

7. Різник О. Українська авторська пісня // Українська культура, 1993. – № 2.– С. 14–15.
8. Рубан М. «На укр. мові» // Українська культура. – 1991. – № 11.– С. 3–5.
9. Фещак Н. М. Салонність як фактор розвитку українського квартетного жанру / Н. М. Фещак // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: nbuv.gov.ua>portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/46.pdf

УДК 78.03:785.74

О. М. ГАРГАЙ

СКРИПКОВІ МІНІАТЮРИ АДАМА СОЛТИСА: ДОСВІД СТИЛЬОВОЇ АТРИБУЦІЇ

У статті здійснено огляд стилізованих тенденцій розвитку жанру скрипкової мініатюри у творчості представників західноукраїнської композиторської школи першої половини ХХ століття, запропоновано цілісний аналіз п'єси «На полонині» А. Солтиса.

Ключові слова: скрипка, жанр, стиль, мініатюра, тенденція, композиторська школа.

О. М. ГАРГАЙ

СКРИПИЧНЫЕ МИНИАТЮРЫ АДАМА СОЛТЫСА: ОПЫТ СТИЛЕВОЙ АТРИБУЦИИ

В статье осуществлён обзор стилизованных тенденций развития жанра скрипичной миниатюры в творчестве представителей западноукраинской композиторской школы первой половины ХХ века, предложен целостный анализ пьесы «На полонине» А. Солтиса.

Ключевые слова: скрипка, жанр, стиль, миниатюра, тенденция, композиторская школа

О. М. GARGAY

VIOLIN MINIATURES ADAM SOLTYS: EXPERIENCE STYLISTIC ATTRIBUTION

The article is an overview of genre and stylistic trends of violin miniatures of the Western school of composition of the first half of the twentieth century and complete analysis of the play «In the meadow» A. Soltys.

Key words: violin, genre, style, miniature, trend, school of composition.

Вирішальними чинниками у виборі галицькими композиторами сталих жанрових орієнтацій виступає свідомо потреба особистого самовираження у повнозвучному руслі національної музичної культури. До цього долучається турбота про демократичне спрямування власної творчої інтенції, адресованої і елітарним смакам меломанів, і широкій слухацькій аудиторії. Постійна творча прив'язаність до певних жанрових першоджерел природно узгоджується з національною свідомістю українських музикантів, де емоційно відкрита, чуйна й співуча слов'янська душа контрастно наснажується темпераментним, активнопієвним рухом. Паралельною мотивацією виступає і мистецька необхідність черпати натхнення у царині національного фольклору, віддаючи запозичене сторицею – уже в професіональному, художньо-майстерному відшліфуванні. Супутніми до цих художньо-естетичних засад є

дидактичні покликання, повсякчасно пов'язані з дбайливою та наполегливою розбудовою й збагаченням вітчизняного навчально-педагогічного репертуару для юних скрипалів¹.

Коло наукових праць, безпосередньо пов'язаних з обраною проблемою, невелике. Естетична природа мініатюри висвітлюється у науковій монографії К. Зенкіна [3; 4], статті-маніфесті жанру інструментальної мініатюри Є. Назайкінського [10], а також проблемних статтях та монографічних працях, присвячених творчості композиторів-романтиків Ф. Шопена [11], Р. Шумана [1; 2], Ф. Ліста [7] та А. Солтиса [5; 6; 9].

Мета статті – детально проаналізувати мініатюру А. Солтиса «На полонині» з циклу «Дві п'єси для скрипки і фортепіано» у контексті загального спрямування творчих пошуків, а також паралельно з творами інших камерних жанрів, що є вельми важливим для вияву різноспрямованих внутрішньостильових зв'язків.

До першої найширшої групи творів – *canto violino* – входять пісенні скрипкові «елегії», «колискові», «романси» і «плачі», а також неозначені за назвою та жанровою приналежністю «безіменні» п'єси ліричного характеру, часто-густо написані на основі наспівних народних мелодій чи поетично стилізовані в дусі ліричної української пісенності. Навіть вибіркового переліку цих сольних скрипкових композицій (у супроводі фортепіано) переконує у стилістичній схильності галицьких майстрів до творчого заангажування пісенними стимулами: «Сумна пісня» (1910) «Народна мелодія» та «Елегія» на оригінальну тему В. Барвінського, «Коліскова» №2 (1946), «Голосіння» (1946, 1963) та П'єса на мелодію народної пісні «Ой зацвіли фіялочки» С. Людкевича, «Коліскова» Р. Сімовича, «Романс» з балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського тощо. Накреслена вище лінія «пісенного» внеску в галузь сольної скрипкової літератури домінує в історичній еволюції західноукраїнської композиторської школи упродовж першої половини ХХ ст., проте її специфічно-родове продовження спорадично виявляється і в наступні десятиліття (до прикладу, «Пісня» В. Флиса, 1960, «Коліскова» М. Скорока та «Коліскова» для скрипки і фортепіано О. Левковича чи, врешті, «Романс» І. Небесного, 1990).

Друга група композицій – *pittoresq violino* – вирізняється рельєфною присутністю танцювального «коду». Свідченням цього є наявність численних скрипкових «пісень», «танців», «танків», а також quasi-танцювальних композицій, де іманентні ознаки танцювальності модифікуються у марш або скерцо.

До цієї групи належать твори вільного фантазійного характеру, а також певне коло п'єс, тематична основа яких базується на фольклорних цитатах інструментальних награвань з подальшим варіюванням, а також наслідуванням (або епізодичних вкрапленням) характерної ритміки народного танцю. Свободу творчої інтерпретації народних жанрово-танцювальних витоків багатогранно презентують «Козачок» (1930) і «Циганський танок» В. Барвінського, «Чабарашка» (1910) та «Сарабанда» і «Сальтарелло» (1942/1943) С. Людкевича, «Куяв'як» (1962/64) А. Солтиса, «Танець Дзвінки» А. Кос-Анатольського. Окремим, але доволі розповсюдженим випадком можна вважати компонування скрипкових мініатюр, які «ховають» за декларованою авторами «нетанцювальною» назвою типологічні прикмети народних танців, як-от: «Гумореска» В. Барвінського, «Марш» А. Солтиса, «Кізочка з колядою» С. Людкевича, «Скерцо» М. Скорока та ін.

Врешті, ряд скрипкових творів, написаних представниками львівської композиторської школи, неодноразово і спеціально демонструє взаємодоповнююче, паритетне зіставлення

¹ Особливу опіку щодо створення фахового репертуару для скрипалів і «студіюючої молоді» (вираз В. Барвінського) виявляли представники старшого і середнього поколінь західноукраїнської композиторської школи. Причетними до цього були насамперед С. Людкевич, В. Барвінський, а згодом Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, В. Флис та інші. Ідея виховання юних музикантів на зразок національного музичного мистецтва яскраво й практично реалізовувалася власне у сфері інструментальної мініатюри, зокрема скрипкової. «Естафету» вони передали своїм вихованцям по класу композиції. За цим стояла ширша проблема – плекання нових національних музичних кадрів. Високу громадянську місію українського композитора і педагога А. Кос-Анатольський назвав священним обов'язком, остерігаючи від бездіяльності «гробоконателів української національної культури» (виступ на III з'їзді СКРУ 1956 року).

«*пісня – танець*» в рамках цілісної масштабної композиції. Ця прикметна риса часто простежується, зокрема, у жанрі варіацій (*Варіації на народну тему* С. Людкевича, 1949) та сюїти (зразки скрипкових сюїт А. Солтиса і С. Людкевича, «*Прикарпатська сюїта*» Б. Шиптура, 1985). За подобою народної традиції, широко розповсюдженої у прикарпатському та карпатському ареалах, утворюються пісенно-танцювальні цикли або двочастинні (іноді – багаточастинні) контрастно-складові композиції на кшталт «думки-шумки» в її галицькому варіанті («*Спомини з гір*» та «*Для розради*» В. Безкоровайного (1911), «*Пісня і танок*» В. Барвінського (1948)).

Помітне розширення жанрового спектра скрипкової мініатюри у творчому доробку західноукраїнських композиторів відбувається у середині ХХ століття. Збагачується коло авторських персоналій, у результаті зростаючої розбудови та розквіту львівської композиторської школи вливаються свіжі творчі сили різного стилістичного і неповторно-індивідуального спрямування. На зміну послідовно культивованим у минулий історичний період скрипковим пісням і танкам уже від початку 50-х років приходять нові, а почасти й більш радикальні жанрові експерименти з ухилом як до постромантичних, так і до небарокових інспірацій та «переспівів», а також і відверто постмодерних інтенцій. Останнє простежується на ґрунті різноманітних скрипкових поем, рапсодій і особливим чином у площині програмної музики. Колишне легко ідентифіковане пісенно-танцювальне амплуа набуває більш вибагливого осмислення, принаймні на тлі глибинних процесів, які розмивають конфігурацію традиційної композиційної структури і спрямовують її русло в бік вільної поемної форми. У певному сенсі це зумовлюється і суттєво оновленою поетикою новітніх скрипкових творів, яка переростає рамки прикладних пісенно-танцювальних жанрів.

Показовими у цьому сенсі є, до прикладу, наступні твори, котрі у різний спосіб ілюструють цей жанровий «прорив»: «*Закарпатська рапсодія*» (1952) та «*Поема*» (1962) Кос-Анатольського, «*Пісня-поема*» (1965) М. Корчинського, «*Каприс*» (1969) В. Флиса, Три поеми для скрипки і фортепіано (1955–56), «*Соноріта*» (1966) і «*Капричіо*» (1976) для скрипки соло А. Нікодемівича, «*Алегро*» М. Ластовецького. Із програмних скрипкових мініатюрах новий жанровий ракурс накреслюють написані у різні десятиліття, але повсякчас заслужено популярні в концертній виконавській практиці скрипалів сольна композиція «*Біля водограю*» А. Кос-Анатольського і доволі дистанційована за часом написання та «мовно-виразовою» стилістикою п'єса М. Скорика «*A-RI-A*» (для віолончелі або скрипки з фортепіано).

У хронологічних рамках творчого доробку Адама Мечиславовича Солтиса знаменною є поява *Двох п'єс для скрипки з фортепіано* (1947). Це яскраво характерні композиції, зіставлені за принципом жанрового та образно-емоційного контрасту. Це лірико-психологічна замальовка «*На полонині*» і бадьоро наснажений, ритмічно енергійний «*Марш*».

У скрипковій спадщині композитора зазначений опус є своєрідною «експозицією», де виразно демонструються провідні творчі уподобання автора: тяжіння до романтичної поезії, з одного боку, і, з другого, звернення до жанрово-побутової тематики та зображення картин повсякдення. На одному полюсі – мрія, поринання у трепетно-ліричну стихію суб'єктивних переживань, на другому – тонізуючий ритм життя, гомінке відлуння сьогодення. Гармонійно узгоджене сполучення суб'єктивного і об'єктивного планів засвідчує цілісність творчої натури композитора, переконливо презентовану в першому серед відомих широкому загалу скрипкових його творів.

Вбачати у скрипковому «диптиху» А. Солтиса риси циклу немає достатніх підстав (принаймні з огляду на традиційне тлумачення циклічної форми у музичній теорії) – за відсутності у загальній архітектоніці спеціально спланованих і практично втілених цементуючих факторів. Проте у логіці його компонування переконливо простежується показова тенденція: спрямування образно-сміслового розвитку від особистісних почувань і прагнень до радісно-оптимістичного утвердження життя – в святково урочистих і барвистих шатах маршу-процесії. Як наслідок, перша з п'єс цього опусу може бути визначена як лірична прелюдія, а друга – як смислове завершення або своєрідний фінал (із притаманним йому активним рухом і емоційно піднесеним пафосом).

Тандем суб'єктивного й об'єктивного у *Двох п'єсах для скрипки з фортепіано* А.Солтиса очевидний, і в цій дуалістичній єдності образного змісту можна углядіти не лише стильову парадигму авторського вислову, а й ознаку циклізації, тобто утворення двочастинного циклу як завершеного й замкненого кола (від грецького «цикл»), яке обіймає сутнісні сторони життя, його чільні грані. Можливо, саме таке композиційне рішення найбільше імпонувало уподобанням композитора¹. У свою чергу, це впливатиме на інтерпретацію скрипаля, у виконанні якого зазначений твір має звучати у повній «двофазній» версії – як контрастний двочастинний цикл. Втім, кожна з п'єс згаданого опусу по-своєму самодостатня (в сенсі мистецького втілення змісту, вияву специфіки авторського письма та артистичної демонстрації виразових можливостей скрипкової музики), то ж не програє навіть за умов виокремленого, «одноосібного» виконання. Засвідчує це і концертна практика скрипалів-віртуозів, і включення окремих п'єс «диптиху» у педагогічний репертуар.

П'єса «*На полонині*» вражає ліричною наснагою і художньо довершеним «bell canto» скрипкової кантилени. Поетика та виразова палітра цієї скрипкової мініатюри дозволяє позиціонувати її як лірико-романтичну поему. Всупереч очікуванню і програмно налаштованій назві твору, яка спонукає до пошуку в п'єсі живописно-пейзажних семантичних знаків, не знайдемо акцентування звуконаслідувальних прийомів та алюзій пейзажного роду (на кшталт, наприклад, візуальних чи слухових вражень від гірського краєвиду). Звукопис проявляється у завуальованій формі і поступається місцем лірико-психологічному висловлюванню. Не сопілкове награвання, не відозви трембіти чи переливчасті вібрації лісу-вітру-потоків лунають у звукопросторі твору, а голос душі, вщерть наповненої красою землі та жагою щастя й повноти буття.

Образно-смісловий ряд переведений більшою мірою у суб'єктивну площину, де щиросердечне висловлювання «ліричного героя» є багатовимірним, тонко нюансованим. Виражена музикою п'єси лірична рефлексія зумовлюється не так спогляданням карпатського виднокіла його очима, як суб'єктивно-психологічною реакцією на цей живописний образ. Навколишня природа резонує до внутрішнього психологічного стану героя, сприяє народженню і натхненному злету пісні зачарованої душі. Такого роду лірико-психологічний кордоцентризм – один із аспектів романтично заангажованої естетики автора.

Будова п'єси «*На полонині*» струнка, симетрично збалансована й водночас динамічно спрямована у своєму вираженому композиційному рішенні. Основою її є складна тричастинна форма з ліричним вступом і контрастним епізодом у центрі. Особливого сенсу набуває динамізована реприза – кульмінаційна вершина смислового розвитку, за якою слідує кода. Коло образно-сміслового розвитку у формі замикає повернення до початкової теми, поданої у репризі на вищому емоційному рівні, з посиленням лірико-патетичного звучання. Композиційний план відображує наступна формула-схема: Вступ – ABA_1 – Кода.

Обрана композиційна структура уможливорює зіставлення контрастних образно-емоційних сфер (взаємодія експозиції та репризи з тематично оновленим змістом середнього розділу), а також утвердження в репризі пріоритетної ролі початкової теми-образу. Повернення останнього замикає тривалий і багаторівневий тематичний «ландшафт» тричастинної форми, творить репризне тематичне обрамлення композиції, а також заакцентує домінуючу роль лейтобразу в загальній образно-смісловій панорамі. Висхідний драматургічний профіль п'єси спрямований до вершини – видозміненої репризи, до якої долучається лірична післямова.

Обриси головних складових розділів у формі п'єси «*На полонині*» виразно простежуються завдяки авторським вказівкам у нотному тексті: *Andante* є девізом експозиційного розділу, початок центрального епізоду позначений *Più mosso*, а початок репризи – *Tempo I*. Масштабні пропорції розділів наступні: експозиція та реприза займають

¹ На основі зазначених *Двох п'єс* для скрипки і фортепіано композитор невдовзі komponує 3-частинну *Сюїту* для того ж складу (1952–1953), додаючи до неї «Танок» у якості фіналу та переставляючи місцями попередньо написані п'єси. То ж накреслений раніше проект циклічного об'єднання мініатюр знаходить у доробку композитора як творче доповнення (тричастинний сюїтний цикл), так і незаперечне підтвердження їх взаємозв'язку.

32 такти, середній епізод – 25 тактів. Лаконічний вступ виражений нестійкою 4-тактовою побудовою, а кода – 9-тактовим заключенням. Між експозицією і серединою форми присутня додаткова, але тематично рельєфна перехідна побудова в межах 7 тактів.

Доволі типізована композиційна структура, якою традиційно вважається складна тричастинна форма, буквально оживає в руках Майстра, набуваючи особливої пластики й динаміки розгортання. Не останню роль у ліричному та емоційно мінливому потоці композиції відіграє гармонійно врівноважене і міцно переплетене співвідношення ансамблевих партій. Злагоджений, тонко синхронізований дует скрипки і фортепіано в ході розгортання форми часто перетворюється у діалог: коли в загальному звучанні розчиняється скрипкове соло, у хвилюючу оповідь-сповідь включається фортепіано, по-своєму доспівуючи ще не висловлене до самого денця трепетне почуття – як відлуння чи продовження, а подекуди й випередження його наступного сплеску. Звідси – ініціюючі «зачини» фортепіано в репрізі та кодї, його журливо-експресивне «соло» в переході до центрального розділу. Суттєвим фактором у вільній модифікації типової форми є, окрім того, динамізуюча роль сполучних зв'язок-переходів, стрімке й водночас переливчате «повноводдя» тонального плану, а також техніка варіювання провідних у творі ритмо-інтонаційних побудов.

Композитор влучно послуговується гнучкими тонально-гармонічними ланками-сполучниками, які заповнюють хвилини мовчання скрипкового вислову і забезпечують злиття тонально контрастних частин (19–22 такти п'єси) і розділів (32–38 такти.). У течію невпинного настроєвого нюансування загальної ліричної емоції включаються інтригуюче оманливі гармонічні еліпсиси, хистке балансування мажоро-мінорних барв, колористичні ладотональні зіставлення-переключення, тривалі ділянки нагнітання експресії на нестійкій доміантовій педалі і напружених передіктах – хист композитора у цій виразовій площині дійсно вражаючий і складає чи не головну прикмету його романтичного за глибинною суттю творчого стилю.

У тому ж аспекті заявляє про себе широко застосоване варіювання. Варіюванням пронизана практично уся композиція, що спостерігається передусім у варіантних перетвореннях наскрізно проведеного мотиву висхідної терції, втіленої в різному ритмічному та інтонаційному оформленні. Наприклад, восьмими – у початковому мотиві експозиційного періоду і в другій, розвиваючій частині експозиції (в основному в мелодії скрипкової партії, 23–29 такти), у зв'язці-переході перед епізодом (терцієвий за амбітусом мелодичний хід у партії фортепіано, перша доля 33-го такту), а в сполученні четвертої з половиною – у центральному епізоді (партія скрипки, 39 і 41 такти). Під різним гармонічним освітленням терцієва послівка востаннє інтонується та завершується кодою.

Окрім утворення однорідного інтонаційного поля, ця ж провідна моноінтонація вносить у твір яскравий семантичний нюанс – мрійливо виголошений ліричний поклик, а подеколи ніжно-благальне чи навіть пристрасно жагуче поривання. Подальше за цим висхідним терцієвим ходом мелодичне продовження має, зазвичай, низхідне спрямування, яке наче гасить його замріяний злет і лірико-патетичну потугу.

Ця показова для твору врівноваженість мелодичного підйому і спаду провідної лейтінтонаційної моделі містить у собі, наче в концентрованому фокусі, всю проекцію музичної форми. Лірична теза, виголошена на початку кожної частини, неодмінно матиме подальшу інтенсифікацію і збурення емоцій, яке, проте, після досягнення апогею завжди вгамовується, згортаючи динамічний рівень у посткульмінаційній зоні, у реєстрово-теситурному спаданні та агогічному уповільненні (п'ятикратне застосування *rosso rallentando* впродовж твору). Фазова драматургія – із численними мелодичними хвилями (досягнення гребеня з наступним спуском мелодичної лінії) – характерний для композитора спосіб формування живої і трепетної думки, індивідуального поетичного вислову та власного творчого відчуття й утілення духу романтичної поемності.

Художньо-поетичний зміст п'єси розкривається поступово, кількома стадіями, які гнучко перетікають одна в одну. Емоційно-психологічний стан мінливий, із численними переходами від одного ліричного настрою до іншого, що наче снуються у спогадах і мріях.

Наспівно-мелодійний вступ фортепіано причаровує ладовою двозначністю і мерехтливими світлотінями: меланхолійний *g-moll* в умовах тональності *F-dur*. Чотири дрібні

мотиви-хвильки мінорно забарвлені плагальними гармоніями Фа мажору: II - II₂ - VII₇ - (II₄⁶) - D₇ -T. Перше речення експозиції (8 тактів) – світла лірика, осяяна «барвами погожої днини»: «пасторальний» фа мажор (з бурдонною квінтою басів та біфункційним нашаруванням *D* і *S* на тонічний органний пункт), солодко-мрійлива кантилена скрипки (*mezzo-piano*), якій в наспівному дуеті «вторить» нижнім голосом фортепіано. Мелодія скрипки (у теситурі жіночого голосу) інтонує, м'яко пульсуючі, наче заколисуючі у гойдальному русі регулярно-періодичну ритміку.

Мелодична основа початкової теми нагадує інтонації польської народної пісні «О фіалонька лісова»¹. Зазначена фольклорна цитата є для композитора радше початковим імпульсом власного творчого самовираження, аніж етнографічним калькуванням чи точним відбитком: мелодія пісні подається у специфічній гармонічній оправі, набуває у процесі розвитку значного переінтонування – в характері лірико-екстатичного, романтичного висловлювання. «Ковток» із фольклорного джерела додає снаги творчій фантазії автора, яка надалі розливається потужним суб'єктивно-романтичним потоком.

Перша образна модифікація – у бік суб'єктивної сумовито-ліричної експресії – настає в другому реченні початкового періоду, де мелодія повторена в журливих сутінках соль мінору (з переходом у ре мінор), із «зойком» форшлагу та у вищій теситурі. Наполегливо питальна кінцева інтонація скрипки відлунує у фортепіанному доповненні, але з іншим смисловим забарвленням – у дещо понурому та одночасно експресивному тоні (різке переключення у фа мінор і *mezzo-forte*).

Затактова ямбічно-висхідна мелодична октава скрипки ініціює початок другої частини експозиції (від 22-го такту), де лірична емоція сягає першого кульмінаційного піднесення. Розвиток висхідної лейттерції у скрипковій партії інтенсивно спрямований до завоювання щоразу ширшого діапазону і досягнення лірико-патетичної кульмінації (ля третьої октави). Гармонічна основа партії фортепіано – максимально напружена домінанта *F-dur*, витримана впродовж дев'яти тактів (23–31 такти), яка не знаходить розв'язання, натомість прокладає шлях – через тональні співставлення *g-moll* і *Es-dur* – до ре-мінорної фортепіанної зв'язки-переходу. З цієї миті включається бентежно-дзюркотлива пластична фактура, яка заволодіває простором наступного розділу.

Центр композиції (*Ritù mosso*) підносить емоцію до другої кульмінації – трьома висхідними хвилями в рамках розширеного періоду (три динамічно спрямовані речення: 8 + 8 + 9 тактів). На струні G скрипка експресивно, «віолончельно» інтонує ритмічно синкоповану мелодію, позначену альтерованими ступенями ре мінору (IV високий ступінь *gis*¹) – алюзія до фольклорного походження мелодичної теми. Нижній голос фортепіано творить супровідний голос у комплементарному ритмі. Октавне перенесення мелодії скрипки і мелодико-ритмічна видозміна болісно-експресивної теми, підсилена доміантовим басом, провадить до тихої кульмінації в третій октаві, за чим вона поступово згортається на тлі застиглої в очікуванні розв'язки домінанти.

Реприза (**Tempo I**) барвисто розквітла, пожвавлена тріольним ритмом акомпанементу. Звукова тканина стає більш рухливою, динамічно пульсуючою. В кульмінаційній точці скрипка підносить мелодію до надхмарної вершини – «до» п'ятої октави. Згодом основна тема відлунує початковою моноінтонацією в 10-тактовій коді. Наприкінці твору в найвищій теситурній позиції скрипкової партії бринить й мрійливо завмирає пролонгована терція фа-мажорної тоніки – наче погляд, замислено спрямований вдалечинь.

¹ На це вказує автор монографії, присвяченої А. Солтису (див.: Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис. Нарис про життя і творчість / З. Лежанська. – К. : Музична Україна, 1969. – С. 47).

Підсумовуючи огляд показових для А. Солтиса рис його індивідуального стилю на матеріалі п'єси «На полонині», звернемо увагу на його національні ознаки, які органічно сполучаються з романтичними інтенціями, які об'єднуються в гармонійній рівновазі.

Так, національне, а – ширше – слов'янське коріння (польське та, безумовно, українське) спостерігається в наступних моментах: 1) тематична основа композиційних розділів твору – виразна алюзія до фольклорних джерел – заснована на інтонаціях польської та української пісенності (в тому числі наспівно-колискова польська головна тема, як і виразно карпатсько-гуцульська лірико-експресивна тема центрального епізоду); 2) фактурний план, до якого ненав'язливо, але доволі однозначно залучаються «бурдонні» квінти, нагадуючи «гудіння» басолі чи дуди – від польської, наприклад, народно-виконавської традиції; 3) ладово специфічне забарвлення провідних тем, пов'язане з відтворенням «народних» (діатонічних) ладів, як, наприклад, у проявах дорійського нахилу в II реченні експозиції чи «гуцульського» ладу (із високими IV та VI ступенями) – в ритмічно викресаній темі епізоду *Più mosso*; 4) принципи розвитку, де домінуючим фактором є мелодико-ритмічне (поспівкове) варіювання – явний ухил до народних традицій пісенного формотворення.

Таким чином, внаслідок органічного сполучення природи національного і загальноєвропейського п'єса набуває жанрової амбівалентності. Це вже не просто народна пісня, а радше поетично наснажений романс, просочений народними інтонаціями. Розмірковуючи над зазначеним вище стилістичним дуалізмом у творах Адама Солтиса, знаходимо підтвердження глибинної його суті у наступному висловлюванні, яке увиразнює антиномічну, з першого погляду, стилістичну парадигму композитора: «пізньоромантична основа як символ універсального – фольклорний первень як втілення особистісного» [5, с. 277]. То ж опору на народний наспів, виявлену в численних творах Солтиса, слід розуміти як пошук національної самототожності композитора, а романтичну складову його творів – як вищий рівень емоційно-психологічної реалізації творчого обдарування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
2. Житомирский Д. Шуман и Шопен / Д. Житомирский // Житомирский Д. Избранные статьи. – М. : Сов.композитор, 1981. – С. 119–154.
3. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена / К. Зенкин. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – 150 с.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин // М. : Музыка, 1997. – С. 337.
5. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навчальний посібник / Л. О. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 339 с.
6. Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис. Нарис про життя і творчість / З. Лежанська. – К. : Музична Україна, 1969. – 147 с.
7. Мильштейн Я. Лист / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1. – 862 с.; – Т. 2. – 597 с.
8. Музыкальная энциклопедия [под ред. Ю. Келдыша. В 6-ти томах]. – Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 652 с.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 221 с.
10. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // Израиль XXI век [Електроний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>
11. Томашевский М. Ф. Шопен. Личность и творчество / М. Томашевский // Музыкальная академия. – 2001. – № 3. – С. 176–193.