

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КОЛЕССИ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Стаття розглядає фортепіанну творчість Миколи Колесси, його роль у формуванні національної композиторської, виконавської і педагогічної школи в Галичині у XX-XXI ст., стилістові аспекти виконавської інтерпретації його фортепіанних творів

Ключові слова: *фортепіанне мистецтво, виконавство, інтерпретація*

Як і більшість культурних діячів Галичини, професійне становлення яких відбувалося в першій половині XX століття, Микола Колесса представляє елітну генерацію національного музичного мистецтва і на сьогодні залишається єдиним визначним свідком його історичної та професійної генези.

Творча постать видатного українського композитора, диригента, культурно-просвітницького діяча Миколи Філаретовича Колесси, сторічний ювілей якого 6 грудня 2003 року відзначив мистецький світ, репрезентує країні традиції національної композиторської школи. Життєвий шлях композитора, його творче кредо віддзеркалюють великий спектр глибинних еволюційних процесів, які пройшла українська нація в ході свого історичного та мистецького самовизначення у XX сторіччі. З погляду сучасності ключні слова про свого вчителя висловив професор Львівської консерваторії ім. М.Лисенка Михайло Антків: “Музичне мистецтво багате на визначних людей, але часто вони творять своє ім’я виключно в одній вузькій галузі, тому і розповідати про них простіше. Микола Філаретович Колесса – велика постать в українській культурі, можна сказати, ціла епоха, якою стало все надзвичайно складне XX століття, і описати його творчість – це означає творити широке епічне полотно. І кожний розділ у тому новітствуванні буде багатим на правду про подвижництво для народу і стане набутком історії національного мистецтва, бо Микола Колесса для нас – щедра гілка славного роду світочів українського духу, композитор, диригент, учений етнограф, фольклорист” [6, с.180].

Проте в науковому аспекті творчість композитора у світлі останніх політичних змін історичного розвитку української держави залишається малодослідженим, актуальним розділом національного мистецтвознавства, виконавства та педагогіки.

У ракурсі цієї проблеми основною метою публікації є окреслення характерних особливостей фортепіанного доробку М.Колесси, який становить переважуючу сторінку інструментальної творчості композитора. Визначена мета спрямовує вирішення таких завдань: висвітлення домінуючих факторів, що вплинули на формування композиторського стилю; визначення коор-

динуючих аспектів виконавської інтерпретації фортепіанних творів на прикладі сюїти “Картинки Гуцульщини”.

Вирішальною крапкою відліку процесу дослідження є вислів самого композитора про сенс та зміст його творчості: “Менше-більше в 1933 році я відчув себе зовсім зрілою людиною, і почав застановлятися над сенсом своєї творчості, над тим, що мушу писати музику, слухаючи яку можна було б визначити, що це є музика Миколи Колесси, а не якогось іншого автора. Я прагнув витворити свій власний стиль, через який міг би передати всі переживання, враження, задуми, що жили в моїй душі” [2, с.10]. Професійне сходження композитора віддзеркалює мистецько-освітню традицію, сформовану в Галичині на початку ХХ століття.

Народившись у м. Самборі, в сім’ї уславленого класика світової фольклористики Філарета Колесси, майбутній композитор у вісім років вступає на навчання до філії Вишого музичного інституту імені Миколи Лисенка – єдиного українського громадського навчального закладу Галичини. Перші композиторські спроби датовані 1922 роком. До них належать “Мазурка” для фортепіано та “Думка” для фортепіанного тріо. Найяскравіші події цього періоду – зустрічі з Іваном Франком, співаком Модестом Менцинським, які часто відвідували родину Колессів: “Франко бував у нас удома. Але мені було 9 років і я міг лише підслуховувати і підглядати. Добре запам’ятав його голос – змученої і хворої людини. Вигляд мав скромний, середнього зросту, рудавий, повіки завжди мав червоні від недоспаних ночей. Мій батько записував народні пісні і багато хто приходив і співав у нашому домі, Менцинський, наприклад” [1].

Вищу освіту М.Колесса здобуває у Празькому Карлівському університеті, а пізніше продовжує навчання у Празькій консерваторії за спеціальностями композиція та диригування. Слід наголосити, що зв’язки галицьких композиторів, виконавців, музикознавців із представниками чеського професійного мистецтва протягом тридцяти років ХХ сторіччя були надзвичайно плідними й тісними. Початківцем цього процесу виступає Василь Барвінський – учень чеського піаніста, педагога Вільсма Курца, який довший час викладає фортепіано у Львові та згодом стає ректором Празької консерваторії. Закінчивши Празьку Школу вищої майстерності у класі Вітезслава Новака, учня Антоніна Дворжака, Барвінський торує мистецьку дорогу талановитим галицьким музикантам – Нестору Нижанківському, Миколі Колессі, Романові Сімовичу, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Зиновію Лиську, Романові Савицькому.

Після закінчення Празької консерваторії Микола Колесса продовжує навчання у Школі вищої майстерності і завершує його в один рік із Нестором Нижанківським. Відзначимо, що спільність мистецького джерела позначилась на спільних тенденціях у формуванні стилістики письма галицьких композито-

рів. Як відомо, В.І.Новак, продовжуючи традиції свого видатного вчителя, пропагував неоромантичні стиліові пріоритети, однак при цьому акцентував особливу увагу на гнучкості структури композиційних утворень, вимагав глибоких знань гармонії, поліфонії, інструментовки. Домінуючою рисою творчих пошуків українських і чеських композиторів було звернення, вивчення та переосмислення багатогранності фольклорних джерел. Саме в Празі М.Колесса вперше отримав змогу ближче і глибше ознайомитися не тільки з чеською, словацькою, але і російською літературою та мистецтвом. Вагомим є і фортепіанний доробок композитора після празького періоду навчання – “Фортепіанний квартет” та дві фортепіанні сюїти: “Дрібнички” і “Пассакалія, скерцо, фуга”.

Під час еміграції М.Колесса підтримує постійні творчі контакти з українськими мистцями, науковцями, письменниками. Однак особливою теплою і захопленою відзначене його відношення до Станіслава Людкевича. “Найбільшою гордістю свого життя” композитор вважає лист до нього в Прагу від С.Людкевича: “Він просив мене надіслати йому партитуру і оркестрові голоси моєї “Української сюїти” для симфонічного оркестру” [1]; особливо визначним виступом творчої біографії був ювілейний концерт до сторіччя Людкевича у Львові, на якому звучала кантата “Кавказ” під диригуванням Колесси. Для композитора творча постать Станіслава Людкевича була незаперечним авторитетом, взірцем самозреченого служіння мистецтву, його високим естетичним ідеалам, національним інтересам ще з гімназійних років: “Він викладав українську літературу в нас у гімназії, всі його любовно називали Сясьо. Партитури писав олівцем, невразно, допускався помилок через неуважність” [1]. Ще і сьогодні Микола Філаретович зберігає зошити контрольних робіт 85-річної давності, в яких помітки своєю рукою робив Станіслав Людкевич. Не випадково в день свого сторіччя Микола Колесса наголошує в інтерв’ю газеті “Експрес”: “Людкевич був справді великий композитор, завдяки йому стався помітний злам у способі мислення наших людей. Власне, в історії української музики все ХХ сторіччя наповнене його іменем” [7].

З приводу формування композиторського стилю М.Колесси Любов Кияновська зазначає: “Він ще в дуже молодому віці, по 20-ти роках, відбувся і ствердився як оригінальний, цікавий і наділений неповторною індивідуальною манерою композитор, автор двох симфоній, прекрасних фортепіанних творів – коломийок, “Сонатини”, фортепіанних сюїт” [3].

Фортепіано у творчості Миколи Колесси займає особливе місце. Як і для більшості українських композиторів ХХ сторіччя, воно стає першим повірником, звуковим генератором композиторських ідей, на чому наголошує сам композитор: “Все, що я написав цінного, народилося саме при фортепіано” [7]. Творчі здобутки Колесси в цій сфері виявляють природний синтез модерних тенденцій європейського мистецтва 30-х років із глибинним переосмис-

ленням етнографічної традиції. У контексті даного визначення слушно згадати, що Василь Барвінський один із перших признав М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом, насамперед з огляду на його фортепіанні твори, зокрема: Фантастичний прелюд, Сонатину, сюїту “Картинки Гуцульщини”.

Аналізуючи фортепіанний доробок композитора, відзначимо домінуючу рису його стилістики – конкретну програмно-жанрову ідею, задекларовану самим автором, та блискучу сконденсованість музичної інформації, яка розкриває її. Ця тенденція простежується як у композиціях дитячого репертуару “Дрібнички” (1928 р.), “Три коломийки” (1958 р.), “Три п’єси для дітей”, так і в більш масштабніших за побудовою творах концертного плану – “Фантастичний” та “Гуцульський” прелюди, “Сонатина”, “Картинки Гуцульщини”, “Пасакалія, скерцо, fuga”.

Крім цього, фортепіанні композиції, в яких переважають сюїтні цикли, відзначені варіаційним розвитком тематичного матеріалу, “калейдоскопічністю” структурних побудов, значною поліфонізацією фактури. Їхня самобутня індивідуальність базується на майстерному синтезуванні імпресіоністичних прийомів письма та широкого спектра гуцульської інструментальної виконавської традиції з характерними для неї орнаментикою, мелодизмом, ладо-гармонічними особливостями, прийомами імпровізації, агогічною, артикуляційною палітрою.

Домінуючими засобами виразовості, якими оперує композитор, є: гуцульський лад, двічі гармонічний мінор, фригійський, дорійський лад; гостра синкопована артикуляція, чергування тактів із рівним та “затримуваним ритмами, безперервна мелодична, динамічна варіаційність тематизму, який складається з лаконічних мотивів – квінтесенції гуцульської мелодики, постійна гра опорних ступенів мелодичної капви з їхньою альтерацією; використання фанфарних закликів у кульмінаційних побудовах, що асоціюються зі звучанням трембіт та притаманних звучанню “троїстих музик” інтервальні послідовності з перевагою чистих квінт, кварт, секунд і характерних інтервалів. Саме могутня фольклорна течія та багатогранна її трансформація визначають мистецьку цінність фортепіанного доробку Миколи Колесси. Важливо, що, перевтілюючи канони гуцульської фольклорної автентики у сфері найвпливовішого для першої половини ХХ століття фортепіанного мистецтва, Микола Колесса, як і його колега Нестор Нижанківський, найяскравіше зафіксували цей феномен у європейському, а згодом і світовому культурному просторі.

Значною особливістю популяризації доробку українських композиторів у першій половині ХХ ст. є інтенсивне функціонування професійної “виконавської хвилі”, кращі представники якої з успіхом конкурували на най-

престижніших концертних сценах Європи: Любка Колесса, Галина Левицька, Василь Барвінський, Роман Савицький, Дарія Гордінська-Каранович, Тарас Шухевич та інші. У контексті цієї особливості слід наголосити, що діяльність галицьких композиторів і виконавців проходила в тісній і дружній співпраці. Кожен новий фортепіанний твір без зовнішнього знаходив свого виконавця і вносився на концертну естраду. Якщо виконавським символом творчості Нижанківського є “примадонна фортепіано” Любка Колесса, Василя Барвінського – Роман Савицький, то з відомих перших популяризаторів творчості Миколи Колесси слід відзначити Дарію Гордінську-Каранович. Концерт-монографія нової української фортепіанної музики, з яким піаністка виступила у 1938 році, репрезентував у своїй програмі поряд із творами Л.Ревуцького, В.Барвінського, В.Косенка, П.Нижанківського, С.Людкевича, “Картинки Гуцульщини” Миколи Колесси.

Слід відзначити, що в царині сучасного виконавства та фортепіанної педагогіки саме сюїта “Картинки Гуцульщини” користується підкресленою популярністю. Такий успіх зумовлений рядом причин. Великого значення в даному контексті набуває характерна для творчості Колесси і зокрема для цієї сюїти піаністична природність фактури. Цей факт свідчить про високу піаністичну кваліфікацію композитора, який, на жаль, не репрезентував її в концертних виступах. Попри різноманітний віртуозний потенціал фортепіанних композицій, яскраво насичений емоційний світ образності обсяги фактури не перевершують середніх розмірів піаністичного апарату. Тому “Картинки Гуцульщини” є улюбленим твором як відомих концертуючих піаністів, так і учнівської молоді. Написаний у стилі жанру “нової сюїти”, який сформувався в інструментальній музиці XIX–XX століть, цей цикл, поряд із традиційними особливостями, а саме: програмністю як об’єднаною платформою, контрастністю частин, розвинутим тональним планом, відзначений насиченою внутрішньою енергетикою руху – рисою, притаманною саме композиторському стилю М.Колесси, коріння якої знаходимо в гуцульських фольклорних джерелах.

Початковим імпульсом слугує тема Прелюдії, в ладо-гармонічному, динамічному, штриховому, артикуляційному розвитку якої відтворюється діалог сопілки та “троїстих музик”. У штрихових позначеннях переважають стакатні різновиди, які надають музиці легкості та слугують важливим фактором у логічному “диханні” фразових утворень. Серед них найбільшої уваги заслуговує остання фразова вісімка, яка в більшості випадків, протягом виконання всього твору, виконується на артикуляційно-динамічному видосі – коротким пальцевим зняттям ноги з клавіші. Усвідомлення та точне відтворення цього прийому, як і підкреслена артикуляційно-штрихова увага до акцентуації перших фразових долей, є дуже важливим стилістичним знаком,

оскільки віддзеркалює одну з традиційних особливостей виконання гуцульської музики. Темпове позначення - *allegretto semplice* і мінорна тональність – тональний символ гуцульської музики – відразу створюють психологічний контраст, який активізує процес сприйняття музичного матеріалу. Ці особливості викладу посилюються постійною зміною метра, для виконання якого важливо відчувати та зберегти єдину пульсуючу метричну одиницю. Важливим динамічним прийомом, який композитор широко використовує в сюїті, є прийом терасовидної динаміки та наскрізного динамічного розвитку.

На фоні цих особливостей відзначимо, що, не виходячи за рамки простої тричастинної форми, в кульмінаційних утвореннях кожної частини композитор використовує властивий імпресіонізму прийом – деяку розмитість та калейдоскопічну змінність гармонічних, структурних комплексів, що вимагає від виконавця кропіткої роботи над висвітленням логіки фразового розвитку тематизму. Ці ж принципи експонування пригаданні і другій картинці сюїти – “Контрастам”. Її образний світ відразу протиставляється попередній частині, насамперед жанрово. На передній план виступає неповторний світ гуцульських танців. Основою інтерпретації стає аналогія з хореографічною композицією, в якій поєднуються вольові, величні рухи чоловічих танців, зокрема аркана, з плавним “дріботінням” жіночих. Композитор ущільнює фактуру хроматичними нашаруваннями, орнаментикою, мотивною фрагментарністю і водночас розширює її обертоновий спектр. Авторське позначення *rubato* наголошує на імпровізаційності агогічної сфери виконання. Воно передбачає як точне відтворення авторських ремарок, так і виконавські знахідки в рамках стилю. Використані композитором прийоми віртуозності відповідають образним символам і вимагають цілковитої свободи піаністичного апарату, широкого використання вагової гри та артикуляційно визначеної пальцевої техніки.

Початок третьої картини – “Колискової” – овіяний легким смутком, утіленим тонким плетивом хроматизмів, прийомами імітаційної поліфонії та характерною для імпресіоністичної стилістики розмитістю гармонічних і структурних утворень, різнобарвною недалізаційною палітрою. При всій жанровій визначеності ця частина циклу відкриває надзвичайно широку палітру трансформацій – від внутрішньої напруженості архаїчного інтонаційного “зерна” до натхненного енергетичного вибуху в кульмінації. У процесі створення виконавської концепції сюїти необхідно пам’ятати, що колискова є фольклористичним терміном і за своєю сутністю має виховне комунікативне призначення. Служить також згадати, що за часів язичества співові над колискою надавалось значення оберегу. У сюїті роль цієї частини як етично-смыслового центру є теж символічною – вона контрастує з усіма частинами циклу психологічно, поділена драматичним змістом. Інтонаційна експресія хромати-

юваного орнаменту мелодичних ліній та характерні прийоми акцентуації смислові акценти на кожній долі, що енергетично фокусуються в третій, відтворюють характерні риси виконання “латканок”, пісень-страждань на фоні розміреного гойдання дитячої колиски. Драматизм посилюється наскрізною динамічною хвилею, “калейдоскопом” мінорних модуляцій, симфонізацією фактури та “трембітними” фанфарними закінченнями в кульмінації.

Заключна частина сюїти “Веснянка” (гагілка) однозначно асоціюється з весняними піснями та дівочими хороводами. Істотна риса жанру веснянок – зв’язок із рухом, танцем. У сюїті це найбільш сонячна, стрімка частина, що підкреслюється авторським позначенням *Vivo con anima* (жваво з піднесенням). Їй притаманна яскраво виражена театралізованість. Композитор створює напрочуд зриму картину весняного свята. Характерними особливостями виразової сфери є так само, як в “Колісковій”, секундове нашарування тематичного зерна, артикуляційна, інтригова, динамічна та метро-ритмічна різнобарвність на фоні поліфонізованої фактури, тільки в іншому образно-емоційному контексті. Яскраво виражена скерцозність, обертонове розширення фактури надають веснянці пружної насиченості руху, оптимістичного спрямування. Однак під час виконання саме цієї частини найчастіше зустрічаються темпові перебільшення, які перетворюють музичну тканину у звукову “кашу”. У контексті проблеми, яка стосується темпової конкретизації процесу виконання, підкреслимо, що основою її вирішення є як внутрішньо слухова інтерпретація без інструмента, так і артикульоване вербальне виконання музичного матеріалу до відтворення – методи, які забезпечують ясність і виразність виконання.

Отже, головними координуючими аспектами інтерпретації фортепіанних творів Миколи Колесси є розвинуте художнє асоціативне мислення виконавця та глибокі знання етнографічних традицій з акцентом на гуцульську. Залишаючись у рамках романтичних пріоритетів, М. Колесса майстерно поєднує у своїй творчості прийоми музичного символізму з фольклорною автентичністю тематизму, не застосовуючи при цьому цитат. Його фортепіанним творам притаманний високий професіоналізм композиторського письма, оптимістична смислова ідея та яскраво виражена національна приналежність.

1. Сторова І. Микола Колесса. “Для душі старості немає” // Тиждень. – 1998. – №50. – 11 грудня

2. Кияновська Л. Свята до музики любов (про Миколу Колессу) // Музика. – 2003. – №5-6. – С. 8-10.

3. Кияновська Л. Патріарх української музики // Культура і життя. – 2003. – №41-42. – 17 грудня

4. Кияновська Л. Синь століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста. – Львів: Наукове товариство ім. Г. Шевченка, 2003. – 293 с.

5. Крушельницька М. Стиллові особливості виконання фортепіанних творів Миколи

- Колесси // Українська фортепіанна музика та виконавство. Львів, 1994. – С 51-53.
6 Паламарчук О. Микола Колесса. – Київ: Музична Україна, 1990. – 76 с.
7 Перлина пації Микола Колесса // Гоян Я. Присвята. – К., 2001. – С.161-225.
8 Шевченко Т. “Ніколи на світі не гадав, що проживу до ста років” // Експрес –2003 – 6 грудня.

The peculiarities of the piano creativity of Mykola Kolessa, his role in establishing the National professional composers, performing and pedagogical schools in Galychyna in the XX-XXI centuries, style aspects of performing interpretation of his piano heritage are investigated.

Key words: piano art, artistic performance, interpretation.

УДК 781.68; 786.6

ББК 85.310.71

Наталія Вакула

КОНЦЕРТНИЙ ДИПТИХ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА: ДВІ ТЕНДЕНЦІЇ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ

Стаття розглядає особливості інтерпретації жанру фортепіанного концерту у творчості сучасного українського композитора Геннадія Ляшенка. Аналізуються традиційні риси жанру та новаторські вирішення.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, фортепіанний концерт, жанрова еволюція.

З нинішньої, навіть вельми невеликої історичної дистанції помітно, що останнє двадцятиліття ХХ століття складає певну цілісність, окремий період розвитку української композиторської практики, де домінує інструменталізм як тип мислення. Це час абсолютної свободи творчості й незалежності мистецької думки. Постмодерністична ситуація “всеприсутності у часі і просторі” (вислів А. Шнітке) дозволяє кожному мистцю обрати ту стильову нішу, яка найбільш відповідає його власній світоглядній позиції. І все ж саме романтичний спосіб естетичного осягнення дійсності, як уважає О.Козаренко, “залишається визначальним у національній музичній культурі” [7, с.145].

Фортепіанна музика розвивається особливо стрімко, узгоджуючи діаметрально протилежні полюси – помірковано-охоронний і радикально-новаторський. При всій парадоксальній незіставності індивідуальних позицій Є.Станковича і О.Костіна, В.Камінського і В.Сильвестрова, О.Козаренка і М.Скорика їх об’єднує спільність творчого кредо – максимальний самовияв, заперечення будь-яких стереотипів. Природним і зрозумілим стає звернення до тієї системи виразових засобів, яка здатна втілити глибинні особистісні інтенції автора. Драматургічні рішення деяких творів – Четвертого фортепіанного концерту М.Скорика, Першого – В.Камінського, “Сліпої музики” для фортепіано й оркестру А.Загайкевич визначаються не зовнішнім проти-