарівливо-несподіваними акцентами речитативно-декламаційного походження, ефектами звукозображення та звуконаслідування, подекуди конструктивними, суто інструментально-концертними елементами виразовості, колористикою гармонічної світлотіні тощо.

Така емансипованість стилістики, котра рятує мистця від банальності етнографічно-пісенних переспівів, аж надто добре відомих із клавірної спадщини дилетантів ХІХ ст., зумовлюється також модернішою гармонічною мовою, багатим використанням хроматичної гри (як і численні інші українські митці, він високо цінував і творчо переосмислив досягнення Скрябіна), нервово пульсуючою, іноді химерною ритмікою, тонкими переплетіннями графічних фактурних ліній.

Всі ці стилістичні засади створюють передумови до виникнення у творчості Степового специфічного типу поемності, щодо якого в літературі можемо знайти аналогію в умовному характері змісту романтичних поем, в типі поеми-ліричного монологу. Отже, зміст творів Степового, які можна умовно окреслити в руслі поемності – це квінтесенція ідеального, бажаного образу, пануючого над реальністю, і цю ілюзорність він доволі індивідуально утверджує через подолання численних стереотипів системи – жанрових, фольклорно-традиційних, через оновлення виразових канонів музичної мови.

До доробку фортепіанних творів Степового, в котрих він застосовує певні засади поемної драматургії, можна віднести досить нечисленну кількість композицій – в одній він вперше вживає термін «поема» («Маленька поема», ор. 10, № 5), хоча в ґрунті речі, мабуть, маємо справу з дещо ускладненою прелюдійністю; інші ж, що з більшим правом заслуговують на окреслення «поемної композиції», належать до інших жанрових гатунків – це насамперед Фантазія e-moll, Рондо G-dur та Рондо h-moll. Певні ознаки романтично-поемного типу помічаємо у «Елегії» a-moll ор. 5, № 2. Частково виникає спокуса констатувати деякі ознаки поемності також і в окремих прелюдіях, зокрема у знаменитому «Прелюді пам'яті Шевченка» та Прелюді d-moll, ор. 10, № 2, з аналогією головної теми до старовинного католицького наспіву «Dies irae». Проте тут надто виразно окреслені конститутивні риси саме прелюдійності – імпровізаційність, плинність розгортання, панування одного емоційного стану, наявність провідного інтонаційного зерна, яке послідовно зберігається від початку до кінця п'єси. Картильність, асоціативність образу, котра створює у згаданих прелюдіях своєрідну «передпоемну ситуацію», залишається на рівні ескізного накреслення, не отримуючи послідовного і цілісного втілення.

Зупинимось детальніше на Фантазії e-moll, не тільки як на одному з найбільш масштабних і внутрішньо контрастних творів у фортепіанному доробку мистця і української фортепіанної музики

того часу в цілому, але й як на зразку органічної взаємодії сюжетного та рефлексивно-монологічного типу поемної драматургії, показового для національної культури.

За структурою вона приблизно нагадує три-п'ятичастинну форму, хоча і не вкладається в її рамки, або її ще можна потрактувати як своєрідну трансформацію складної тричастинної форми, проте з істотно видозміненими варіантами двох основних тематичних елементів і невеликою «квазірозробковою» частиною, контрапунктично об'єднуючою обидва інтонаційні первені (А – В), а потім настає розробковий епізод:

$$A_1 - B_1 - A_2 - B_2 - A_3.$$

Але безперервність «перетікання» епізодів, що нанизуються у єдиний ланцюг інтонаційних подій, інтенсивність драматургійного розгортання зближує як обидві теми, так і їх подальші варіанти. Застосування принципів поемності полягає тут, по-перше, у раптовому «переключенні» з одного стану у другий, дотримання тієї редукації дії, котра, як згадувалось, є однією з основних прикмет романтичної літературної поеми; раптовість переходу підкреслюється додатково ще і зіставленням далеких тональностей, причому не обов'язково на межі умовних розділів, іноді і всередині окремих з них. Так, в експозиції від основної тональності *e-moll* у експонуванні другої теми композитор переходить до міксолідійської *A-dur* – мажорної субдомінанти з пониженою септимою, котра вносить архаїчно просвітлений тонус, але дуже швидко переходить до паралельного з основною тональністю *G-dur*. Блукання по колу споріднених мажорних тональностей взагалі характерне для викладу другої теми, і складає один з моментів контрасту до стабільної у ладотональному відношенні першої теми.

Далі (епізод  $A_1B_1$ ) побудований на ще одній субдомінантовій модуляції, на цей раз у мінорну субдомінанту відносно до *A-dur*, – у *d-moll*. Від неї відбувається перехід до *c-moll*, далі через енгармонізм зменшеного септакорду – у *B-dur*, потім шляхом мажоро-мінорних зіставлень у *Fis-dur*, а від нього через ланцюг секвенцій у основну тональність *e-moll*. Отже, незважаючи на збереження канонів тонально-функційної гармонії, композитор трактує її доволі барвисто, на свій кшталт, згідно з пізньоромантичними досягненнями ладотональності вдається до яскравих барвистих тональних зіставлень, котрі мають як істотну драматургічну, так і експресивну функцію.

Природа тематизму, використання певних інтонаційних джерел теж викликає паралелі з романтичною поемністю. Перша тема – епіграф-рефрен – починається з вершини-джерела, стрімко спадаючи в октавному діапазоні, що ще в ту епоху, незважаючи на появу нового «словника епохи», за Асаф'євим [1], трактувалось як ознака піднесеності, експресивного вияву почуттів і часто зустрічалось у вокальній і оперній музиці (порівняти: арію Ленського «Что день грядущий мне готовит» з «Євгенія Онєгіна» Чайковського, або «арію з квіткою» Хозе з опери Бізе «Кармен»). Секстове ж закінчення фрази, ще й на активному пунктирному ритмі підсилює враження схвильованості, душевного трепету, і могло б сприйматись як бурхливе, коли б не авторська ремарка способу виконання *dolce* і динамічний відтінок *piano*. Хвилеподібний напливаючий акомпанемент був би надто звичним для такого роду ліричних тем, якби не обірване закінчення і відсутність останньої ноти, що являє собою яскравий прояв «ілюзії сприйняття» (за В.Медушевським) [4, с. 155] а відтак справляє доволі сильне враження переривистого дихання, недомовленості якоїсь важливої думки.

Мелодія, почавшись так яскраво і рельєфно, поступово ніби розчиняється у складніших фактурних переплетіннях, окремі мотиви перетікають у підголоски, у виразовому плані виділяються гармонічні послідовності, еліптичне поєднання альтерованих дисонансів. Тема з лінійного виміру ніби переходить у об'ємний. Піднявшись до динамічної кульмінації вона раптово, без цезури, без смислового переходу, переключається на другу тему.

Наступна хвиля розгортання вносить контраст насамперед завдяки своєму просвітленому трохи найвному настрою, інтонаційна основа викликає порівняння частково з ліричною піснею-романсом, частково з обрядовою веснянкою, але і одне і друге джерело суттєво видозмінене, з них еліміновані лише певні характерні звороти, смислові знаки-формули, а в цілому вони з'єднуються з тією ж недомовленістю, загадковістю, якою була позначена попередня хвиля розвитку, тож і сприймаються, переважно, з тією ж семантичною багатозначністю, з якою перша тема розпливається у фактурному просторі.

Від традицій романтичної поемності тут ще зберігається суб'єктивність асоціативного трактування пісенних джерел, але неочікувана химерність їх переродження, відсутність чітких орієнтирів змісту у вигляді жанрових ритмоформул чи характерних знаків доби, багатозначність переливів і переходів від одного мотивно-тематичного ядра до іншого, тяжіє вже до поетики символізму. Окремі епізоди, побудовані за принципом ланцюга варіаційних видозмін, в'яжуться між собою на засадах висвячування окремих барвних плям, зміни колориту і просторово-фактурних

конфігурацій викладу теми.

Жоден жанровий стереотип чи стильове кліше не дається тут із «стовідсотковою» точністю, прямої стилізації чи узагальнення через жанр Я.Степовий не визнає, але особливу приналежність його музики складає саме множинність цих асоціативних зв'язків, коли застосовуються і типово шуманівські звороти, і водночас наступна фраза відсилає слухача до оперної мелодики Чайковського, коли виринають скрябінізми і поруч з ними – моменти імпресіоністичного звукопису. Ця багатозначна палітра смислів і символів змушує згадати тип рефлексивно-споглядальної «статичної поемності», зосередженої на різних аспектах одного образу, котрий можна спостерегти, зокрема, вже в творчості Лесі Українки (як, наприклад, у поемі «Одне слово») та Олександра Олеся.

Кругообіг переживань, котрі весь час ніби перебувають в стадії становлення, пробують досягти якісної видозміни, і лише наприкінці Фантазії в результаті триваліших перетворень, переходів від одного тематичного комплексу до іншого приходять до повної гучності і чисто регістрового «верху» – створюють концепцію «квазісюжетності», коли фабула розгортається за умовним планом, а головний акцент кладеться усе ж таки на картинно-просторовий, символічний, а тому «вислизуючий» у конкретизації поняття, ракурс. Наявність не одного провідного, а декількох планів (фабульних ліній) змісту, зіставлення розмаїтих емоційних станів, почуттів, полярних жанрово-стильових категорій, розташовані тут не послідовно-прямолінійно, а ніби «по спіралі», коли після підйому настає спад, для того, щоби поступитись місцем ще більшому піднесенню, ще вищій кульмінаційній вершині.

Дещо інакше, більш безпосередньо, виникають аналогії з поемністю у Рондо h-moll. Тут можна говорити про наявність досить явного інтонаційного стереотипу – це романтизований зачин думного характеру, ще більше наближений до історичної пісні, тобто суб'єктивне перевтілення фольклорно-епічного джерела. Розпочинаючись у нижньому регістрі, поступово завойовуючи простір, ця тема передає стан зачасної тривоги, болісного роздуму, а карбований маршовий поступ викликає навіть певні асоціації з траурним походом (згадується в цьому контексті знаменита картина О.Мурашка «Похорон отамана»). Наступний період розпочатий у D-dur і завершений у основній тональності розташовується теж за структурним принципом пісні – зіставлення мінору і паралельного мажору, застосування перемінно-паралельного ладу притаманно куплетно-варіантним структурам типу «заспів – приспів», незважаючи на умовну репризність другого періоду (складна двочастинна форма типу AA<sub>1</sub> – BA<sub>2</sub>). Ясно скристалізована пісенна форма, подана вже у експозиційному розділі, викликає і відповідну «пісенну» драматургію цілого.

Рондо, попри свою назву, своєрідно перевтілює засади куплетно-варіаційної форми, однак, окремі епізоди, ближчі до початкового викладу, можуть трактуватись як рефрен (аналогічний принцип застосував – у більших масштабах форми – С.Людкевич в «Елегії»), хоча і вони не залишаються зовсім незмінними, збагачуючись фактурно і видозмінюючись гармонічно. Поміж ними так звані епізоди (вказуємо – так звані, бо і вони ґрунтуються на похідних від головної теми мотивах) відзначаються більшою розробковою плинністю і використанням окремих тематичних елементів у секвенціях і регістрово-тональних протиставленнях.

В цілому схема твору може бути окреслена наступним чином:

A – R (як розробкові епізоди) – A<sub>1</sub> – R – A<sub>2</sub>.

Власне через зіставлення стабільності (рефрен) і мобільності (розробкові епізоди), більш традиційних і ясніших пісенних асоціацій (рефрен) та інтенсивної модерної видозміни початкових тематичних елементів, їх гармонічного і фактурного ускладнення, а в результаті виникнення двох планів змісту – можна трактувати цей твір частково в руслі поемних принципів. Від літературної поемності в Рондо умовно трансформується певний тип розповіді, коли герой-оповідач знаходиться тут і зараз, а головні події розгортались де-інде і давніше («Давно се діялось»), стрімка зміна настроїв, драматизація дії, яскрава картинність застосованих музично-виразових засобів, особливо ж гармонічних барв і фактурного простору.

Подібне ж зіставлення змістовних планів, на іншій експресивно-образній основі (протиставлення моторно-життєствердного рефрену і ліричних, суб'єктивно-споглядальних епізодів) типове для Рондо G-dur.

Підсумовуючи огляд принципів поемності в фортепіанних творах Я.Степового зазначимо, що творчості Я.Степового за лірико-інтимним світовідчуттям і основними естетико-стильовими орієнтирами є притаманними пізній романтизм, «постшопеніанство», близькість до поезики російського символізму. Поемність у ній постає насамперед як відгалуження ліричної мініатюри, проростає з монологу романтичного героя, оперує досить витонченими символами, породженими естетикою «межі століть», що дозволяє шукати аналогій його передпоемних композицій у камерно-

вокальному жанрі самого мистця.

Для Я.Степового основним принципом умовного «синтезу мистецтв», тобто засадами перевтілення поемності, стає багаторівнева і складна система багатозначних алюзій, витворення специфічної авторської інтонаційно-жанрової символіки, котра ґрунтується на поєднанні і перевтіленні семантичних знаків за законами своєрідної «стильової гри», а також на глибинному відчутті гармонічних та фактурних барв.

Композитор продемонстрував виразне тяжіння до лірико-психологічної монологічності, до внутрішньо зосередженої камерності світовідчуття, перевтіленої у відповідному трактуванні поемного начала. Його романтичний образ світу видається найбільш відповідним до власного артистичного «его», тому незважаючи на обертони сецесійного, символістичного, імпресіоністичного художньо-естетичних напрямків у його індивідуальній манері, саме постромантизм та глибинно відповідна йому лірико-психологічна поемність монологічного типу залишаються домінантними ознаками стилю.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Изд. 2-е / Б.Асафьев. – Л. : Музгиз, 1963. - Кн. 1, 2.– 376 с.
2. Булат Т. Яків Степовий / Т.Булат. – К. : Музична Україна, 1980. – 78 с. – (серія : Творчі портрети українських композиторів).
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с. – (серія : Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. Число 15).
4. Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / В. В. Медушевский // Восприятие музыки : Сборник статей / под ред. В.Н.Максимова. – М. : Музыка, 1980. – С. 141–155.
5. Степанченко Г. Я.С.Степовий і становлення української радянської музики / Г.Я.Степанченко. – К. : Наукова думка, 1979. – 113 с.

*В статтє осуцествлено рассмотрение формообразующих особенностей фортепианных жанров Якова Степового, их соотношение с параллельными процессами в творчестве художников Надднепряничины и Западной Украины. Индивидуально характерными принципами перевоплощения поэмности является многоуровневая система многозначительных аллюзий, специфическая авторская интонационно жанровая символика, которая основывается на сочетании и перевоплощении семантических знаков за законами своеобразной «стилевой игры», а также глубинное ощущение гармонических красок и фактурных типов.*

**Ключевые слова:** украинское фортепианное творчество, принципы поемності, стильовой синтез.

*The article carried the consideration shaping features piano genres Stepovyj Jakiv, and their correlation with the parallel processes in the work of artists various regions of Ukraine. Individually distinctive principles of the embodiment of a multi-tiered system features of the poem valued allusions, specific-genre author intonation symbols, which is based on a combination of semantic and reincarnation of characters under the laws of a kind of «style game», as well as a deep sense of harmonic color and texture types.*

**Key words:** Ukrainian piano works, the principles features of the poem, stylistic synthesis.

УДК 78.071.2(477)

Оксана Рапіта

## ТЕХНІЧНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ДОРОБКУ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА

*Стаття містить дискурс фортепіанного доробку українського композитора зарубіжжя Юрія Олійника як характеричної і вагомї сфери творчості. Він відрізняється жанровою різноманітністю й синтезом неокласичних установок, збагачених неофольклорними пошуками. Оригінальний, самобутній та національно окреслений творчий доробок митця наділений цінними якостями демократизму змісту при високому професіоналізмі роботи з музичним матеріалом.*

**Ключові слова:** провідні види діяльності, модерні композиторські техніки, стильовий синтез.

З розгортанням процесів глобалізації та входження України у світовий культурний простір закономірним явищем стає перегляд позицій, щодо місця у ньому національної культури,