

Наталія Савицька

### ПРИНЦИП «НОВОЇ ПРОСТОТИ» В ПІЗНІХ ФОРТЕПІАННИХ ТА ХОРОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ КОЛЕССИ

*У статті зроблена спроба розгляду останніх, найпізніших опусів М.Колесси в аспекті стилістичного спрощення і остаточної кристалізації індивідуального виразового арсеналу.*

Еволюційний процес в межах як епохальних, так і індивідуальних стилів є явищем неоднорідним і залежним від багатьох факторів. Академік Д.Лихачов якось зауважив, що серед інших еволюційних закономірностей можна особливо виділити перетворення риторичних орієнтацій на стилістичні [2]. Динаміка індивідуальних композиторських стилів здебільшого виглядає так: від переускладненості на початку творчого шляху до «нечуваної простоти» (Б.Пастернак) останніх творів. Перші кроки в мистецтві зазвичай є найбільш епатажними, свідомо чи підсвідомо митці намагаються заявити про себе максимально яскраво, ефектно, часом навіть лапідарно. Їх захоплює океан життєвих і художніх вражень, що призводить до еклектичності, надто яскравої маркованості сфери впливів. «Нетемперований» стилістичний зміст, поступово набираючи щоразу більше авторських «обертонів», стає цілісним, органічним – таким, що відрізняється зрілою повнотою і насиченістю мови. Пізні, прощальні твори випромінюють спокійну силу мудрості, інтелектуальне переважає над чуттєвим, процесу роздумів надається статус абсолюту. Трансформація особистості в період осені життя веде до переваги нових психологічних станів – просвітлених, сповнених гідності і вмиротворення, «коли душа підноситься над тілом і робить людину чистішою» (Ю.Лотман).

Відтак ритм еволюційного процесу виглядає як тріада: емоційне – драматичне – логічне, втілене в життя графічною, скупкою стилістикою. Цю формулу можна екстраполювати на величезну кількість індивідуальних траєкторій еволюційного розвитку: Бах, Бетовен, Шуберт, Брамс, Ліст, Малер, Дебюссі, Стравинський, Шостакович...

Метою даної статті є спроба розгляду останніх, найпізніших опусів М.Колесси в аспекті прояснення стилю й остаточної кристалізації індивідуального виразового арсеналу.

Душа, талант і труд Миколи Колесси (1903 р.н.) створили його власний світ, де завжди панував емоційний аскетизм, прагнення ідеалу, відповідальність за кожну мить музичного часу. У 80-ті роки тенденція до «класичної» простоти стає визначальною. Останні опуси Майстра (фортепіанні мініатюри, вокальний цикл «В краю квітучої вишні», хори) буквально заворюють конструктивною ясністю і одухотвореністю, безпосередньою «спрямованістю форми на слухача» (Б.Асаф'єв). Повсюдно відчувається самотність музичної мови, міцно пов'язаної з генезою національного мистецтва.

Фортепіанна п'єса «Танець» («Коломийка», 1983) віддзеркалює найхарактерніші риси пізнього фортепіанного стилю М.Колесси: пастельність темброво-колеристичної гами, класичну стрункність і логіку розвитку, форми, ювелірну майстерність фактурного викладу<sup>1</sup>. Своєрідний «шарм» авторського підходу до особливостей західноукраїнського фольклору відразу впізнається за вишуканою, «сецесійною» манерою оздоблення музичної тканини.

Коломийка – жанр надзвичайно мобільний за семантичним наповненням, постає в інтерпретації М.Колесси як лірична мініатюра. Подібно до Шопена, що вивів мазурку з побутових низин і репрезентував європейській культурній еліті національну своєрідність польської музики, М.Колесса вводить в піаністичний репертуар ХХ ст. найтипівший жанр карпатського інструментального фольклору. Сивочолий Майстер інтерпретує коломирку вільно, фантазійно, вибирає її у шати майже

<sup>1</sup> Ще в ранній період творчості («Мазурка», «Думка» для фортепіанного тріо, Сонатина – 1922) сформувалися прийоми суто колессівської «колеристики»: застигли на тривалих органних пунктах гармонії, вуалювання за допомогою імітацій коротких фраз інтонаційно рельєфних обрисів тематизму тощо.

імпресіоністичних гармонічних барв, адаптує до новітніх виразових засобів<sup>1</sup>. Особливий внесок М. Колесси в інструментальну традицію Галичини визначається майже автентичним відтворенням гуцульського фольклорного колориту, що збагачується своєрідним індивідуальним мисленням митця. Фольклорна стилістика проступає в п'єсі багатогранно. Точне дотримання коломийкової ритмо-структури фраз при вибагливості фактурного оздоблення свідчить про стремління автора відтворити практику народних інструменталістів-віртуозів. Окремі мелодико-ритмічні формули також ніби запозичені з народного танцю – пружність, сила відчутні у типовому для гуцульських мелодій кадансовому малюнку (т.т. 33 – 34). Однак чи не найпомітніше карпатський колорит позначається на ладовому забарвленні твору. Основою тематизму є гуцульський лад (fis, dis на тлі a-moll вже в першому такті), часто мелодичні фрази окреслюють типові низхідні формули IV – III – I, дають синтез елементів кількох ладів. Мінливість мажоро-мінорних світлотіней (F – f) на тлі дисонантного загострення тону h<sup>1</sup> надає звучанню то лідійського, то гуцульського ладового забарвлення. Експресія, темпераментність, що йдуть від фольклорного первня, реалізуються через гармонічну терпкість. З метою досягнення такого ефекту композитор застосовує, окрім альтерованої «підсвітки» окремих шаблів, органні пункти, педалі, акордику нетерцової будови (т.т. 1, 23). Відтак ідея поетизації побутового жанру логічно узгоджується з пізньоромантичним типом її стилістичної реалізації. Ладогармонічний характер мініатюри формується колористичними відхиленнями, тональними зіставленнями на межі синтаксичних побудов (F – subito As – т.т. 34 – 35), граційними «натяками» на можливу модуляцію через еліптичні звороти тощо. Вживає композитор і багатотерцові вертикалі, альтеровані гармонії, імпресіоністичні акорди-плями. Як попередній висновок, можна констатувати: в пізній період творчості М. Колесса зберігає ладогармонічний стиль, сформований ним ще в молоді роки, лише імпресіоністично «розріджуючи» музичну тканину, тим самим виступаючи витонченим живописцем, поетом ліричної настроєвості.

Симетрична форма «Танцю» зіставляє деякий мелодраматизм крайніх частин з алюзією маршу у середній частині – квартовий інтонаційний контур теми на гострому пунктирному ритмі підсилює асоціацію з пружністю неспішної ходи. Звертає на себе увагу якомога довше відтягування тоніки через «замилування» гармонічною варіантністю в передкадансовій зоні.

Мініатюрність масштабів п'єси посилює семантичну вагомість кожної деталі: з перших же тактів звертає на себе увагу доречне використання імітаційності: характерна низхідна формула гуцульського ладу потактово розподіляється між партіями правої і лівої руки. Примхливі перепади темпу, сюрпризи динамічних subito також засвідчують «маньєризм» пізньої еволюційної фази стилю М. Колесси.

Написаний двома роками раніше **прелюд «Про Довбуша» (1981)** також виявляє поетизацію автором образів Гуцульщини. Романтичної символіки п'єси надає сам факт звернення до теми легендарного історичного минулого. Постає Олексі Довбуша, народного героя-месника з села Печеніжин (Коломийщина), ватажка незборимих повстань селян-опришків, неодноразово втілювалася М. Колессою (згадаймо Сонатину для фортепіано (1939), другу частину Першої симфонії – Скерцо «Спомин про опришків – народних месників» (1950)) та іншими композиторами Львівської школи (А. Кос-Анатольський – балет «Хустка Довбуша» (1951), С. Людкевич – опера «Довбуш» (1955) на власне лібрето та симфонічна поема під тією ж назвою). Програмний задум твору, зафіксований у назві, конкретизується прийомом цитування народної пісні про Довбуша «Ой, попід гай зелененький».

Своєрідна програма визначає дещо диференційованішу, порівняно з «Коломийкою», систему виразових засобів та більш розгорнуту форму Прелюду. Як і в багатьох інших творах композитора,

<sup>1</sup> Саме ідея глибинної (свідомої або несвідомої) опори на фольклор є традиційною для української класики, не вперше в ролі моделі авторської інтерпретації виступає коломийка. Ще в кінці XVIII – на початку XIX ст. українська фортепіанна музика була представлена легкими варіаціями на теми народних пісень і танців маловідомих аматорів. Згодом ладогармонічне та ритмічне багатство фольклору проступило у коломийках, думках-шумках, чабарашках, рапсодіях І. Витвицького, В. Заремби, М. Завадського та ін. Широкого визнання ці твори не набули – на заваді стояв недостатній рівень професіоналізму, об'єктивна неспроможність авторів вийти за естетичні межі домашнього музикування. У першій половині XX ст. танцювальні і пісенні фольклорні моделі цілком інакше постали у фортепіанній музиці В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Людкевича, Р. Сімовича, А. Рудницького.

ладовою основою тем виступає гуцульський звукоряд. Крім того, неповторності фольклорного забарвлення гармонії надає поєднання як по горизонталі, так і по вертикалі підвищеного та натурального ступенів мінору (див., наприклад, тт. 1-4). Їх розщеплене накладання в симультанному звучанні вже на початку твору імітує віддалене перегукування трембіт. Згодом «трембітові» соло міститимуть характерні тритонові ходи, що охоплюють тоніку й підвишений четвертий щабель ладу. Загалом фортепіано у прелюді «Про Довбуша» неодноразово наслідує звучання народних інструментів – темброве розмаїття піаністичної палітри по-своєму засвідчує романтичну основу стилістики автора. Так, тужливий наспів, пишно прикрашений мелізматиною, наче виводить флосера; в подальшому розгортанні фактуру усе частіше «прорізають» сигнали трембіт. Їх повне, соковите звучання чуємо майже повсякчас. Окрім наслідування типового інтонаційного малюнка трембітових награвань, композитор імітує специфіку тембру трембіти, вводячи в мелодичний контур мотивів гостродисонантні секундові сполуки – так виникають сонорні нетемперовані ефекти.

Як і в «Коломийці», в Прелюді «Про Довбуша» гармонічну мову формують два основні джерела. Це, по-перше, карпатський фольклор – звідси особлива ладова організація, застосування органних пунктів, гармонічних педалей (тт. 2–7, 20–22, 24–25, 30–35 та багато інших), терпких акордів тощо. З другого боку, у п'єсі чимало ознак пізньоромантичної гармонії (див., наприклад,  $D_9$  т. 14,  $D_6$  т. 15, виразне затримання з подальшим оспівуванням терцового тону в кадансі т. 16,  $D_9^{6-b5}$  на тонічному органному пункті т. 17, завислу на ферматі подвійну альтеровану доміанту ( $DD_4^{b5}$ ) т. 36, змДДVII $b_5^{b5}$  т. 47 тощо). На фактурну багат шаровість імпресіоністичного типу натрапляємо наприкінці Прелюду (тт. 5–3 з кінця); особливо ефектно постають епізоди «зависання» колористичних гармоній на зупинках-ферматах. Часто автор «розцвічує» гармонічні барви прийомом арпеджіато. Картинність, пейзажність взагалі відіграють у п'єсі неабияку роль. Перегуки трембітарів, сопілкові мотиви, якісь химерні нашарування дивних гірських відлунь поглиблюють відчуття простору, у якому бринить звукове життя Карпат.

Тричастинна форма п'єси – динамічного типу. Першу частину (тт. 1–19, період) утворює неспішна оповідь, спочатку спокійна і розважлива, згодом – більш схвильована; епічний, величавий тон вносить початок викладу другого речення (з т. 11) у субдомінантовій тональності (с-moll). Фермати, темп *rubato* у цьому контексті підсилюють епічну «тональність», додають розповіді поважності, статечності. З початком середини (з т. 20) ліро-епічний тонус набуває драматичних обертонів. Матеріал середньої частини групується у секвенційні ланки (спочатку розгорнені – тт. 21–25, потім більш дробні – тт. 26–28); постійний секвенційний підйом, примножений на зростання динамічного рівня, дає наростання напруги аж до кульмінації у т. 28. Ферматам немає місця у цьому розділі, крім того, у складному гармонічному русі середини не знайдемо жодної консонантної вертикалі. Реприза (Темпо *ritmo*, з т. 37) синтезує епічний, ліричний та драматичний струмені, чим виявляє близькість драматургії Прелюду до жанру балади. Від першої частини залишилося тільки початкове речення, згодом ініціативу переймають образи середини. Завершення твору – героїчного складу: ремарка *desico* (рішучо, сміливо) супроводжує гостродисонантний акорд та фанфару висхідної кварта (фактично заключний каданс D–T).

Фольклорний пісенний жанр у жодний спосіб не вплинув на композиційну схему цілого. З піснею «Ой, попід гай зелененький» Прелюд споріднений передусім образним змістом, на тематичному ж рівні автор застосовує лише окремі поспівки, що мозаїчно інкрустуються у звукову картину твору. Лірико-пісенних утворень в Прелюді взагалі небагато (вони містять типовий пісенний хід від підвищеного четвертого шабля через третій до тоніки – див. крайні частини). Більшість тем п'єси – речитативно-декламаційні (награвання трембітарів) або конструктивно-інструментальні – з ламаною мелодичною лінією, різкими інтервальними комбінаціями.

Фактура п'єси багата на колористичні ефекти, насичена лінеарністю. Прийоми імітації покликани відтворити перегуки сопілкарів та трембітарів.

Енергійну, мужньо-оптимістичну коду дослідниця творчості М. Колесси О. Фрайт тлумачить вельми оригінально: «Композитор наче не погоджується із смертю Довбуша, адже народний месник все одно виконав свою місію і тому залишився в народній пам'яті та творчості на віки» [4, 166].

Отже, створений у 1981 р. Прелюд «Про Довбуша» завершив формування циклу «Чотирьох

прелюдів». Цікаво, що номери цього циклу писалися в різні хронологічні періоди творчості композитора («Фантастичний» – у 1938, «Осінній» – у 1969, «Гуцульський» – у 1975 рр.). Однак образно-емоційна та стилістична єдність «розсередженого» в часі циклу вкотре засвідчила цілісність творчого методу патріарха української музики ХХ ст.

Будучи представником «віденсько-празької» школи, М. Колесса «запропонував свою авторську версію та відтінки національного стилю. На зовнішньому рівні це виявилось в актуалізації та внесенні до українського музичного словника кількох... діалектів – лемківського, бойківського та гуцульського», – зауважує О. Козаренко [1, 174]. Продовжуючи думку українського вченого, слід зазначити, що цей полідіалектичний словник у завершальний період еволюції власного стилю М. Колесса органічно оздоблює імпресіоністичною декоративністю, згладжуючи гостроту інтонаційних та ладо-гармонічних зворотів. У пізніх фортепіанних творах Майстра «поверхня музики виглядає як оксамит, запрошуючи в глибину – до найпростіших національно-етнографічних первнів» (В. Сильвестров). Цілком протилежна картина відкривається у двох хорах *a cappella* – «Думи мої» (1983) та «Кам'яний сон» (1985). Тут вражає урівноваженість, позачасовість, позаособистісність образного строю, а на рівні музичної мови – повна відсутність прямолінійних асоціацій з жанровими і фольклорними прообразами.

У хорі «Думи мої» (для мішаного складу) М. Колесса пропонує своє прочитання широковідомого шевченківського твору. Для музичного втілення композитор обирає завершальні фрази поезії й на основі їх будує наскрізне драматургічне полотно. Глибоко проникаючи в зміст кожного віршованого рядка, М. Колесса максимально точно відтворює найделікатніші настроєві нюанси. У роботі з поетичним матеріалом композитор вдається до довільних багаторазових повторів окремих фраз – строфічна форма текстової основи переростає у складну композицію. Розвиток кожного з її етапів підпорядковано авторському задуму й реалізується за іманентно музичними законами розгортання думки. Приймаючи систематизацію типів взаємодії словесного і музичного начал у хорових п'єсах, запропоновану Л. Пархоменко, визначимо спосіб використання тексту у даному творі як «модифікований» – тобто такий, що передбачає автономність словесних і музичних принципів організації змісту [3].

Хоровий твір розпочинається із сольного заспіву басів. Специфіка тембру сприяє створенню похмурого та водночас мужнього тону. Мелодична лінія починається з вершини-джерела й охоплює октавний діапазон. Значний семантичний потенціал містить інтервал збільшеної секунди як наслідок доречного застосування гуцульського ладу (в комплексі з гармонічним *d-moll*). Відтак шевченківська поезія узгоджується з локальним колоритом її музичного втілення. У початкових тактах твору М. Колесса застосовує ефектний прийом поступового розростання фактури від одноголосого заспіву до розвинутого багатоголосся: до басової лінії долучаються тенор, альт, згодом вступає сопрано. Серед інших прийомів, що імітують фольклорні пісенні типи, – перемінність метра, рух паралельними секстами, особливо відчутний завдяки тимчасовому припиненню мелодичного потоку в інших голосах (див. тт. 6, 10, 13: не задіяні у секстових вторах голоси зупиняються на гармонічних педалях). Індивідуальний почерк автора впізнаємо у романтичних затриманнях (тт. 8, 9, 10) і барвах  $D^6$  (т. 8),  $D_7^{b5}$  (т. 9) – тонкими гармонічними штрихами композитор увиразнює найменші відтінки пануючого задумливого настрою: елегантні нотки вносить, наприклад, колористична змінність багатих на неакордику вертикалей (т. 9).

Характер світлого спомину має другий епізод твору – зі слів «Виростав вас, доглядав вас» вперше у творі сяє мажорна барва – починається епізод у тональності *G-dur*. Народно-хоровий багатоголосий склад поєднується тут з елементами імітаційної поліфонії, зокрема імітаціями партій альту і тенора (т. 15), сопрано, тенора й баса (тт. 19–20). Найважливіший текстовий момент – «де ж мені вас діти» (тт. 23–24) виокремлено зміною штриха (*tenuto*), темпу (*rosso ritenuto*), метра ( $2/4$  після попереднього  $3/4$ ), зведенням усіх хорових голосів у єдину силабічну структуру.

Мажорну консонантність випромінює епізод «В Україну ідть, діти» – найяскравіше тут подані вертикалі сонцясяйних *A-dur* та *D-dur*. Як і раніше, секстові імітації накладаються на тонічний органний пункт (т. 1 після ц. 2), у кадансовій зоні «розспівується» гармонічне затримання (т. 6 після ц. 2).

Новий виразовий нюанс вносить епізод «Попід тинню сиротами»: відповідно до віршового

тексту з хорової маси виокремлюються два солісти (сопрано й альт), сумовите звучання їх голосів покликане підсилити драматичність змісту поетичного рядка (і знову втора, цього разу в терцію, поєднується з унісоном органного пункту інших голосів).

Трагічна кульмінація збігається зі словами «А я тут загину», автор обрамлює її зупинками на ферматах. Попри задіяність усіх голосів хору, динаміка не виходить за межі *pianissimo*, темп поступово сповільнюється до похоронного *Adagio lugubre*. І знову на перший план виступає гармонія, кожна з трьох фраз спирається на звучання зменшеного септакорду, причому останній виокремлюється з ще більш напруженої неакордики; певну драматургічну роль відіграє і поворот до вихідної бемольної сфери.

Як посткульмінаційний катарсис виступає епізод «Там найдете шире серце». Тип мелодики, темп *Moderato cantabile*, вибір тональності (D-dur) створюють величний, піднесений настрій. Вершинна роль цього епізоду в драматургії твору викликала необхідність застосування особливого типу багатоголової організації – семантика хорової фуги якнайкраще відповідає стану апофеозності (згадаймо розвиток теми Радості у фіналі Дев'ятої симфонії Бетховена). Так виникає *quasi* експозиція класичної фуги з традиційним тоніко-домінантовим співвідношенням голосів. Розвитковий етап завершується типовим секвенційним «сходженням» до генеральної кульмінаційної точки («А ще, може, й славу»), підкресленої ремаркою *allargando* й відзначеної єдиним у хорі спалахом динаміки *forte*. Застосування класичної поліфонічної форми у даному епізоді поєднується із вже звичними для стилістики цього опусу прийомами народного багатоголосся. Останній епізод – «Привітай же, моя ненько» – є тематичною репризою – (хор повторює вихідну басову мелодичну лінію з перших тактів твору); тональна реприза просвітлена ладово (d–D). Ефект екстатичного піднесення, здобуття емоційної рівноваги досягається колористичними світлотінями гармонії, використанням розкішних акордових вертикалей (див. D<sub>9</sub> до e-moll т. 4 після ц. 7), м'яких, округлих затримань (див., зокрема, останній такт).

Отже, найсимптоматичнішою рисою мислення зрілого Майстра в хорі «Думи мої» є глибинне усвідомлення принципів фольклорного інтонування в хоровому співі і вміння поставити їх на службу власним рефлексіям, пов'язаним з настроями осені життя.

Хор «**Кам'яний сон**» на слова Л.Костенко (1985) – один з останніх творів М.Колесси. Це філософський роздум на одвічну тему сенсу людського буття. Невеликий масштаб композиції узгоджується тут зі значною образною наповненістю – звідси насиченість музичної лексики особливими виразовими прийомами. Зокрема, на рівні гармонічної мови відзначаємо розмаїття фонічних знахідок, що відіграють як колористичну, так і експресивну роль. Залежно від специфіки поетичного змісту змінюється характер його музичної адаптації: так, описово-констатуючий тон першої віршової строфи визначає її «прямолінійне» відтворення формою квадратного періоду з однотоковим каденційним розширенням, в той час як друга строфа («І хто він був?») розвоює поетичної думки провокує ускладнення не лише на рівні формотворчому, але й фактурному. Відновлюючи в кінці твору умироутворене звучання першої строфи, композитор, як і в багатьох інших творах, обирає трічастинність із скорченою репризою.

Експозиційний розділ хору передає настрої вічного спокою, яким оповита велична мармурова фігура цвинтарного надгробка. Темп *Adagio tranquillo*, квадратність структури, чотиридольний метр, розмірений ритмохід із вкрапленням пунктирів вказують на перетворення в хоровому викладі ознак похоронного маршу. Показовим у цьому контексті є перший такт хору: увага слухача відразу фіксує застиглість, «неживу» одноманітність рівномірного чергування четвертих в партії баса, яка протиставляється хоровій масі й ще більше підкреслює імпровізаційну свободу решти хорових ліній. Басовий органний пункт бере на себе й іншу функцію: в ході його з'єднання з гармонічними надбудовами верхніх голосів утворюються досить напружені дисонантні сполучки, що відразу налаштовують на похмурий, сутінковий настрій. Серед найбільш виразних гармонічних штрихів першого розділу хору насамперед слід звернути увагу на прийом неакордового затримання на сильній долі в одному з хорових голосів, що призводить до його секундового чи септового «тертя» із сусіднім голосом – так виникають особливо шемливі звучання, які посилюють траурність характеру музики (див. тт.. 2, 3, 5, 8 тощо). Семантичні ознаки романтизму упізнаються у нонакордах подвійної домі-

нанти та інших, не менш характерних вертикалях. Традиційно трактується обрана композитором тональність g-moll: впродовж багатьох століть саме ця тональна барва пов'язувалася з елегійними чи скорботними образами (згадаймо арію Дідони з опери Г.Персела «Дідона і Еней», Арію Agnus dei № 23 з Меси h-moll Й.-С. Баха, симфонію № 40 В.-А.Моцарта). Жодні зовнішні події не в змозі порушити статику «кам'яного сну», однак елемент незнаного, загадкового, присутній у поетичному тексті, все ж виявляє глибоко приховану нотку напруги, збентеження серця.

Середній розділ різко змінює фактурний виклад. Сум'яття думки у пошуках відповіді на запитання «І хто він був?» ілюструється розщепленням звукового полотна на окремі самостійні лінії-голоси, що в сукупності творять контрастно-поліфонічне плетиво. Загалом цей розділ хору чітко розподіляється на три структурні елементи. Перший описано вище, другий (ц. 2) знову організує голоси у компактні вертикалі й двома ланками висхідної секвенції веде до кульмінації твору («Серце лицарське там билось» т. 3 після ц. 2). Третій фрагмент (Adagio lugubre) остаточно вгамовує попередні пристрасті, й схвильовані, навальні (ravvivando, stringendo) інтонації поступаються місцем неспішним, лаконічно-строгим – аж до псалмодіювання. Як і раніше, виразова функція гармонії передбачає привнесення в хорову палітру типово траурних звучань, більшість з яких народжено експресією, ефектом зламу від малосекундового зіткнення сусідніх голосів на сильних долях. Тональна динаміка середнього розділу досить інтенсивна, багата на відхилення та модуляційні зіставлення. Той же ефект наслідування траурної музики досягається мажорними «бліками» на похмурому тлі мінору. Останній одночасно виконує й зображальну роль: після бентежних тональних зрушень, непевності дисонантних сполук As-dur'ний двотакт вражає «відкритістю», твердістю звучання, непохитною опорністю на тонічний тризвук, стверджений класичним ходом Д–Т. У такий спосіб автор творить своєрідну ілюстрацію до відповідного поетичного рядка («Кого він бачить в кам'яному сні?»). Романтика таємничості віддзеркалюється у «багатозначних» багатотерцових вертикалях, що так і не отримують свого розв'язання.

Отже, найсимптоматичнішою рисою мислення М.Колесси в пізній період творчості є глибинна, підсвідома опора на традиції українського хорового співу, вміння поставити цей неоціненний досвід на службу власним рефлексіям. Легко надаються до порівняння риси фортепіанного та хорового письма – ще один серйозний аргумент на користь універсалізму мислення, дивовижної логіки і досконалості композиторської техніки, яка на схилі літ набула рис «нової» геніальної простоти.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Вид-во НТШ, 2000.
2. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979.
3. Пархоменко Л. Українська хорова п'еса. – К.: Наук. думка, 1979.
4. Фрайт О. Способи опрацювання фольклорних джерел у фортепіанній творчості Миколи Колесси // Миколі Колесі – у сторічний ювілей. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. – 164-169.

Natalya Savytska

#### THE PRINCIPLE OF NEW SIMPLICITY IN THE LATE PIANO AND CHORAL COMPOSITIONS BY MYKOLA KOLESSA

This article is an attempt to examine the last piano and choir works of Mykola Kolessa from the standpoint of style simplification and final crystallization of individual expressive arsenal.