

УДК 78.27.

М.М. ГЕРЕГА

### ФОРТЕПІАННА ПОСТАСЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО

*У статті розкрито особливості адаптації жанрово-характерних ознак, засвоєння національних традицій та вияву індивідуального авторського стилю фортепіанних композицій Б.Весоловського естрадного та академічного спрямувань у контексті провідних мистецьких орієнтирів українського музичного мистецтва середини ХХ століття.*

**Ключові слова:** естрадна та академічна фортепіанна творчість, стилеві спрямування, творча індивідуальність.

М.М. ГЕРЕГА

### ФОРТЕПИАННАЯ ИПОСТАСЬ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БОГДАНА ВЕСОЛОВСКОГО

*В статье раскрыты особенности адаптации жанрово-характерных признаков, опосредствование национальных традиций и выявление особенностей индивидуального авторского стиля фортепианных композиций Б.Весоловского эстрадного и академического направлений в контексте ведущих художественных устремлений украинского музыкального искусства середины ХХ века.*

**Ключевые слова:** эстрадное и академическое фортепианное творчество, стилевые направления, творческая индивидуальность.

М.М. ГЕРЕГА

### PIANO ASPECT CREATIVE PERSONALITY B. VESOLOVSKYJ

*The article exposed the adaptation genre characteristics, assimilation of national traditions and the manifestation of an individual author's style of piano compositions B. Vesolovskyj variety and academic aspirations in the context of major artistic landmarks of Ukrainian music mid-twentieth century.*

**Keywords:** piano pop and academic work, directing style, creative individuality.

Постать львівського композитора Богдана Весоловського (1915–1971), учасника естрадного колективу «Капела Леоніда Яблонського», для якого він створював національно окреслений репертуар (зокрема «Прийде ще час», «Ти і твої карі очі», «Усміх» та інші) і який перебував на піку популярності у міжвоєнне двадцятиліття та окупаційні роки, вже неодноразово опинялась у полі зацікавлення дослідників та публіцистів. Однак здебільшого досліджувалася його знана й актуальна сьогодні естрадна камерно-вокальна музика. Найповніше творчість Богдана Весоловського вивчав О.Зелінський, який впорядкував та підготував до друку три томи композицій галицького музиканта («Прийде ще час», 2001; «Я знов тобі...», 2002; «Усе моє життя», 2006), доповнивши їх обширними вступними статтями [2, с. 3]. До їх розгляду в контексті іншої проблематики зверталися А.Житкевич, І.Наталенко [6], Б.Конончук [4], У.Молчко [5]. Інформація про львівського митця фігурує й в енциклопедичному виданні В.Симоненка про естрадно-джазове мистецтво, дописи у вітчизняній популярній періодиці йому присвятили Л.Брюховецька С.Чужинова, В.Козловський, у виданнях діаспори – О.Зорич, Р.Рахманний, Т.Терен-Юськів.

Естрадна та камерно-вокальна спадщина Богдана Весоловського є унікальною за значимістю в контексті формування музичної сфери легкого жанру на Західній Україні. Ця жанрова група є центральною у доробку композитора, вона налічує понад 150 зразків і досі

залишається репертуарною як в оригінальних авторських версіях, так і у вигляді аранжувань. Однак менше відомим є камерно-інструментальний, зокрема фортепіанний, доробок митця, який наділений принципово відмінними стильовими рисами і комплексом виразовості, а в силу історико-культурних обставин залишився поза концертною практикою і науковим розглядом.

Розгляд цієї ділянки творчості митця вимагає ближчого ознайомлення із засадами і чинниками формування творчої особистості. Випускник Стрийської гімназії (зак. 1933 р.), магістр права університету Яна Казимира (1937), Консульської академії у Відні, музичну освіту Б.Весоловський здобував як піаніст в стрийській філії ВМІ ім. М. Лисенка у класі З. Лиська, під чийм керівництвом і реалізував перші композиторські спроби [3, с. 3].

Камерно-інструментальна творчість самого З. Лиська – представника «празької» композиторської школи в Галичині, учня З. Неєдли на Музикологічному відділі Карлового університету, В. Новака та Й. Сука з композиції у Празькій консерваторії та Федора Якименка з гармонії та контрапункту [8, с. 9] – відрізняється, окрім засвоєння національного спрямування та сецесійно-імпресіоністичного словника своїх наставників, сміливістю творчого пошуку, ладовими експериментами, тяжінням до збільшених гармоній, виходом за тональні межі.

Особливо показовими у цьому сенсі є двочастинний Струнний квартет op. 12 (1928), фантазія «Ченчик» для трьох фортепіано op. 17 (існує також у перекладі для трьох скрипок та двох фортепіано) та фортепіанний цикл «Мініатюри на українські теми» (1925-1933) [7, с. 273-275].

Серед педагогів Б.Весоловського у центральній ВМІ у Львові також були освічені високопрофесійні музиканти, що вдосконалювали музичну освіту у Празі та Відні – В.Барвінський, М.Колесса, С.Людкевич, однак найбільший вплив на творчість композитора у цей період мали Б.Кудрик (під його керівництвом митець вивчав гармонію) та Р.Савицький (педагог з фортепіано).

Фортепіанні твори включають оригінальні концепційні композиції (за висловом самого автора – «музику для слухання») і танцювальні п'єси, які охоплюють період 1934-1951 рр. О.Зелінський у результаті дослідження архівів музиканта приходять до висновку про наявність близько 20-ти оригінальних композицій. «Ці твори засвідчують неординарне музичне мислення молодого митця, його прагнення творити у дусі тогочасного українського мистецтва... мають ознаки високого рівня і є цікавим документом української музичної культури» [2, с. 3].

Серед опублікованих інструментальних творів – низка розважальних фортепіанних п'єс ужиткового характеру (польки «На здоров'я», «По півночі», фокстроти «Золота рибка», «Орхідеї», «Танго-серенада», «Наше танго», «Перший сніг», «Beguine», «Український куявк»), оригінальні програмні композиції («Мавка» та «Ноктюрн»), а також два гітарні опуси («Зірка» та «Rendezvous»).

Так, наприклад, слоу-фокс «Орхідея» (Andante, Es-dur, 4/4) характеризує шлягерність пластичної, чуттєво альтерованої мелодики, відносна доступність фактури (що є вагомою вимогою до музики, призначеної для побутового музикування). Водночас особливістю організації музичного матеріалу є співвіднесення горизонтального та вертикального рівнів фактури: мелодичне начало – інструментальна кантілена, яка опирається на фігурації, що мають гармонічну природу (зокрема у першому розділі складної тричастинної композиції на чергування  $T_7 - VI_5^6 - VII_3^5$ ), із характерним для окресленого жанру фактурним типом супроводу на цих же гармоніях. Репризні повтори побудов (що також є традиційною ознакою композицій, призначених для найширшого кола аматорського виконавства) трактуються варіантно, демонструючи змінність домінування мелодичного начала у різних прошарках фактури і тенденцію до мелодизації викладу загалом. Особливого шарму музики для відпочинку надають кадансові доповнення на ускладнених, однак сформованих у межах діатоніки плагальних зворотах.

Середній розділ твору демонструє характерне для естрадно-джазового мистецтва інтерпретування декламаційно-оповідного типу мелодики (репетиційність, вузькі за діапазоном поступеневі секвентно-варіантні поспівки) і тяжіння до домінантової тональної

сфери (поступове утвердження B-dur). При збереженні остинатної ритмічної фігури супроводу та незмінності помірному темпу (що впливає з ужиткового призначення) цим комплексом засобів досягається нагнітання глибинної внутрішньої експресії. Напруга розвитку підкреслюється переходом у високу теситуру, яка зберігається також на початку динамізовані репризи, у якій мелодична лінія збагачується мелізматичними оспівуваннями, що привносять у твір риси вільної естрадної імпровізації. У другому проведенні тема тимчасово повертається у початковий середній регістр, однак фактурно прозорий каданс відновлює високу теситуру на тлі ускладненої тоніки, чим досягається ефемерна невагомість заключного кадансового звороту.

Ефектна композиція «Beguine» вводиться бурхливим, ритмізованим та широким за діапазоном остинато плагальною гармонією (VI<sub>7</sub> в основній тональності F-dur) на тлі октавного тонічного органного пункту, після якого у супроводі встановлюється жанрово характерна ритмічна фігура боса-нови. Провідна мелодична лінія наділена складним синтаксисом з дотепними цезурами в кульмінаційних передкадансових зворотах, збагачена мелізматикою, яка у цій композиції несе жанрово-семіотичну функцію, відтворює традицію естрадного інструментального виконавства. Цікавим є й гармонічний план крайніх розділів твору, де активне чергування тоніко-домінантових гармоній приводить до модуляції у тональність VI ступеня в кадансі. Нетрадиційна для танцювальної композиції і форма твору – двочастинна реприза, у якій провідним способом розвитку є варіантність: усі розділи форми будуються на подібності мелодичного начала та фактурно-гармонічної послідовності зі збереженням масштабів структурних побудов. Варіантному переосмисленню підлягає структура та ускладнення гармонічних функцій, регістрові зміщення та імпровізаційно трактована мелізматика-оспівування.

Таким чином принцип формотворення наближається до традицій фольклорного інструментального музикування.

Для творів першої групи властиве оперування яскраво індивідуальними шлягерними інтонаціями та фахове володіння жанровими ознаками та актуальними тенденціями, притаманними тогочасному естрадному мистецтву Європи.

Цілком іншими за музично-виразовими засобами є твори другої групи. За слушним спостереженням О.Зелінського, композитор «у солоспівах і «поважних» фортепіанних творах намагався знайти виразові засоби, які б не повторювали прийоми композиторів минулих епох, а були б у ідейній сув'язі з творцями, що проклали у той час нові шляхи українського та світового музичного мистецтва» [3, с. 4].

Так, композиція «Nocturne», що була написана у 1934 р., тобто у період навчання митця у філії ВМІ під проводом З. Лиська, є зразком неромантичної стилістики з сецесійними та імпресіоністичними ознаками. Романтичні рефлексії знаходять відображення у складених жанрових рисах: вишуканій, витончено-нюансовій емоційності, панівній ролі мелодичного начала. Композиція має традиційну для цього жанру динамізовану складну тричастинну форму з похідним контрастом розділів.

Поряд з цим тут яскраво експоновані сецесійно-модерністичні риси. Звідси – дуже вільно трактована тональність, складний гармонічний план, значна доля колористики у гармонії, філігранна нюансовість у поєднанні з стрімкими змінами емоційних станів, свобода форми з інтонаційною спільністю побудов.

Водночас варто відзначити й ознаки імпресіоністичного мистецтва: позафункційність акордики та ускладненість гармонічних моделей, поліметрія, мелодизація фактурних пластів, декоративність пасажів, посилена увага до тембральної сонорики.

Перший розділ (A, Andante moderato, E-dur, 4/4, *p*) гомофонно-гармонічний за складом. Його мелодика складна за синтаксисом, кантиленно-декламаційна, що свідчить співзвучність трактування мелодичного начала із провідними тенденціями ХХ століття. Фрази, що починаються з пауз на сильних долях, завершуються майже виключно на ввідних ступенях, що надає звучанню особливої загостреної незавершеності. Подібні прийоми широко застосовують у своїх фортепіанних композиціях О.Скрябін, С.Рахманінов, В.Косенко та Ф.Якименко.

Середній розділ першої частини драматизує, мотивно та ритмічно розвиває інтонацію з другого речення у складних поліритмічних поєднаннях та далеких тональних зіставленнях (E-dur – C-dur), що наочно демонструє колористичне трактування тонального чинника. У видозміненій репризі синтезовано матеріал першого та другого речень зі зміщенням у більш високу теситуру з пасажним завершенням до основної тональності.

Тріо (B, Agitato, *mf*) вносить принципово новий фактурний тип і принципи гармонічного мислення. Розвиток відбувається за принципом безперервного руху (*perpetuum mobile*) з накладанням змінної метрики 6/4 та 3/2 у різних шарах фактури. Цей розділ тонально невизначений (можна стверджувати тяжіння автора до стихійної атональності). Октавно-акордовий виклад доповнюють хроматизовані пасажі, що рефлексують до романтичної естетики. Драматургія розвитку – аркоподібна, з кульмінацією в центрі. Поступовий спад динаміки та пониження теситури приводить до повернення до основної тональності, а широкий за діапазоном «арфовий» пасаж готує репризний розділ.

Реприза (A<sub>1</sub>) майже точно відтворює експозиційний виклад. Виняток становить каданс (3 такти), де розвиток заключного мотиву, переосмислюючись і видозмінюючись, веде до утвердження ускладненої тоніки (T<sub>11</sub> - T<sub>3</sub><sup>5</sup>).

Глибокою індивідуальністю і своєрідністю вирішення вирізняється програмна мініатюра «Мавка». Це п'єса простої тричастинної форми з тонально, фактурно і тематично відмінними структурними підрозділами, пронизана химерною, фантастичною танцювальністю, що викликає алузії до подібного трактування жанру у доробку М.Метнера, Ф.Якименка, В.Косенка.

Вступ твору – колористичний, з барвистою гармонічною палітрою, яка характеризується та ладовими перебарвленнями: T<sub>3</sub><sup>5</sup> – III н.<sub>4</sub><sup>6</sup> – D<sub>3</sub><sup>5</sup> – VI н.<sub>3</sub><sup>5</sup> – T<sub>3</sub><sup>5</sup>.

Основна тема (*mf*, *rosso a rosso crescendo*) – химерна кантилена інструментального типу з синкопованим акордовим супроводом, яка у процесі розвитку приводить до генеральної кульмінації твору, підкресленої цезурами, ферматами, теситурою і динамікою (*ff*).

Середній розділ (*al tempo*, *fis-moll*) імперсіоністично-колористичний з охопленням великого звукового діапазону, просторовими ефектами та мінливою ритмікою. Його кульмінація збігається з репризою – скороченою за масштабами, але більш масивною та щільною: акордово викладена мелодика, у якій акцентовано другу долю, та октавно-квінтове дублювання басової лінії з октавними короткими форшлагами на першій і третій долях такту.

Коротка кода (8 тактів, *al tempo*, F-dur) побудована на згортанні діапазону, октавних подвоєнь і осягненні тональної стійкості (T<sub>3</sub><sup>5</sup> на *ppp*).

Таким чином, розглядаючи оригінальні композиції Б.Весловського як академічного, так і естрадно-розважального плану можемо зауважити, що у кожному з напрямків митець прагне осягнути і засвоїти з позицій власної індивідуальності провідні тенденції сучасності, найбільш знакові інтонемі та жанрові характеристики. У танцювальних мініатюрах він прагне доступності при ладовому, ритмічному та метричному багатстві, оригінальності тонально-гармонічних рішень, відкритій і безпосередній емоційності, демократизмі та особливій шлягерності провідних інтонацій, які є необхідною, якщо не вирішальною, характеристикою творів подібного плану. Беручи до уваги специфіку цієї жанрової групи в українському музичному мистецтві, слід вважати Б. Весоловського одним із основоположників її опанування на національному ґрунті.

В академічно спрямованих композиціях Б. Весоловський відображає прогресивні тенденції своєї епохи та стильові орієнтири, найбільшою мірою притаманні власному творчому доробку його видатних наставників – В.Барвінського, Б.Кудрика, З.Лиська – національну окресленість з загалом неоромантичним спрямуванням, збагаченим ознаками сецесії та імпресіонізму. Характерними рисами його фортепіанного стилю є сміливі гармонічні експерименти, наявність позатональних розділів зі збереженням локальних централізуючих опорних звуків, розташування кульмінації у центрі твору з симетричним спадом-стабілізацією, тяжіння до нетипових акордових структур – кварто-квінтових, ускладнених звуками-доповненнями, оперування далекими тональними зіставленнями, тяжіння до метро-ритмічної змінності, багатшарової фактури з переакцентуванням функцій.

Важливим аспектом вивчення доробку композитора є також необхідність популяризації етапних здобутків прогресивної української музичної культури середини ХХ століття та усвідомлення потреби її включення у концертну практику, з якої вона була вилучена внаслідок історичних та політичних обставин (еміграція Б.Весоловського до Закарпаття, Австрії, Канади, несприйняття модерно-орієнтованої творчості в контексті ідеології тоталітарної системи, втрата значної частини спадщини композитора, обмеження власної діяльності виключно колом української еміграції).

### ЛІТЕРАТУРА

1. Весоловський Іван-Богдан // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Путівник. – Київ, 2002. – Вип. 2 – С. 69-70.
2. Зелінський О. Богдан Весоловський та його пісні / О.С.Зелінський // Богдан Весоловський. Прийде ще час: Пісні і танцювальні мелодії. [упоряд.-ред. О.Зелінський; Ілюстрації М.Зелінської]. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2001. – Ч. I. – С. 3-4.
3. Зелінський О. Що писав Богдан Весоловський та хто співав його пісні / О.С.Зелінський // Богдан Весоловський. Усе моє життя: Пісні, романси, танцювальні мелодії, фортепіанна музика. [упоряд.-ред. О.Зелінський; Ілюстрації М.Зелінської]. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2006. – Ч. III. – С. 3-4.
4. Конончук В.О. Богдан Весоловський та його світ танкової музики / В.О.Конончук. // Музикознавчі студії / Наукові збірки. ЛДМА ім. М.Лисенка. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 20-30.
5. Молчко У. Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського / У.Молчко // Наукові записки Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Сер.: Мистецтвознавство. – Тернопіль; К.: НМАУ-ГНПУ, 2003. – № 2 (11). – С. 9-14.
6. Наталенко І. Україна і Чехія: віхи історичних взаємин / Іван Наталенко. – <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=601>.
7. Сивохіп В. Композиторська спадщина Зиновія Лиська: деякі штрихи до питання музичного стилю / Володимир Сивохіп // Музика Галичини. Musica Galiciana. – Львів: СПОЛОМ, 1999. – Т. II. – С. 271-275.
8. Сивохіп В. Сторінки, написані Зиновієм Лиськом / В.Сивохіп // Зиновій Лисько. Піонери музичного мистецтва Галичини. – Львів-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1994. – С. 3-17.

УДК 78.077

М.І. ІЗДЕПСЬКА-НОВІЦЬКА

### ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВОГО ТОВАРИСТВА «ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ БОЯН» З 1901 ПО 1914 РОКИ

*У статті простежено історію становлення, концертно-виконавську, просвітницьку та освітньо-виховну діяльність хорового товариства «Тернопільський Боян» в період з 1901 по 1914 роки на тлі розвитку аматорського хорового мистецтва Галичини та процесів його професіоналізації початку ХХ ст.*

**Ключові слова:** хорове виконавство, кантата, концертна діяльність, диригент.

М.И. ИЗДЕПСКАЯ-НОВИЦКАЯ

### ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХОРОВОГО ОБЩЕСТВА «ТЕРНОПОЛЬСКИЙ БОЯН» В 1901-1914 ГОДАХ

*В статье прослеживается история развития, концертно-исполнительская, просветительская и образовательно-воспитательная деятельность хорового общества «Тернопольский Боян» в 1904-1914 гг. на фоне развития любительского хорового искусства Галичины и процессов его профессионализации начала ХХ в.*

**Ключевые слова:** хоровое исполнительство, кантата, концертная деятельность, дирижер.