

## **Галина Ніколаї**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А.С. Макаренка  
Суми  
Україна

# **УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ**

## **Вступ**

Фортепіанна творчість українських композиторів є органічною ланкою культурної спадщини ХХ століття. У середині минулого століття однією з перших музикознавчих спроб дослідити розвиток фортепіанної музичної творчості на Україні стали праці М. Дремлюги. Про розширення проблематики досліджень у цій сфері свідчать монографії В. Довженка («Нариси з історії української радянської музики», I том – 1957, II том – 1967) та М. Гордійчука («Українська радянська музика», 1960).

У наступні десятиліття з'являється низка наукових праць (Ю. Вахраньов, М. Калашник, Л. Ніколаєва, В. Тимофєєв, Н. Хінкулова, І. Цурканенко), в яких українська фортепіанна музика аналізується в різних ракурсах. На особливу увагу заслуговують фундаментальні роботи В. Клини, в яких він досліджує проблеми жанрово-стильової еволюції української радянської фортепіанної музики, що розглядається у якості цілісного явища культури. Нові аспекти теоретичного осмислення сучасного стану розвитку фортепіанної галузі мистецтва пропонуються в дисертаціях Л. Ланцути («Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції», 1998), О. Фрайт («Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці», 2000), О. Пономаренко («Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття», 2003), Н. Ревенко («Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України /80-90-ті роки ХХ століття/», 2004), Л. Свірідовської («Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі /кінець ХІХ – перша третина ХХ століття/», 2007).

Останнім часом у вітчизняному музикознавстві значно посилилась культурологічна орієнтація на ідеї О. Шпенглера, І. Хейзінги, М. Бахтіна, Ю. Лотмана. Сьогодні в контексті активізації інтеграційних процесів у Європі актуалізуються дослідження феномена української фортепіанної музики як складової європейського культурного простору.

## Культурологічний контекст генези української фортепіанної музики

Еволюція фортепіанної музики в Україні відбувалася під впливом російської та західноєвропейської музичних культур. Набуття вітчизняним інструментальним мистецтвом програмних ознак на початку минулого століття пов'язане з помітним впливом традицій романтизму, що сформували світоглядно-естетичні засади художньої культури кінця XIX століття. На фоні ускладнення драматургії творів, їх музично-семантичного матеріалу програмність забезпечувала відтворення експресивних емоційно-психологічних музичних образів. Усталення нових критеріїв композиторської творчості відбувалося вельми різноманітно, в особливому естетичному ключі, притаманному першій половині XX століття, котрий передбачав органічний синтез суперечливих, а іноді навіть протилежних тенденцій, свого роду «гармонійну еkleктику». Оновлення романтичного стилю (неоромантизм), пов'язане з освоєнням естетики імпресіонізму та експресіонізму, свідчило про широке коло художніх зацікавлень українських композиторів.

Зауважимо, що на розширення традиційної образної тематичної та жанрової сфери вплинули загальні тенденції європейського модернізму. Особливістю українського фортепіанного модерну тієї доби стали оригінальний синтез пізньоромантичної стилістики і дистанціювання від традиційного пісенного фольклоризму. Водночас засвоєння інструменталізму як типу мислення кардинальним чином вплинуло на темпи й потужність стилістичних новацій в українській музичній культурі.

У 30-ті роки минулого століття відбувається поступова ізоляція української фортепіанної музики від тогочасних світових мистецьких процесів, які остаточно загальмовуються у 40-50-і роки. Це був політично спланований акт з метою унеможливлення проникнення у національний музичний простір ідей європейського модернізму.

Оскільки тоталітаризм порушив органічність, природність історичного процесу, намагаючись «ампутовати» історичну свідомість українського народу – знищити історичні пам'ятки або ідеологічно переакцентувати їх зміст і значення, – головним спрямуванням української культури радянських часів стало її самозбереження, через що в ній підтримувалися консервативні традиції.

«Хрущовська відлига» 60-х років минулого століття сприяла оновленню українського культурного простору. Знаменно, що саме поява руху «шістдесятників» була першою ознакою деградації тоталітарної системи. Нова генерація українських інтелектуалів була представлена письменниками і поетами (Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, О. Гончар), композиторами (В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, М. Скорик, В. Бібик) та багатьма іншими митцями, у середовищі яких вирішувалися болючі проблеми розвитку національної культури. Незважаючи на репресії, якими завершилася коротка «відлига», українська творча інтелігенція продовжувала відстоювати ідеї національної самосвідомості, виступала проти нігілістичного ставлення до рідної мови, літератури, мистецтва. У той же час проникнення із Західної Європи широкого спектра різноманітних напрямів, які зумовили подальший процес стильового оновлення фортепіанної музики, сприяла бурхливому експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність,

пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія), у цілому – розквіту так званого «українського авангарду» (термін О. Зінкевич)<sup>1</sup>.

У другій половині 80-х років інтерес соціологів, культурологів, мистецтвознавців спрямовується до західного способу життя і мислення, ідеалістичних вчень, нетрадиційної культури, а разом із цим, і до відродження духовно-релігійних основ буття. Провідними в розвитку української культури цього періоду стають: проблеми буття особи, нації, держави, традиції та їх оновлення, культурний діалог на міжнаціональному й міждержавному рівнях, екологія природи і людини, усвідомлення місця українського народу та його мистецтва у всесвітньо-історичному процесі. У свідомість українських митців проникають ідеї та концепції західної філософії, культурології та естетики, передові позиції починає займати постмодернізм. Відчутний вплив на українську музику справили додекафонна техніка А. Шенберга, нове відчуття часопростору А. Веберна, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена, М. Бєббіта.

Зміни 80-90-х років, зокрема в мистецтві, сприяли відродженню перерваної культурно-модерністської традиції 20-х та демократично оновлювального струменя 60-х років. Якщо західний варіант постмодернізму, на думку соціологів та культурологів, характеризується як продукт «постіндустріального, споживацького суспільства», то східноєвропейський, зокрема й український, є, передусім, «посттоталітарним мистецтвом»<sup>2</sup>. Він тлумачиться з огляду на стан культури та особливості епохи в розвитку цивілізації, що визначається як «ситуація епістемологічної та онтологічної кризи, коли втрачено довіру до автентичності всіх культурних концепцій чи стилістичних манер художнього письма»<sup>3</sup>, як епоха перевідкриття суб'єктивного світу людини, втраченого у всеоб'єктивуючих теоріях «Я» епохи модерну. Незважаючи на полемічність використання вітчизняними та зарубіжними вченими терміна «постмодернізм», поряд з яким стоять такі слови інстанції як «постсучасність», «постмистецтво», «метастиль» тощо, саме це поняття здатне об'єднати різновекторні, діаметрально протилежні творчі спрямування митців під егідою плюралістичного співіснування взаємовиключних категорій і явищ як стильових, так і образно-змістовних.

## Історична динаміка української фортепіанної музики у ХХ столітті

На початку ХХ століття в українській фортепіанній музиці панує романтична модель, в якій поєдналися яскрава концертність Ліста та салонна камерність Мендельсона. Віртуозний стиль фортепіанних творів М. Лисенка, доповнений національним фольклорним мелосом, геніально поєднував обидві європейські тенденції, де елегантність, витонченість, шляхетність, довірливість інтонаційного висловлювання співіснували з техніцизмом найвищого гатунку. Художні ідеї композитора щодо звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів об-

<sup>1</sup> О. Зінкевич, *Український авангард*, „Музика” 1992, № 4, с. 4, 5.

<sup>2</sup> Л. Лавринович, *Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод?*, „Слово і час” 2001, № 1 (481), с. 39-46.

<sup>3</sup> Р. Мовчан, *Зарубіжні моделі й національна специфіка*, „Слово і час” 1999, № 3, с. 65.

робки музичного матеріалу знаходять подальший розвиток і втілення у творчості В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, збагачуючись новою барвою – ностальгічною тугою.

У той же час українська фортепіанна культура першої третини ХХ століття зазнала питомих впливів видатних російських композиторів. Так, деякі риси рахманіновської естетики відображаються у спадщині Л. Ревуцького (Прелюдія *Es dur*, оп. 7 № 1, Прелюдія *cis-moll*, оп. 4 № 3), В. Косенка (Етюдів оп. 8), М. Колеси (Пасакалія. Скерцо. Фуга.). У доробку вітчизняних композиторів можливо було також знайти відгомін творчості О. Скрябіна, що позначилося на Поемах оп. 11 та оп. 12 В. Косенка, Прелюдіях оп. 4 №№ 1, 2, оп. 11 Л. Ревуцького. Імпресіоністичні та експресіоністичні тенденції з відповідними тембрально-регістровими пошуками знайшли втілення у Концертних етюдах оп. 9 І. Белзи та «Відображеннях» оп. 16 Б. Лятошинського. Таким чином, фортепіанна музика 10-30-х років ХХ століття, поряд із романтичним баченням «природи» фортепіано (В. Барвінський, І. Віленський, В. Косенко, М. Колеса, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Я. Степовий), почала збагачуватися експресивно-психологічними засобами виразності.

У повоєнні роки в умовах тоталітаризму, що набирав оберти, з'являлися твори, хоча професійно й досконалі, але жанрово однотипові. У тогочасній українській музиці панували «сюїтність» і «програмність», які набували різноманітних змістовних нюансів у творчості М. Дремлюги – сюїта «Зима» (1946), «Весняна сюїта» (1956), М. Сильванського – «В рідному місті» (1954), А. Коломийця – «Українська танцювальна сюїта» (1948 – перша редакція, 1962 – друга), І. Шамо – «Класична сюїта» (1958), цикл «Картини російських живописців» (1958) тощо. Широке коло образів у цих фортепіанних творах дозволило В. Клину розглядати їх у контексті загальнородових форм мистецького мислення – епосу, лірики, драми, які отримали багатоаспектне втілення завдяки жанровості, фольклорним джерелам, звукообразності, картинності<sup>4</sup>.

Різноманітні естетичні впливи, яких зазнає українська фортепіанна музика у 60-70-х роках ХХ століття, в основному пов'язані з переглядом традиційних жанрово-стилістичних течій. Якісно нові зв'язки з фольклором породжують «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), а нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тица). У контексті пошуків синтезу національного й загальноєвропейського з'являються «неоромантичні» тенденції, різноманітні вияви «неоімпресіонізму». Наголосимо, що в першу чергу оновлюється мелодико-поліфонічний тип фортепіанної фактури.

Тяжіння українських композиторів у цей період до лаконізму, «графічної» прозорості викладення виявилось у зверненні до техніки митців бароко, до монодичного складу, запозиченого фортепіанною музикою з народних пісенних та інструментальних стилів, переважно старовинних. З активізацією ритмічної основи й токатно-ударних властивостей інструмента набуває поширення так званий «токатний комплекс», який доповнюється інтенсивними пошуками оригінальних тембро-сонорних засобів. У зв'язку з цим композитори звертаються до загострен-

<sup>4</sup> В.Л. Клиш, *Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977)*, Київ 1980, с. 313.

ня реєстрово-тембрових контрастів, напруженої гри сонорних опозиційних планів: щільність – розрідженість, об'ємність – лінійність тощо. Характерним є численне збагачення токат тембро-шумовими, ударно-кластерними прийомами гри. У цей час у фортепіанній музиці продовжує розвиватися вільний тип фортепіанної сюїти («Дитяча музика № 1», «Дитяча музика № 2» В. Сильвестрова), відроджується інтерес до узагальнено-програмного типу («Образи» А. Штогаренка, два зошити «Образів» М. Степаненка, «Російський лубок» О. Костіна), композитори прагнуть об'єднати той чи інший задум витонченою технікою акварелі («Акварелі» Ф. Надененко, «Акварелі» В. Кирейка, «Гуцульські акварелі» І. Шамо). Використовуючи неокласичні та барочні «моделі», вдаючись до неофольклорних принципів роботи з музичним матеріалом, застосовуючи неоромантичні та неомпресіоністичні тенденції, вітчизняні композитори відштовхуються від особливостей природи звуковидобування на роялі, темброво-колеристичних можливостей його реєстрів, засобів артикуляції.

В українській фортепіанній музиці часів «відлиги» спостерігається також розширення арсеналу композиторських технік, здійснюються перші спроби оновлення національного стилю за рахунок упровадження виражальних можливостей додекафонії та різноманітних музичних систем, переважно сонористики, пуантилістики, алеаторики. Зауважимо, що результати цих пошуків виявились далеко неоднозначними – твори деяких композиторів не перевищували статусу лабораторних вправ.

Серед найкращих зразків українського авангарду вирізняються фортепіанні твори В. Сильвестрова. В його «Триаді для фортепіано» («Знаки», «Серенада», «Музика сріблястих тонів») відчувається знання автором ідей Ар. Шенберга, А. Берга, прийомів композиторської техніки К. Штокгаузена, К. Пендерського. Новий тип музичного мислення композитора ґрунтувався на синтезі вільно трактованих елементів додекафонії та сонористичної виражальності. У творчості В. Годзяцького («Розриви площин», «Періоди»), В. Загорцева («Об'єми», «Градації»), йшли пошуки нових методів, технологій, лексики, засобів виразності в контексті сонорного бачення природи фортепіано з використанням цілісного комплексу виражальних засобів – гармонічних, реєстрово-фактурних, педально-артикуляційних, динамічних. Метою цих модерністських експериментів стало прагнення оволодіти багатим досвідом сучасної європейської музики та поєднати її досягнення з українською музичною культурою.

В українській фортепіанній музиці 80-90-х років відображено одвічні екзистенційні дихотомії: «людина і світ», «людина і природа»; спостерігається зіставлення «ідеального», позачасового світу зі сферою «реального», розвиваються принципи ігрового мистецтва, широко втілюються медитативні образи і технології, розуміння музичного простору доповнюється позамузичними елементами. Композиторів приваблюють теми духовного оновлення людини через медитацію і каяття (творчість М. Шука, О. Щетинського), ідея багатобарвності життя (композиції Г. Саська, О. Таганова, К. Цепколенко), його нескінченності (твори С. Зажитька, Б. Стронька), потяг до ідеалізації навколишнього світу (опуси Ю. Іщенко) або його іронічне сприймання – явна чи прихована конфронтація з ним (композиції С. Зажитька, В. Рунчака, Л. Юріної), епічна (цикли Л. Дичко, Г. Саська) та казкова тематики (твори С. Бедусенка).

Відзначено, що своєрідність образної системи фортепіанних творів в останнє двадцятиріччя минулого століття зумовлена посиленням тенденції синтезу – як на рівні синестетичних взаємодій, так і на рівні з'єднання в загальній композиції різних видів мистецтв. Вплив образотворчого мистецтва відбивається у «Джаз-сюїті №2» С. Бедусенка, «Карпатських фресках» Л. Дичко, «Красках» О. Таганова, «Color Sounds» К. Цепколенко Зв'язок з українським ужитковим мистецтвом відчутий у «Гуцульській сюїті» О. Некрасова, з китайським каліграфічним живописом та естетикою японської поезії хоку – в циклі «Доторкання» С. Зажитька. В опусі «Відгомін століть» Г. Саська образно-асоціативні аспекти підсилюються завдяки використанню літературних епіграфів. Під впливом архітектурних шедеврів написані фортепіанні цикли «Замки Луари» та «Алькасар... Дзвони Арагону...» Л. Дичко.

Цикл О. Чернової (Рудиченко) «Космічні алузії» асоціюється з кінематографічною стрічкою не тільки за образним змістом («Контакт з НЛО», «Космічне місто», «Планета-пастка»), але й за формоутворювальними принципами. Подібно до «наїзду» кінокамери, коли об'єкт, який знаходиться в кадрі, починає збільшуватися, заповнюючи собою екран, музичний розвиток здійснюється не за рахунок появи нового тематичного матеріалу, а в результаті фактурного укрупнення. Елементи театралізованої дії мають місце в композиціях «Evening Solitaire» К. Цепколенко (жест), «Jazz fiesta» Л. Юріної (жест), «Ось так!», «Герстекер» С. Зажитька (танець), «Музика для слуху» – «Вінок сонат» (4 сонати) за восьмиим сонетом В. Шекспіра С. Луньова. В останньому випадку літературний текст декламується музикантом-виконавцем водночас із грою на інструменті.

У композиторській творчості представників українського авангарду спостерігається також використання так званої статичної й «нескінченої» музичної форми (О. Гугель, В. Польова), відмова від повної завершеності твору у «відкритій формі» (С. Зажитько, В. Рунчак). Жанрово-формотворча парадигма, з іншого боку, виявляється у відтворенні усталених, традиційних форм та жанрових моделей з привнесенням нових композиційних технік та широкої палітри інтонаційних узагальнень через національно-характерну, неокласичну або джазову семантику. Так, серед поліфонічних творів переважають інвенції та цикли прелюдій і фуг; популярними стають старовинні жанри танцювального походження, а також джазові форми. В опусах, де використовуються народні першоджерела, переважають варіантні та рондоподібні форми, подвійні варіації, форми *basso ostinato* та *soprano ostinato* (творчість Л. Дичко, Г. Саська, О. Некрасова). Певного значення у цих циклах набуває відображення жанрових фольклорних прообразів, серед яких: пісня – широкого діапазону використання, танок – традиційно фольклорного походження, народний інструменталізм – у вигляді імітації гри на традиційних народних інструментах (трембіті, кобзі, сопілці, лірі та інших).

Серед звуковисотних технік представлені: ладотональність, модальність, серійне письмо, пуантилізм, алеаторика, сонорика, мікрохроматика. Серед технічних прийомів у поліфонічних жанрах репрезентовані як традиційні, так і новітні – ротація, контрротація, пуантилізм тощо. Опрацювання світових досягнень американської та європейської музичних культур, використання «репетитивного методу» під час створення фортепіанних композицій дозволило українським композиторам активізувати найпростіші елементи музичної тканини – звук, інтервал,

акорд, лінію, «звукоблок» (творчість В. Польової, О. Гугеля). Певне місце у фортепіанному доробку цього періоду посіла одна з ранніх форм електронної музики – «*tape music*» (твори К. Цепколенко). Цікаво, що у 80-90-ті роки більшість технік композицій у фортепіанній творчості українських авторів починає зазнавати мімікрії. У деяких фортепіанних творах мінімалізм взаємодіє із сонорним принципом, серійний ряд структурує алеаторні блоки тощо.

## Риси української ментальності у дзеркалі фортепіанної музики

Розглядаючи українську фортепіанну музику в загальнокультурному контексті слід звернути особливу увагу на її національно-стильові ознаки. За визначенням С. Тишка, „національний стиль у музиці – це корекція індивідуального та історичного стилів в умовах даної національної культури, у процесах адаптації та генерування стильових ознак, що ґрунтується на системі відбору та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляції елементів позанаціональних музичних культур і фіксує перехід явищ національного менталітету та національної культури у конкретну систему засобів музичної виразності»<sup>5</sup> Наголосимо, що поняття «ментальність» є *мета-поняттям*, тому що фіксує цілісну систему загальних процесів та явищ на соціокультурному рівні з урахуванням специфіки національного мислення й світосприйняття окремих особистостей. «Усі аспекти історії ментальності могли би здатися незлагодженими, не будь вони сконцентрованими навколо головної проблеми – проблеми людської особистості, структурованої відповідно до типу культури»<sup>6</sup>.

В українській культурі склався свій архетип національного характеру, осмислення якого відбувалося у творчій діяльності Г. Сковороди, І. Вишенського, М. Гоголя, П. Куліша, Т. Шевченка, П. Юркевича, Д. Чижевського, І. Нечуй-Левицького, дослідженнях учених української діаспори, що спиралися на історичні, теоретичні настанови світової філософії, культурології, аналітичної психології (Є. Онацького, О. Кульчицького, Б. Цимбалістого, М. Шлемкевича та ін.).

Серед багатьох ознак національного характеру дослідники неодноразово наголошували на таких загальних властивостях української ментальності: особлива емоційність, що іноді навіть переважає інтелект і волю; сентиментальність, чутливість; поетичність, ліризм; «кордоцентризм», здатність до занурення у «внутрішній світ», прихованість, «відступ у себе», що пов'язані з концепцією «людини душевної», у якої душа є цілим мікрокосмосом; спонтанність, рефлексивність свідомості; гумористичність і артистизм, неспокій і рухливість, авантюризм і героїзм козацького характеру; індивідуалізм, спрямованість до «свободи», що пов'язані з ідеєю ствердження національної самобутності.

Саме такі особливості етнопсихології українців у сукупності складають основні риси національної ментальності, саме їх можна знайти як у фортепіанній творчості М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, так і в опусах таких су-

<sup>5</sup> С. Тышко, С. Мамаев, *Странствия Глинки: комментарий к „Запискам“*, ч. I, Київ 2000, с. 8.

<sup>6</sup> П. Гуревич, *Ментальность, менталитет*, [в:] П. Гуревич, *Культурология. XX век. Энциклопедия*, т. 2, Санкт-Петербург 1998, с. 27.

часних композиторів як Б. Фільц, Л. Дичко, О. Щетинський, Г. Сасько, К. Цепколенко, В. Рунчак, С. Бедусенко.

Наголосимо, що народна пісня стала невичерпним джерелом творчості українських композиторів, які поєднували традиції європейського стилю й українського фольклору. Навіть стаючи полем для творчих пошуків та експериментування, пісня завжди залишалася музично-поетичним утіленням історії народу, своєрідним ключем до серця українців, відображенням української душі<sup>7</sup>. Саме «кордоцентричне» світовідчуття (О. Кульчицький), що притаманне українській ментальності, щиро передається через народнопісенну основу багатьох фортепіанних творів українських композиторів. Персоніфікуємо зазначене.

М. Лисенко, звертаючись до жанру «Пісні без слів», адаптував європейський романтичний прототип мініатюри на основі українського фольклору. Л. Ревуцький використав не тільки виразні особливості та колорит народної музики, а ще й зумів творчо оновити, переосмислити її жанрову сферу, створивши новий для української фортепіанної музики жанр – «пісня-дума»<sup>8</sup>. Б. Лятошинський також вивчав закономірності народного мелосу, і жанр обробок був для нього своєрідною творчою лабораторією, необхідною для формування народно-інтонаційної основи власної творчої концепції. Особливе новаторство у зверненні композитора до українського фольклору проявилось в «Шевченківській сюїті» *op.* 38. Усі три прелюдії побудовані на основі фольклорного матеріалу зі збірника українських народних пісень. Це не лише цитування і втілення інтонаційного багатства народного мелосу, а й творче переосмислення національного до міри авторського тематизму, симфонізація пісенного фольклору через створення символу національної ідеї.

Окрему жанрову групу становлять п'єси, що репрезентують споглядальні образи, світлу, пейзажну лірику: прелюдії № 1 *op.* 38 і № 2 *op.* 44 Б. Лятошинського, окремі програмні п'єси М. Лисенка. Занурення у внутрішній світ, лірико-суб'єктивну сферу, а іноді прагнення віддалитися від реальності знаходимо в п'єсах М. Лисенка з «Альбому особистого» *op.* 40 («Хвилина розпачу», «Хвилина розчарування»), Елегія № 3 *op.* 41, а також й у творчості Л. Ревуцького (прелюдії *fis-moll op.* 4, *a-moll op.* 11, прелюдії *es-moll op.* 38 і *op.* 44). У циклі «Відображення» Б. Лятошинського вирізняються своєю імпресіоністичною «оксамитовістю» друга і п'ята п'єси, що виконують роль відступу в лірико-медитативну, внутрішню сферу думок ліричного героя.

Драматичність, неспокій та рухливість, що пов'язані з прагненням внутрішнього самоствердження і «свободи», помічаємо у прелюдії *cis-moll op.* 4, *b-moll op.* 7 Л. Ревуцького, третій п'єсі з циклу «Відображення». Сфера героїчного пафосу з емоційно жорстким та мужнім характером музики репрезентована першою і заключною мініатюрами з циклу «Відображення», прелюдією № 3 *op.* 38 Б. Лятошинського. Традиційними для української культури є козацька тематика. Яскравою образністю позначені у творчості М. Лисенка «Кубанський марш», «Запорізький марш», «Обозний марш».

<sup>7</sup> Л. Черкашина, *Українська „культура серця” в образах і символах національного фольклору*, „Народна творчість та етнографія” 2001, № 3, с. 48-53.

<sup>8</sup> В. Клиш, *О музыке*, Київ 1985, с. 122.

Ментальні ознаки, що належать до сфери людської індивідуальності, світу внутрішніх емоцій і переживань, відповідають естетиці західноєвропейського романтизму, але й на ґрунті української музики вони знаходять своє відображення. Про своєрідний романтико-центризм української культури пише М. Ярко: «Хрестоматійні зразки романтичних концепцій ідеально збігаються з українським національним образом художньої антропосфери та антропокосмосу, втіленого у народно-пісенному матеріалі, у національних версіях вираження провідних загальноєвропейських стильових напрямів»<sup>9</sup>. О. Козаренко, аналізуючи розвиток національної музичної мови у ХХ столітті, зауважив, що визначальним фактором української музичної культури є «романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності»<sup>10</sup>.

Наголосимо, що прагнення українських композиторів різних епох завжди спрямовані на поєднання особливостей національної мови з новітніми тенденціями розвитку фортепіанної музики. Так, М. Лисенко засвоював та відновлював романтичну модель жанру фортепіанної мініатюри, і це було пов'язано не тільки з внутрішнім бажанням, а й з прагненням вивести українську музику на професійний рівень.

Фортепіано, як найліричніший музичний інструмент із великими потенційними можливостями, став для Л. Ревуцького єдиним засобом спілкування та передавання щирого, особистого та тонкого почуття. Композитор прагнув до імпресіоністичного стилю висловлювання, що проявляється в музичній мові за допомогою гармонічних барв та фактури. Цілком природно в цю палітру психічних станів вливається й використання композитором можливостей національної інтонації. Яскрава обдарованість та самобутність таланту Л. Ревуцького виявляється у стильовій інтеграції фольклору на новому рівні.

Тяжіння до емоційного поглиблення музичної образності, до філософської концептуальності разом із новаторськими засобами виразності знаходимо серед фортепіанних мініатюр Б. Лятошинського, який використовує постромантичну модель жанру, причому специфіка творчого стилю композитора полягає в «переплетінні двох начал – імпресіонізму та експресіонізму»<sup>11</sup>. Б. Лятошинський як композитор-імпресіоніст не прагнув до «звукопису» миттєвих почуттів, швидкоплинних вражень, контурів пейзажу. За ідейним задумом музика Б. Лятошинського є філософськи концептуальною, в епіцентрі знаходиться внутрішній світ ліричного героя з його суб'єктивними переживаннями, увага фокусується на символічному сприйнятті зовнішнього світу.

Неофольклорні фортепіанні твори Б. Фільц і Л. Дичко засвідчують, що усі прийомі, які були напрацьовані попередниками, зберігаються, але фольклор розглядається тепер як специфічна мова, система найвиразніших музичних засобів. Композитори застосовують не пряме цитування фольклорного джерела, а «пос-

<sup>9</sup> М. Ярко, *Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації*, [в:] tegoж, *Романтизм у культурній генезі: Збір. мат-лів міжнар. конф. Німецький романтизм і європейська культура ХХ ст.*, Дрогобич 1998, с. 127.

<sup>10</sup> О. Козаренко, *Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ-го століття*, [в:] tegoж, *Українське музикознавство*, Київ 1998, с. 145.

<sup>11</sup> О. Кушнірук, *Імпресіонізм в українській музиці*, [в:] tegoж, *Мова і культура: Мат-ли п'ятої міжн. наук. конф.*, т. IV, Київ 1997, с. 88.

півковий» тематизм, модальність ладової системи, темброву характеристику, підголоскову фактуру, варіантність як основу тематичного розвитку. Все це, у свою чергу, працює на створення відбитку українського національного характеру; через етнографічну цілісність, пісенність виражається душа українського народу.

Н. Рябуха, узагальнюючи ментальні ознаки української душі крізь призму жанру фортепіанної мініатюри, визначає, що типовим для цього жанру є інтровертний тип музичної експресії, а саме: *стани душі* – пасивні, споглядальні образи, пейзажна, світла, пантеїстична лірика; *настрої*, що передбачають наявність «раціо»-компонента і проявляються через сферу роздумів у декламаційно-мовному аспекті; *емотивні образи* – почуття любові, співчуття, зневіри, трагічні переживання, громадянська лірика. Проте дослідниця зауважує, що, поряд з інтровертними зразками, для національно-образного мислення характерні дійові, рухливі образи, героїчний пафос та драматизм, які можна узагальнити (умовним терміном) як екстравертний тип музичної експресії<sup>12</sup>.

Зауважимо, що українська ментальність стає важливим чинником, що впливає на оригінальну модифікацію естетики модернізму та її втілення в українській фортепіанній музиці кінця ХХ століття. Серед провідних ідей постмодернізму, що виявилися близькими українській історико-культурній традиції, зокрема й фортепіанній музиці, можна вказати на притаманні національному характеру відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного багатобар'я, діалогічність у спілкуванні з художнім соціумом, мрійливість та дух гіперболізації. Підкреслимо, що всі ці риси українського менталітету відповідають світоглядним настановам естетики постмодернізму

Таким чином, українська фортепіанна музика пов'язана з особливостями національної ментальності через рівень розвитку музичної мови, творчу індивідуальність композитора та жанрову-стильову динаміку. Саме особистісне бачення композитора в поєднанні з високою емоційністю та «кордоцентричністю», сконцентрованістю на внутрішній сфері почуттів складають ті чинники, які розкривають специфіку ментально-психологічної структури художньої свідомості митця.

## Підсумування

Українська фортепіанна музика як невід'ємна складова та самобутній чинник європейської артистичної культури остаточно сформувалася у ХХ столітті, на межі якого Микола Лисенко заклав міцний фундамент професійної композиторської творчості. Передумовами виникнення цього гатунку вітчизняної музичної культури стали український фольклор та європейські романтичні традиції, асимільовані композиторами кінця ХІХ століття. Вплив російської фортепіанної музики та європейського модернізму у першій третині минулого століття, жорсткі обмеження соціалістичного реалізму у другій його третині були подолані появою так званого «українського авангарду» у шістдесяті роки ХХ століття. Виникнення

<sup>12</sup> Н. Рябуха, *Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі*, [в:] Н. Рябухаб, *Культура України: Зб. наук. пр. – Вип. 10. – Мистецтвознавство. Філософія*, Харків 2002. с. 163-170.

широкого спектра різноманітних напрямів зумовили процес стильового оновлення композиторської творчості, сприяли бурхливому експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність, пуантілізм, алеаторика, сонористика, додекафонія), вже давно популярних у Європі.

В останній третині минулого століття в українській фортепіанній музиці співіснують радикальний та традиційний напрями композиторської творчості. Радикальному напрям притаманне відкидання попереднього досвіду. Традиційний напрям в українській фортепіанній музиці позначений різноманітними естетичними впливами – їй притаманні якісно нові зв'язки з фольклором – «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца), а також «неоромантичні» та «неоімпресіоністичні» тенденції розвитку, пошуки синтезу національного й загальноєвропейського.

Починаючи з 80-90-х років ХХ століття характерними для української фортепіанної музики стають: інтертекстуальність як одна з можливостей нового «прочитання» традицій; «нова фольклорна хвиля», де відбувається синтез архаїчних фольклорних мелодій, народно-танцювальних ритмів, характерних українських інтонацій в умовах сучасного композиторського письма; «гра з традицією» на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм; полістилізм як мета-мова, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музичний полістилізм не порушує індивідуального стилю композитора, але стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, «мета-стилем», який знімає суперечності та об'єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі.

На межі нового століття визначальними рисами української фортепіанної музики стали скуті раніше соціально-політичними обставинами, але притаманні українському національному характеру відкритість до світу та розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, «діалогічність» у стосунках із природним і людським довкіллям, мрійливість та дух гіперболізації. Сучасні вітчизняні композитори прагнуть опрацювати на національному ґрунті стилі попередніх епох, застосовуючи як барокові, класичні, романтичні, так і яскраво-індивідуалізовані елементи у їх незвичній, оригінальній постмодерній взаємодії. Спостерігається органічне поєднання національно-етнічних фольклорних джерел з надбаннями східних та західних культур минулого і сучасності. Відбувається відродження інтересу митців до прадавніх цінностей народу – передусім до релігійних ідеалів як найвищого символу духовності.

## Streszczenie

### UKRAIŃSKA MUZYKA FORTEPIANOWA JAKO ZJAWISKO KULTURY XX WIEKU

Ukraińska muzyka fortepianowa jako integralny element i czynnik tożsamości europejskiej kultury artystycznej ukształtowała się w końcu XX wieku. Bazą do powstania tego gatunku muzyki były narodowy folklor oraz europejskie tradycje romantyczne, asymilowane przez ukraińskich kompozytorów końca XIX wieku. Panujące w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku wpływy muzyki rosyjskiej i europejskiego modernizmu, a następnie narzucone w drugim trzydziestoleciu sztywne ramy realizmu socjalistycznego zostały następnie przewyciężone dzięki pojawieniu się tzw. nurtu „ukraińskiej awangardy”.

W ostatnim trzydziestoleciu minionego wieku charakterystyczne dla ukraińskiej muzyki fortepianowej stały się jej następujące właściwości: „intertekstualność” jako jedna z możliwości odczytania na nowo tradycji; „nowa ludowa fala”, w ramach której współczesny język kompozytorski syntetyzuje archaiczne melodie ludowe, rytmy tańców narodowych oraz struktury muzyczne typowe dla ukraińskiej muzyki; „gra z tradycją” na poziomie epok czasowych, stylów, gatunków i form muzycznych; „polistylizm” jako metajęzyk, który łączy w sobie wszystkie osiągnięcia kulturalne z przeszłości i teraźniejszości. W ramach tego nurtu muzycznego nastąpił wzrost zainteresowań muzycznej elity pradawnymi wartościami narodu ukraińskiego, w szczególności religijnymi ideałami rozumianymi jako wyższe symbole duchowości.