

ЛІТЕРАТУРА

1. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника (надалі – ЛНБ). Відділ рукописів. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 343/п. 7. – Арк. 1. Лист редколегії УЗЕ до Ф. Шешка (23.IX.1930).
2. ЛНБ. Відділ рук. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 1002/п. 16. – Арк. 1. Лист Ф. Шешка до В. Дорошенка (4.XII.1933).
3. ЛНБ. Відділ рук. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 343/п. 7. – Арк. 8. Лист І. Раковського до Ф. Шешка (15.V.1934).
4. ЛНБ. Відділ рук. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 957/п. 16. – арк. 1-2. Лист Ф. Шешка до І. Раковського (19.V.1934).
5. ЛНБ. Відділ рук. Ф. 252. – Оп. 1. Спр. 934/п. 15. Арк. 21. Лист В. Сімовича до І. Раковського (5.XII.1930).
6. Мартиненко О. Документи і матеріали про діяльність української музичної еміграції міжвоєнного періоду в Чехословаччині у фондах празьких архівів // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. – Київ, 1999. – Вип. 13. – С. 95-103.
7. Шешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова. – Прага, 1929. – Т. I – С. 425-440.
8. Шешко Ф. Березовський і Моцарт (З історії української музики XVIII ст.) // Науковий збірник Українського Вільного Університету в Празі. – Прага, 1942. – Т. III. – С. 357-374.
9. Шешко Ф. Перші українські нотодруки // Книголюб. – Прага, 1929. – Кн. 3-4. – С. 13-31.
10. Шешко Ф. Бортнянський та Чайковський (До історії видання «Повної збірки» церковно-музичних творів Д. Бортнянського) // Українська музика. – Львів-Стрий, 1938. – Ч. 7-8. – С. 133-135; Ч. 9-10. – С. 149-153; Ч. 11-12. – С. 181-192.
11. Українська Загальна Енциклопедія. – Львів-Станіславів-Коломия, 1930-1935. – С. 502.
12. Центральний державний архів вищих органів влади України. – Ф. 3972. – Оп. 1. – Спр. 225. Розклади занять, учбові плани музично-педагогічного відділу на 1927-31 рр.
13. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 328. – Оп. 1. – Спр. 29. – Арк. 1-21. Нарис Ф. Шешка «Українська музика», надісланий до «УЗЕ».

Oksana Martynenko
SCATCH OF THE MUSIC HISTORY BY FEDIR STESHKO:
ATTEMPT OF THE ANALYSYS OF THE CONCEPT

The attention was devoted to a work «Ukrainian musik» by F. Steshko, that had been published only partially in «Ukrainian General Encyclopedia». For unknown archive materials and the scientific publications of the researcher was a base to analyse his views.

Key words: ukrainian music, encyclopedia, resorce studying analysis.

Наталія Вакула

РИСИ НЕОКОНСТРУКТИВІЗМУ В ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ
АНДРІЯ НІКОДЕМОВИЧА

У статті досліджуються тенденції драматургічного стильового оновлення інструментальних концертів представників львівської композиторської школи. А. Нікодимович зберігає типологічні ознаки жанру при послідовному оновленні лексики, зокрема в неоконструктивістському напрямку.

Ключові слова: А. Нікодимович, фортепіанний концерт, неоконструктивізм, цілісний аналіз, українське фортепіанне мистецтво.

Український фортепіанний концерт останнього 20-ліття розвивається під впливом європейських процесів еволюції жанру. Головним підсумком став народжений динамікою новітньої музичної практики феномен «нової концертності», який отримав багатогранні музикознавчі оцінки, зокрема в дослідженнях М.Суторихіної [3], О.Пономаренко [2], І.Татаринцевої [4]. Концертний жанр як один з найбільш експансивних, дієвих і драматургічно цільних здатен гнучко вбирати в себе риси різних стилів, технік, змінювати свої композиційні грані, чутливо реагувати на перипетії індивідуального змісту твору. Особливо гострі процеси відчуваються в жанрі, що пов'язані з відмовою від тонально-гармонічних принципів мислення, що, на думку Т.Адорно, призвели до «...знецінення понять мелосу і теми, майже вилучило з обігу власне динамічні категорії форми – розвиток, похідний контраст тощо» [1, 64].

Цікавий різновид «неоконструктивістського» методу демонструють два останні фортепіанні концерти А.Нікодемівича. Автор зберігає типологічні ознаки жанру при істотному оновленні лексики. Серед прикметних рис конструктивізму – раціональність, об'єктивність, виваженість, монтаж як головний формотворчий чинник тощо.

Фортепіанний концерт №3 (Concerto breve, 2002) демонструє синтез нормативного й модерного як в трактуванні форми, так і в розумінні жанру, відчутті музичної мови та фортепіанної фактури. Будучи одночастинним, твір розпадається на три складові, остання з яких є майже точною репризою першої, середня же, подібна до сонатної розробки (сонатна форма – найбільш звична для класичного інструментального концерту), включає як видозмінені цитати з експозиції, так і розвиток її матеріалу. Відсутність сольної каденції в зоні «золотого поділу» компенсується віртуозністю партії фортепіано, почасти невеликими соло без супроводу оркестру. Концертна поетика, поза сумнівом, притаманна творові А.Нікодемівича. Вона проявляється через дух змагання в почергових проведеннях тематичного матеріалу оркестром та солістом, характерність, яскравість зіставлення контрастних розділів, широту динамічної і штрихової амплітуди, звучання тембрових груп (ефективне використання гри під сурдину), деяку калейдоскопічність образів-кадрів. Цікаво, що колористична насиченість оркестрової тканини органічно поєднується із стрункістю, симетричністю форми. Суто звукова краса стоїть у цьому творі на чільному місці, натомість ідея симфонізації жанру не виявилася надто близькою автору. Щодо музичної мови Концерту, то вона аж ніяк не вабить слух, жорсткість спричинена лінійним мисленням та відмовою від традиційної тональної логіки; окремими світлими острівцями на цьому тлі увиразнюються моменти організації вертикалі в акорди терцієвої структури. Інтонаційні лінії попри свою конструктивну природу (вони розгортаються шляхом «викладання бісеру» – нанизування мотивних ланок в різних комбінаціях, їх декорування фігуративними візерунками) мають пісенне, слов'янське коріння. Тематизм вирізняється широтою, спираючись на розлогі ходи консонуючих інтервалів.

Початок першого розділу насторожує «шуркотом» (*pp*) засурдинених альтів. Секундові вібрації дівізі струнних мають похмурий фригійський відтінок, на їх тлі висхідний рух паралельними квартами окреслює контрастну пару виразових елементів, що відіграють в інтонаційній драматургії Концерту чималу роль. Уже в перших тактах композитор подає в оркестрі лейттему першої частини. Ініційована першими скрипками мелодична лінія наче набирає розгону: двозвучний мотив відразу ж перетворено у тризвучний, аж поки з 6 такту на його основі не сформується виразна фраза, підхоплена контрастно-поліфонічним дуєтом других скрипок. Оперта на тонально невизначене мереживо хроматизмів альтів, мелодія розгортається шляхом вільного нанизування неспоріднаних звукотонів, роз'єднаних акустичними дисонансами (зб. *♭* та зм. *♭*), звичними для ладової палітри сучасної музики. Попри це найвиразнішим елементом даного мелодичного утворення залишається висхідна велика секста, що розпочинає тему. Очевидною є лірико-аріозна природа цього інтервалу – саме велика секста відкриває чимало мелодичних перлин композиторів-романтиків: серед співвітчизників А.Нікодемівича це насамперед Ф.Шопен (Ноктюрн Ез оп.9 №2 тощо). Ще один класичний «ген» описуваного образу – його оформлення в структурний восьмитакт (тт. 3 – 10).

Дотримуючись традиційних законів концертного жанру, композитор після експозиції теми в оркестрі відразу ж доручає її виконання солісту. Так, з 11-го такту мелодія переходить у партію фо-

ртепіано, причому оркестрові голоси, даючи слово піаністу, деякий час мовчать. Будучи вельми складним лексично, твір від самого початку виявляє орієнтацію на звичні композиційні константи, зокрема демонструючи типово концертний прийом подвійної експозиції.

Партія фортепіано, що стає безумовним лідером з моменту свого першого вступу (11-й т.), вимагає більш детального аналізу. Насамперед слід вказати, що, як і раніше, композитор прагне ясності, принаймні формотворчої: звуковий потік чітко членується на окремі чотиритакти, причому при усій складності гармонічної вертикалі в каденційних точках відчутно або тонічне «заземлення», або домінантове загострення. Крім того, вже в межах самих чотиритактів зустрічаємо варіантну повторність фраз, а попарні з'єднання чотиритактів у восьмитактові структури нагадують класичні періоди повторної будови (кожен наступний чотиритакт є варіантом попереднього; це буде детально розглянуто нижче).

Вибудовуючи інтонаційну лінію, композитор не стільки віддається пориву творчого натхнення, скільки занурюється у копітку роботи. Автор формує першу фразу з двох мотивів: велика секста у висхідному ($es^2 - c^3$) та низхідному напрямках ($es^3 - ges^2$). Друга фраза (12-й т.) – повторення контурів першої через оспівування її тонів суміжними звуками. Отриманий варіант втрачає активну висхідну спрямованість, проте очевидним є дублювання іншої формули: зліт на октаву $es^2 - es^3$ через проміжний тон c^3 з наступним ходом на велику сексту вниз ($es^3 - ges^2$); відтак ця інтонаційна формула трансформується в октавний рух $d^2 - d^3$ через проміжний es^2 та обернений варіант висхідної сексти – кроком вниз на м. 3 ($d^3 - h^2$). Така аналітична деталізація може видатися надмірною, оскільки всі наступні інтонаційні утворення виведені композитором за одним і тим самим логічним «сценарієм». Кожна наступна фраза (13-го т.) розпочинається тим же октавним ходом через побічний тон ($ges^2 - ges^3$ через побічний d^2). Конструктивний задум, однак, ретельно приховується автором за «шопенівськими» фігураціями в фортепіанному супроводі. Мелодичним фразам аж ніяк не властива інтонаційна загостреність – навпаки, їх контури округлі, рух в певному напрямі відразу ж змінюється на протилежно спрямований. Попри тональну невизначеність маємо послідовність переважно консонуючих інтервалів: в мелодичній лінії даного чотиритакту домінують терції й сексти.

Спорідненість наступного чотиритакту (з 15-го т.) з попереднім виявляється завуальованою в дрібних фігуративних прикрасах фортепіано. Лише при мікроскопічному розгляді пасажних хвиль чітко окреслюється їх опора на інтонаційну формулу $f^2 - d^3 - f^3 - as^3$, що, по суті, є транспозицією ходу через октаву з проміжним тоном (d^3) із наступним кроком (тепер висхідним) на малу терцію. Зміщений на тон відносно початку першого чотиритакту, вказаний пасаж фактично започатковує ланку висхідної секвенції: весь матеріал чотиритакту (15 – 18 тт.) виявляється підвищеним на велику секунду, зазнаючи при цьому істотних варіантних змін.

«Варіація» (19 т.) відновлює «класичний» принцип повторності фраз (19 – 20 тт. відкривають ланку $c^1 - gis^2 - h^2$ (октава $h^1 - h^2$, прохідний тон - gis^2) з наступним врівноваженням підйому низхідним кроком на все той же інтервал ab ($h^2 - d^2$). Хід $ges^2 - f^2 - ges^3$, притаманний третій фразі першого чотиритакту (13 т.), різко стискається до малосекундового коливання й проникає у фортепіанну фактуру (21 т.) як допоміжний голос. Отже, ніщо не зникає безслідно і не народжується з нічого. Кожен крок щільно пов'язаний з попереднім та випереджує наступні. Загалом «інтонаційна гра» органічно поєднується з постійним наростанням емоційного тла посилюється динамічний рівень, збагачується інтенсивним життям голосів фактура, пожвавлюється темп. Все частіше оркестрові голоси дублюють партію фортепіано, досягаючи максимуму в 23 – 24 тт. і оголюючи контури фортепіанних фігурацій, опертих на октаву $e^2 - e^3$ через проміжний секстовий cis^2 з наступною терцією $e^3 - g^3$. Збуджені унісоми в піаніста зриваються з кульмінаційної вершини (24 т.) і підводять до нової (27 т. *fff*, *tutti*). Лавина, що стрімко спадає з цієї надпотужної верхівки, цілком формується з ланцюжка паралельних кварт, запозичених із вступних фігурацій альтя.

Наступний сегмент форми конспективно відтворює усі попередні етапи у стислому вигляді: фортепіано відновлює альтові інтервальні послідовності зі вступу (29 – 30 тт.), елементи теми зароджуються в оркестрі (31 т.), зі своїм *motto* вступає фортепіано (32 т.), причому мелодію тут подано знову у її вихідному вигляді (цим даний момент ледь не перетворився в неправдиву репрізу). Знач-

но швидше вступає в свої права секвенційне піднесення (з 40 т.), досягається кульмінація (42 т.). Знову низхідна лавина пасажів увиразнює паралельний рух квартами. Принципово по-новому сприймаються штрихи «скороченого повтору» – в середніх голосах фактури зринають нові інтонаційні утворення, що мають досить виразний семантичний профіль (партія першої скрипки 40 – 41 т., яка накладається на рельєфний пунктирний мотив фортепіанних басів – 43 т.).

У метрично вибагливих нашаруваннях звуків початку середнього розділу (*Meno mosso* з 46-го т.) зринають мотиви, що в 52-му т. утворюють нову тему – провідну думку центральної композиційної зони Концерту. Досить характерні нові звороти надають темі індивідуальних рис (особливо це стосується

53-го т.), останні водночас є безпосередньо пов'язаними з головною темою першої частини: обидві спираються на октавний хід вгору (тут – $g^2 - g^3$) з наступним спуском-заповненням. Знову, як це було в експозиційній частині, композитор спочатку доручає тему оркестру (52 – 55 тт., де вона звучить в повному обсязі), а вже згодом – фортепіано (62 – 65 тт.). У перехідній зоні між цими двома проведеннями піаніст наче імпровізує на основі перших двох елементів теми першої частини – виникає контур простої тричастинної репризної форми. Загалом форма центральної побудови Концерту також має ознаки тричастинності, що гармонійно поєднується з варіаційністю. Так, чотири рази (з 73, 81, 87, 131 тт.) в якості своєрідного рефрену з'являється матеріал вступу, щоразу різко виділяючись зміною темпу (*subito allegro* – 73 т.) чи штриха (*staccato*). Як і в першій побудові, маємо в середині твору ряд підйомів до кульмінації, здобуття вершини та лавиноподібний спад. Детальний аналіз виявляє, що автор щоразу проходить подібний шлях, і навіть кульмінаційні точки збігаються з майже ідентичними акордами (див. 80, 90, 96, 103, 105 тт., а 104 – 105 тт. взагалі є точним повтором 79 – 80 тт.). Розпадаючись на три хвили, частина *Meno mosso* має свою експозицію (з 46 т.), міні-розробку (з 73-го т.) та репризу (з 143-го т.). За функцією у формі цілого центральна частина Концерту синтезує риси контрастної та розвиткової, тим самим віддаючи належне притаманній класичним концертам сонатності. Введення нових інтонаційних імпульсів (тема з 52-го т., «епізодична тема» з 84-го т.) тут узгоджується з постійним поверненням до матеріалу першої частини, його розвитком. Вже на підході до першої кульмінації впізнаємо в секвенції (78-й т.) третю фразу теми першої частини (порівняймо з 13-м т.); надалі маємо чотириразове «вторгнення» вступу, а матеріал епізоду виведено з пунктирного мотиву фортепіанних басів (42-й т. кінця першої частини), мотиви висхідної секвенції у перших скрипок (89-й т.) нагадують експозиції (40 – 41 тт.). Велику роль в тембровій палітрі Концерту відведено колористичним ефектам. Окрім звичних вже паралелізмів кварт (напр., у 97-у т.), композитор досить часто використовує секвенції паралельних великих септим (99-й т. – перші скрипки), політональні з'єднання (84. 95 тт.), ланцюжки великих тризвуків (див. послідовність тонічних тризвуків тональностей $A_s - H - D - F - A_s$ – *grandioso* 101-1 т.). Справді концертного духу додають контрастність темпів, фактур, штрихів, різкі перепади напруги звучання, зіставлення скандуючого *fortissimo* з мерехтливим *leggiero pianissimo* (див., напр., середину фрагменту й перехід на репризу – *Andante* з 143-го т.). Блискуча, сповнена віртуозних пасажів партія соліста часом виступає без супроводу оркестру (тт. 131 – 139, 117 – 124, 64 – 69).

Загальна *реприза* твору (*Poco meno, ma con moto*) настає після надпотужного *fff* і характеризується майже точним, такт за тактом, повторенням першої частини (повторюється експозиція з 11-го т.).

Коротка *кода* (з 203-го т.) – ще один спалах барв. Розпочавшись з чергування тризвуків $A_s - H$, *кода* Концерту відновлює секвенційний ланцюжок $A_s - h - D - F - A_s$ і веде до політональної заключної вертикалі (в ній – накладення тоніки *b-moll* на домінантову гармонію E_s); остання, за задумом автора, вводиться *fortissimo* і триває аж до повного розчинення «*al niente*».

У **Фортепіанному концерті №4 (2003 р.) А.Нікодемівич** прагне максимально широкого досягнення темброво-інтонаційного простору шляхом мінімалізації ресурсів музичного письма. Композитор не вдається до використання специфічних тембрових барв (склад оркестру в Концерті №4 подвійний), уникає колористики, інтонаційний матеріал повністю базується на видозмінах єдиного тематичного зерна. Все це якоюсь мірою позбавляє концерт образної яскравості – його палітру

складають радше однорідні емоційні «обертони». Фактурна організація музичної тканини також доволі аскетична, прозора: поодинокі осередки поліфонічного складу, зазвичай, поступаються місцем значно чисельнішим фрагментам гомофонного протистояння тематично рельєфного та акомпануючого пластів. Характерною рисою фактури твору є особливо часте «потовщення» тематичної лінії унісопами, паралелізмами кварт, квінт, октав, часом зустрічаємо й ланцюжки паралельних акордових вертикалей (див., зокрема, полігармонічні паралелізми 101 – 103, 122 тт.). Дух показовості мало властивий творові, партії і соліста, і оркестру рідко сягають рівня справжньої віртуозності. Ігрова легкість, необтяженість філософською концептуальністю, комбінації обраної інтонаційної моделі задля досягнення ефекту звукового «вітражу» – усе це відповідає ранньокласичному прочитанню жанру. Властиві сучасному неоромантизму тенденції ускладнення, насичення концертної музики драматичним змістом виявилися чужими композитору.

Концерт № 4 – твір двочастинний (частини з'єднані між собою способом *attacca*). Зіставляючи повільне *Lento* з енергійним *Allegro*, А.Нікодемович демонструє можливості рельєфних образних трансформацій лейттеми – її інтонації є єдиним матеріалом для «спорудження» конструкції цілого. Хоча кожна з частин Концерту має ознаки класичного принципу формотворення (автор дотримується деяких стандартів концертної форми з нажимом на подвійну експозицію в першій частині і масштабною промовою соліста в каденції другій), визначальним у формотворенні виступає не стільки тематичне зіставлення, як принцип видозмінюваної повторності, вільного чергування усе нових і нових варіантів спільного інтонаційного *motto*.

Перша частина. Кантілена тема, з якої виростає Концерт, викладається у першому чотиритактні гобойним дуєтом. Перша фраза (1 – 2 тт.) особливо виразна. Ініціальний мотив висхідної кварти, синкопований ритмічний малюнок роблять тему впізнаваною в усіх наступних метаморфозах. Гнучкий контур мелодичної лінії в поєднанні з пунктирним ритмом та міжтактовим залігуванням визначають її перспективність в сенсі поліфонічного розвитку. Більшою чи меншою мірою усі наступні інтонаційні утворення є похідними від початкового двотакту (подібний спосіб народження нового з елементів вже експонованого матеріалу був нами обґрунтований в аналітичному нарисі, присвяченому Третьому фортепіанному концерту А.Нікодемовича). Так, наприклад, вже наступна фраза-відповідь першого гобоя (3 – 4 тт.) спирається на чотиризвуччя такту 1 ($c^1 - f^1 - g^1 - b^1$) в його транспонованому вигляді, з усіченим початковим тоном ($[\text{as}^1] - \text{des}^2 - \text{es}^2 - \text{fis}^2 = \text{ges}^2$), сміливий низхідний стрибок на дециму $b^2 - g^1$ у такті 4 є відлунням великосептового стрибка $c^2 - \text{des}^1$ 2 такту. Друге (неповне) проведення теми доручено солюючому кларнету, йому кореспондує протискладнення флейти, «сконструйоване» із вже знайомих елементів: пунктиру тонів $f^2 - g^2$, підготовленого стрибком та синкоп (6 т.), які імітують ритмічний малюнок попередніх тактів твору. Лінійна логіка розвитку, задекларована композитором у початкових інструментальних дуєтах дерев'яних духових, інспірує різкі, холодні звучання дисонантних вертикальних комплексів. Тонально невизначені інтонаційні лінії у їх вільному накладанні народжують кластери септим, секунд, тритонів; у 7 т. дуєт флейти та кларнета звертає на себе увагу паралелізмами квінт, зупинкою-опорою завершального епізоду двоголосся на інтервал збільшеної кварти ($\text{ces}^2 - f^2$), цілотоновим відпінком у партії флейти.

Проведення вихідної (8 такт) започатковує другу експозицію за участю соліста. Виклад теми в партії фортепіано є дуже стислим лише трьома тактами репрезентовано матеріал обидвох провідних фраз (див. 10 – 12 тт.): позбавлений пунктирів рівномірний потік вісімок «проноситься» у нестримному *crescendo*. По суті – це фактурно-ритмічна варіація на вихідну тему. Друга експозиція продовжує наслідувати шлях розвитку першої: знову тритон відділяє перше проведення від другого (з т. 13), майже без змін струнні у 13 – 19 тт. повторюють партії дерева тт. 1 – 7, приходячи в результаті до каденції у 19 т. (порівняймо з т. 7: гобой у т. 19 повторює інтонацію других скрипок з т. 7, кларнет – альтів, фагот – віолончелей тощо).

Таким чином, два розглянутих етапи форми (перша та друга «експозиції») демонструють принципову монотемність та опору на варіантність і варіаційність, проростання-комбінування вже знайомих мотивів в процесі формування відносно нових інтонаційних утворень.

Наступний розділ сприймається як розробковий (20 т.). Якщо досі мова йшла про видозмінені

повтори завершених синтаксичних одиниць, то тут автор вдається до прийому дроблення. Здавалося б, знайшлося місце в «розробці» і для теми-епізоду: підтримана «basso continuo» оркестру, нова мелодія (*espressivo*) проводиться сольючим фортепіано. Однак в даній ситуації ефект новизни виявляється оманю, наслідком образно-тембрової трансформації. Насправді ж фортепіано лише інверсійно наслідує дуєт скрипок (17 – 18 тт.), прикрашаючи його тріольним мереживом акомпанементу. Отже, за зовнішніми прикметами розробковості (секвенційне дроблення, образні модифікації) приховується та сама послідовність експозиційного викладу тематизму (20 – 21 тт.), його інтонаційного проростання, запозиченого з експозиції як цілісний пласт і перенесеного в розробку з мінімальним оновленням семантичного змісту.

Асоціації з репризою традиційної сонатної форми виникають з моменту появи вступу у фортепіано (33 т). Він звучить поетично, імпозантно. У своєму вихідному ритмічному варіанті ця тема ще раз повторюється фортепіано, а згодом і оркестром. В межах розробки знову впізнаємо «перфразовану» (транспозиція, зміна тембрів) цитату з тематичного матеріалу вступу.

Таким чином, композиція першої частини Концерту, маючи ознаки тричастинності з розвитковою серединою (подібної моментами і до сонатної розробки) й динамізованою репризою, спирається на принцип багаторазової повторності синтаксичних структур, що співвідносяться між собою і як фактурно-темброві варіації, і як різномасштабні ланки єдиної неточної секвенції.

Друга частина Концерту (*Allegro energico* з 59 т.), як і перша, на композиційному рівні поєднує риси тричастинної форми з принципом вільної повторності. Перший розділ містить суттєву трансформацію образу головної теми: її енергійність постає особливо рельєфно після «розмитих» інтонаційних контурів вступного *Largo* (45–58 тт.). Як і в експозиції першої частини, так і в першому розділі *Allegro* композитор передусім зіставляє два виразні проведення теми в тритоновому співвідношенні (і знову вихідними тонами стають «с» для першого проведення, «fis» – для другого, 70 т.). Партія фортепіано в даному епізоді форми істотно ускладнюється. Виникає токатна, насичена віртуозними прийомами фактура (див. охоплення широкого діапазону чотиризвуччям октав 59 – 62 тт., репетиції з 63 т., арпеджовані хвилі лівої руки з 70 т., дрібну техніку пасажів шістнадцятими з 74, 77 тт. тощо). Третє проведення (з 78 т.) набуває свого продовження в запозиченому з першої частини Концерту у двоголосому мереживі дерева й струнних (порівняймо тт. 82 – 87 – і тт. 5 – 7, 17 – 18, 26 – 28, 37 – 38 з першої частини).

Центральний епізод з рисами розробки (*Poco meno mosso, ma con moto* з 88 т.) містить дві динамічні хвилі, майже ідентичні за змістом. Відштовхнувшись від низхідного мотиву децими (з 4 т.), композитор пропонує ліричну (з 88 т.) та скерцозну (з 93 т.) трансформації мотиву, прокладає шлях вперед через багаторазові секвенції, ланки яких стають щораз дрібнішими (див. тт. 88 – 89, 96 – 97, 99 – 100). Кульмінацію репрезентують полігармонічні вертикалі (101 т.). Друга хвиля (з 107 т.), розпочата видозміненим повтором першої, вже з 115 т. перетворюється на точну репризу даного фрагмента (93 – 99 тт. порівняймо з 115 – 121 тт.).

Каденція соліста (*Moderato* з 128 т.) вирішена в досить незвичному ракурсі: замість віртуозного блиску маємо лірико-елегійний монолог (*delicatamente*) в приглушеному *piano*; ніжне звучання фортепіано у високому регістрі підтримується пластичними хвилями арпеджованого супроводу.

Порівняно з експозицією, реприза (*subito Allegro* з 142 т.) втрачає певну кількість тематичних проведенень. Так, відсутнім виявляється перше, «тонічне» проведення – розділ розпочинає маловиразний тематичний матеріал в тональності субдомінанти (власне, субдомінантове забарвлення співзвуччя норм до початку реприз у традиційних формах). Достеменно точне повторення матеріалу експозиції в третьому проведенні теми (158 – 161 тт. збігаються аж до дотримання найменших деталей з тт. 78 – 81) підводить до блискучої, запальної коди з потужним звучанням фанфар (164 т.), урочистими тремоло акордових передзвонів (167 – 170 тт.) та барвистим «стрічковим» рухом паралельних дисонантних п'ятизвучних вертикалей.

Отже, поетика фортепіанних концертів А. Нікодемівича вишукана й інтелектуалізована. Домінує дещо відсторонений, об'єктивний спосіб музичного мислення. Емоційна палітра позначена антиліричною природою, суттєвим зменшенням міри інтроспективності. Освоєння нової образності і

лексики, поза сумнівами, є особистісною реакцією автора на дисгармонійність сучасного світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. – Tubingen, 1949..
2. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття. – Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. – К., 2003.
3. Суторихіна М. Концерт – монолог // Українське музикознавство. Випуск 24.-К.: Муз. Україна, 1972.
4. Татарінцева І. Ліричне в концерті-симфонії 80-90-х років ХХ століття. – Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. – К., 2002.

Nataliya Vakula

NEOCONSTRUCTIVISM FEATURES IN PIANO CONCERTS OF ANDRIY NIKODYMOVYCH

The article contains research of tendencies of dramatic and style renewal of the instrumental concerts of Lviv school of composers. A. Nykodymovych preserves the typological characteristics of genre with the consequent renewal of his music vocabulary, specifically in neoconstructivism direction.

Key words: A. Nicodemovich, piano concert, neoconstructivism, studying analys, ukrainian piano art.

Тетяна Боднарчук

ПОСТМОДЕРНІЗМ: ДО ПИТАННЯ АНАЛІЗУ ДЕФІНІЦІЇ

Відштовхуючись від визначень поняття «постмодернізм» в різноманітних галузях культури, авторка статті робить спробу узагальнити основні світоглядні та мистецько-стилістичні ознаки постмодернізму та подати узагальнене визначення дефініції, яке враховує усі аспекти цього явища.

Ключові слова: постмодернізм, ідеологія культури, методологічні засади стилеутворення, сучасна українська література.

Серед дефініцій сучасної культурології поняття «постмодернізму», незважаючи на його тривале існування, до сих пір викликає дискусії і суперечки про час його виникнення, про межу між модернізмом і постмодернізмом. Не розв'язана проблема засобів виразності і стилістики постмодернізму тощо. «За масштабами охоплення багатьох галузей людського буття і знання, за нагнітанням пристрастей і гостротою наукових дискусій прихід постмодернізму можна порівняти зіба що з позитивістською революцією попередніх десятиліть» [1, 22]. Появу феномена постмодернізму на Заході дослідники пов'язують з поглибленням кризи суспільної та художньої свідомості, які призвели до нових художніх форм. Однак найбільш важливими для його загальної характеристики є внутрішні, глибинні відмінності, що існують між творами художників, письменників, композиторів. Ці відмінності обумовлені насамперед наявністю або відсутністю любові та співчуття до людини, бажання та уміння на прикладі історії окремої особистості побачити загальнолюдські проблеми або, навпаки, продемонструвати лише «беззмистовність, знеціненість людського існування в сучасному безособовому світі» [2, 125].

Метою статті є проаналізувати зміст поняття «постмодернізму», спираючись на праці зарубіжних і вітчизняних дослідників культури та на прикладі розвитку української літератури визначити його специфічні національні форми, що проявляються в різноманітних галузях творчої свідомості.

Часові межі виникнення постмодернізму в різних країнах дослідники визначають від 50-х до кінця 80-х років ХХ ст. Багато науковців поширюють постмодернізм далеко поза царину мистецтв.