

**ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ КОНЦЕРТНОЇ ІДЕЇ  
У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

*У статті розглядаються особливості розвитку та інтерпретації жанру фортепіанного концерту у творчості львівських композиторів останньої третини ХХ ст.*

**Ключові слова:** інструментальний концерт, нова естетика, жанрові модифікації, музична культура.

Створення цілісної панорами українського мистецтва ХХ ст. неможливе без детального і всебічного дослідження композиторської та виконавської практик окремих регіональних шкіл. Найбільш оптимальним жанром, крізь призму якого слід розглядати еволюцію української музичної культури, вважаємо інструментальний концерт у широкому спектрі модерних модифікацій.

Своєрідність становлення фортепіанного концерту в Україні полягає у відображенні найхарактерніших тенденцій розвитку національної композиторської школи ХХ ст. Творче осмислення традицій класичного жанру, опора на національний мелос стали запорукою органічного засвоєння естетики концертності. В історично-стильовому дискурсі перший хронологічний період (приблизно до середини 40-х років) вирізняється залученням фольклорного інтонаційного словника, розширенням діапазону індивідуально-стильових впливів. Переважає романтичний, емоційний світ в дещо перебільшеному варіанті, цитатний метод використано поверхнево. Поява перших фортепіанних концертів безпосередньо пов'язана з запитамі виконавської практики, потребами збагачення репертуару. В творах В.Фемеліди, М.Гозенпуда, Г.Таранова, Л.Ревуцького, В.Косенка, М.Тіца та інших на першому плані пісенність, танцювальність, жанровість; вони невеликі за масштабами, фактура солюючого інструмента нескладна; композитори здебільшого орієнтуються на лірико-епічний тип російської симфонії другої половини ХІХ століття (Глазунов, Калінніков, Арєнський). Спостерігається деяка однотипність семантичних прообразів, прямолінійність опори на фольклор, перевага кантиленного тематизму. Як зазначає О. Зінкевич, 40-50-ті роки в українській музиці репрезентували тип культури, який керувався принципами «естетики тотожності»: панувала установка на упорядкованість, відповідність соціальному замовленню, стильова нейтральність [2]. Однак були і винятки, що не вписувалися в «прокрустове ложе» поданих «згори» директив. Серед них лірико-елегійний («брамсівський») Концерт для фортепіано з оркестром В. Барвінського (1938), партитура якого довгий час була недоступною для слухачів і дослідників. Прем'єра цього твору у Львові (вересень 1994 року) засвідчила його неабиякі художні властивості. Ще одним знаковим твором був Другий фортепіанний концерт С. Людкевича (1955), який стоїть на перетині неоромантичної та неофольклорної жанрово-стильових тенденцій. Композитор «підкорив» яскраво національний характер тематичного матеріалу інтенсивному інтонаційному розвитку, забарвив його романтичною патетикою (відзначимо, зокрема, вплив поемної драматургії Ф. Ліста). Цікавою особливістю є те, що автор вважав за потрібне виконувати циклічний Другий концерт разом з одночастинним Першим, що мав виступати як пролог.

Другий хронологічний період умовно окреслюється серединою 40-х – початком 70-х років. У воєнні та повоєнні роки діяльність українських композиторів помітно активізується. Превалює героїко-патріотична тематика (концерти М.Дремлюги, І.Шамо, Б.Лятошинського, «Партизанські картини» А.Штогаренка), епіко-драматичний тип драматургії з опорою на традиції світової фортепіанної класики. Переважаючим стильовим орієнтиром залишається жанрова конкретизація, афектовано-пафосне трактування тематизму кантиленного, широкого дихання, що вимагає легатної манери гри. Водночас поглиблюється психологічна виразність образного строю, виникає нове розуміння проблеми національного стилю. Це призвело до розширення семантичного діапазону, особливо у ліричній царині. Аж до початку 70-х років зберігається залежність більшості українських композиторів від постромантичної традиції.

У 60-ті – на початку 70-х років відбулися прем'єри фортепіанних концертів А. Кос-Анатольського, Д. Задора та Р. Сімовича, написаних в «старих, добрих» традиціях пізньої російської романтики (П. Чайковський – О. Глазунов). У цих представників львівської школи, як вважають деякі дослідники, спостерігається «дещо заповільнена реакція на сучасність, натомість виникає потреба постійної актуалізації найбільш близьких за духом мистецьких явищ минулого, які оживають у вигляді емоцій, асоціацій» [5, 159].

Третій хронологічний період триває від початку 70-х років і до сьогоднішнього дня. Процеси оновлення, що охопили європейську музику останньої третини ХХ ст., не минули і велику інструментальну форму. Фортепіанний концерт позбавляється композиційно-драматургічних рис, закріплених за ним протягом трьох століть. На зміну єдиній типовій моделі приходять безліч нових, індивідуальних: якщо протягом двох попередніх періодів переважали тричастинні цикли, то згодом щоразу більше стає одночастинних композицій. Дається взнаки тенденція концентрації, враховується іманентна мобільність концертного жанру.

Метою статті є у вираження нові естетики концертності та сучасних модифікацій жанру на прикладі фортепіанних концертів львівських композиторів останньої третини ХХ ст. Саме в цей період у музичному просторі Галичини з'являється велика кількість творів концертного жанру, унікальних за своїм лексичним та структурним вирішенням. Це концертні твори М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, О. Криволапа, Б. Фроляк та ін. Стосовно цих опусів важко запропонувати стале визначення концертності, оскільки для неї характерний «синтетизм мислення, повна відсутність регламентації, атипівність, анормативність на усіх рівнях мистецького задуму» [3, 52]. Оскільки між «жанровим архетипом» та конкретною культурною традицією існує тісний взаємозв'язок, в сучасній композиторській практиці нерідко поєднуються константні ознаки певних жанрів з невласливим для них характером музичного матеріалу. У жанровому розмаїтті сучасного інструментального концерту представниками львівської композиторської школи обираються такі моделі:

- *concerto grosso* – Концерт для двох флейт, двох скрипок і камерного оркестру В. Камінського;
- *sinfonia-concertante* – «Konzertstück» О. Козаренка;
- концерт-камерна симфонія – «Камерна музика» для фортепіано і струнних О. Криволапа;
- концерт-дует – Дивертисмент для двох скрипок соло А. Микитки;
- концерт-діалог – Концерт для фортепіано з оркестром Б. Фроляк;
- концерт-монолог для соліста і оркестру – Концерт для фортепіано та камерного оркестру В. Камінського.

Драматургічні принципи розвитку, властиві кожному з цих жанрових різновидів, набули значно більшої семантичної вишуканості та стильової прецизійності у вищезгаданих творах. Актуалізація тих чи інших аспектів концертності відбувається не лише залежно від специфіки жанрового синтезу, але й від особливостей індивідуального стилю композитора.

Серед знакових рис нової концертності підкреслимо:

- токатність, яка у музиці ХХ ст. вказує на усвідомлення неабиякої актуальності барокової стилістики;
- темброву сонористичність, що виступає, з одного боку, як результат новацій в галузі фактури, а з іншого, зосереджує увагу слухача на ефекті статичності, позачасовості при зануренні у глибину звука, апелюючи до медитативно-споглядального принципу драматургії;
- вокальну декламаційність, що припускає граничну індивідуалізацію як ритмічних структур, так і інтонаційних послідовностей;
- розгорнуті каденції, які зазвичай розташовуються у нетипових, нехарактерних для традиційної концертної форми зонах і переважно виконують функцію не бравурної віртуозної імпровізації, а «ліричного відступу». Це своєрідні рефлексії автора, що нерідко набувають драматургічної функції кульмінаційної вершини.

Зупинимося детальніше на деяких з вищезгаданих творів.

Концерт для двох флейт, двох скрипок, камерного оркестру з клавесином та органом В. Камінського (1997) вже за самим виконавським складом виявляє необарокові стильові інтенції

автора. Відзначимо типовий, зорієнтований на усталену жанрову модель *concerto grosso* склад інструментів з поділом на *tutti* та *sensa ripieni*. Вагоме значення має введення в партитуру старовинних клавірних, на відміну від класичної концертної ідеї протиставлення одного солюючого інструмента оркестру, в цьому опусі маємо вилучення із загальної оркестрової маси чотирьох солюючих тембрів. Фактор самодостатньої віртуозності відходить на другий план, головне – в динамічно-фактурному і тембровому діалозі груп соло і тугті. На користь алюзій з бароковим *concerto grosso* свідчить і жанрова багатовимірність партитури. Окрім невідповідності традиційній схемі концертного циклу, дається взнаки й характерна стильова різноплановість як у послідовності частин (додекафонія межує з псалмодуванням, поліфонія строгого стилю – з сентиментальною лірикою романтичного складу), так і в межах кожної з них (див., зокрема, аналіз третьої частини). Вільна інтерпретація образно-стильового змісту нагадує барокові чудернацькі «колекції», зведені в єдину послідовність засобом нанизування найрізноманітніших за настроєм та манерою письма складових. Принцип динамічних, фактурних, тембрових зіставлень екстраполюється на весь цикл, посилюється жанровим протистоянням частин. Доповнює враження перелік їх назв: Увертюра – Арія – Канони – Антифони, кожна з яких містить ретро-алюзії. Попри все вищесказане, твір В. Камінського виявляє й споріднення з трактуванням концертно-оркестрового жанру пізнішими епохами. Так, чотиричастинний цикл є міцно спаяним як засобом тональної драматургії ( $d - a - a^1 - d$ ), так і принципом інтонаційної єдності: впродовж циклу впізнається й увиразнюється монотематичне зерно, що переживає найрізноманітніші жанрові й стильові трансформації. В ході розгортання концертного «сценарію» неодноразово живається прийом ремінісценцій.

Konzertstück für Klavier, Flauto und Archi О. Козаренка (1991) – невеликий твір з обмеженою кількістю виконавців, відбиття тенденції камернізації сучасних оркестрово-концертних жанрів. Романтичні риси стилю львівського Майстра виявляються через своєрідне втілення ліричного модусу – «тут і відверта орієнтація на романтиків, ... і ясно відчутний резонанс з трагічною самотністю людини у сучасному світі» [1, 12].

Панування «чистих» тембрових барв, відсутність домінуючого віртуоза-соліста надають опусу необарокового стильового профілю. Вступаючи в діалог з мистецтвом минулих століть, композитор вживає окремі жанрові (токата) і фактурні формули, запозичені від інструменталізму епохи бароко; містить твір також ряд витончених алюзій раннього класицизму. Сучасність наклала свій вагомий відбиток на способи звукоорганізації, позначившись на дисонантності вертикалі, сонорних ефектах глісандуючих струнних, кластерних нагромадженнях тощо.

Композиція цілого розпадається на ряд розділів, кожен з яких протиставляється попередньому і є водночас органічно пов'язаним з іншими етапами форми засобом інтонаційної єдності матеріалу. Головне зерно «Концертштюку» – тризвучне секундове коливання – проходить крізь усі розділи, трансформуючись з непевно-тривожного мотиву (яким виступає ця інтонаційна ланка у першому розділі) в екзальтовано-надривні скандування фортепіано у репризі, просвітлений флейтовий наспів-катарсис у коді. Самозаглиблення, поворот до гранично індивідуалізованої свідомості стали причиною незнаної раніше міри психологізації музичного висловлювання. Прагнення максимальної повноти суб'єктивного самовираза вабить львівських композиторів значно більше, ніж вирішення суто конструктивних завдань. Лірична стихія відображує психоемоційний відгук на події та об'єкти, які в даний момент знаходяться «за кадром»; драматургічна фабула фіксує свободу вибагливої течії роздумів автора.

Третій концерт для фортепіано, струнних і великого барабану М. Скорика (1996) відзначається яскравістю, масштабністю образного змісту. Полегшують розуміння авторського задуму програмні заголовки, що передують кожній із частин твору. Звичною для сприйняття є тричастинність циклу та характер образно-семантичного змісту кожної з частин. Так, перша виявляється найбільш складною, увиразнюючи ознаки сонатної форми; друга несе функцію відсторонення від основної дилеми циклу (а такою видається протидія духовного і матеріального начал), занурюючись у

<sup>1</sup> Будучи написаною в серійній техніці, третя частина Концерту містить й ознаки тонального мислення, що почасти проявляється в кадансі вищого порядку  $D - t$  (E-dur – a-moll).

м'який, солодко-романтичний «сон». Фінал традиційно є моторним рондо, калейдоскопом яскравих фрагментів з елементами жанровості та гротеску. Типовим для циклічної форми є також прийом ремінісценцій в останній частині.

Перша частина циклу («Молитва») несе вагоме драматургічне навантаження та містить контрастні образи, що вступають у складну взаємодію. Її форму, пройняту динамікою видозмін, можна визначити як рондо-сонату: в процесі становлення кожного з композиційних етапів майже незмінно цитується вихідна фраза «Молитви», відіграючи тим самим роль рефрену. Загальна емоційна амплітуда першої частини описує стрімку дугу: розпочинається й закінчується «Молитва» психологічним станом заціпеніння. Водночас вища динамічна точка початку репризи створює відчуття екстатичного піднесення. Відкриває першу частину хоральна тема фортепіано. Репетиційні повтори акордів спираються на майже незмінний органний пункт. Цей епізод змальовує стан психологічної концентрації та самозаглиблення. Характер інтонаційної лінії, що утворюється мелодичними вершинами вертикалей, викликає асоціації з псалмодіюванням.

Друга частина Концерту – «Сон» (*Andante*) – також містить чимало традиційних рис. На рівні музичної мови це відчутно у застосуванні повнозвучних гармоній романтичного типу та не менш виразної романтичної фактури, а на рівні формотворення – у структурній вивершеності тематизму та композиції в цілому. Широка, натхненна основна тема *Andante* спирається на акордові тони гармоній, розкладених довгим арпеджіато лівої руки. Звідси її імпазантна впевненість, ширяюча політність, що вільно сполучає широкі інтервальні ходи. Рафінована краса образу багато в чому йде від використання консонантних гармонічних барв – витримані акорди струнних мають тривалу природу. Колористичний ефект досягається поєднанням функційно незалежних вертикалей, часто при цьому виникає політональний ефект.

У третій частині – «Життя» – піднесено-романтичний пафос зазнає іронічної оцінки з боку автора через бездушно-механістичну та відверто примітивну семантику. Стрижнем, що організовує навколо себе музичний процес, виступає співзвуччя *h-c-des-es* – останнє подається як кластер або ж мелодично розспівується. Саме цей звуковий комплекс відкриває частину, демонструючи формулу остинато, повторність якої у вибраному від початку варіанті супроводжуватиме розвиток інших фактурних пластів впродовж перших тридцяти чотирьох тактів. «Надбудовою» до колористичного тла є тема фортепіано, яка символізує спустошеність урбаністичного світу. Мелодична лінія теми відзначається підкресленою прямолінійністю: ігноруючи партію лівої руки й не турбуючись про породжувану нею структуру вертикалі, мелодія плавно здійснюється вгору кроками по терціях та однорідним рухом вісімковими тривалостями; загальний контур висхідної хвилі виглядає дещо гіпертрофованим завдяки утвореному інтервалу збільшеної октави між вихідним та досягнутим тонами. Моторика теми знаходить своє кінцеве вираження у тривалому «палахкотінні» трелі (в її основі – тони *es* та *des* з лейткомплексу). Цей семантичний знак ще двічі з'явиться у фіналі. Отже, це типове для фіналів інструментальних циклів моторне п'ятичастинне рондо. Останнє проведення рефрену контрапунктично накладається на тему молитви з Першої частини циклу. Від образів «життя» після появи цієї ремінісценції раптом залишається тільки ритм, нав'язливо повторюваний протягом двадцяти шести тактів у вигляді кластера *h-c-des-es*. Танення мелодичних образів ще більше підкреслює сірість, одноманітність буденності. Вивести з безвиході може тільки молитва – нею й завершується Концерт. Супроводжуючий молитву згусток дисонансів (остинато кластера все ще проходить у струнних, згодом лише ритм передається барабану) поступово згасає до почетвірного *piano*, поступаючись місцем духовному, етичному началу.

Концерт для фортепіано та камерного оркестру В. Камінського (1995) виявляє особливий тип ліричного трактування концертного жанру. Відмовившись від розуміння концерту як змагання учасників з метою максимального вияву їх виконавських можливостей, автор насичує твір елегійною витонченістю настроїв. Хоча даному опусові не передують жодна словесна присвята, його зміст наштовхує на сприйняття Концерту як такого, що присвячений пам'яті видатного львівського композитора та піаніста В. Барвінського. Тематизм сповнений інтонаційних алюзій з музикою Метра. Емоційний пафос пройнятий усвідомленням величчя і трагізму творчої постаті композитора, а в кінці

твору введено цитату з фортепіанної Сонати В. Барвінського. Залучення до оркестрового складу дзвонів додає Концертові особливої піднесеності та водночас підсилює присутні у творі трагедійні настроєві обертони. Власне концертність як ефектна, артистична гра мало властива творові, партії солістів і оркестру не так віртуозні, як мовно-виразні, або аріозні.

Концерт В. Камінського – твір одночастинний. Його композиційна структура – контрастна репризна тричастинність з традиційною каденцією на межі репризи й коди. Творові властива й деяка рапсодійність – вільне розгортання думок базується на грі мотивів, що, об'єднавшись, в кульмінації увінчуються цитатою з Фортепіанної сонати В. Барвінського (історично рапсодію часто розуміли саме як фантазію на теми інших композиторів). Таким чином, драматургія твору спирається на протидію ідей світла, чистоти і грізної сили Долі, що стає на заваді творчим пориванням, затьмарює найсвітліші сторінки партитури. Невідворотність появи лейтмотиву щоразу стримує високі романтичні сподівання. В каденції і коді спокій архаїчного звучання хоралу, спорідненого з лейтмотивом, порушує хвиля емоційного піднесення і, нарешті, призводить до аскетичного, холодного звучання останніх тактів.

«Камерну музику» для фортепіано і струнних Ольги Криволап (1993) можна віднести до лірико-медитативного типу драматургії. Цей опус є виразним проявом постмодерних тенденцій, що дається взнаки через поєднання декількох «мов», декількох систем організації звукової матерії. Авторка вдається до елементів алеаторики, сонористики, виявляє неабияку фантазію в ділянці тематичної і фактурної організації музичного матеріалу, який викликає безліч алюзій з лексикою XIX століття.

Свідомо опираючись на романтичний елегійно-ностальгійний «тон», О. Криволап в основу філософсько-етичної концепції ставить духовну екзистенцію особистості в сучасному прагматичному світі. Драматургічна «інтрига» виникає не з ситуації безпосереднього зіткнення суб'єктивного і об'єктивного начал, а відображує лише внутрішні суперечності ліричного героя. Розкриваючи непростий процес самоосягнення (а, можливо, і самоутвердження), авторка пропонує свій варіант драматургії «динамічної статичності»<sup>1</sup>. Максимально розгорнуте в часі перебування в межах одного емоційного стану, його тонка внутрішня градаційність досягається виразним арсеналом сонорно-алеаторичного типу в поєднанні з максимально сконцентрованими і семантично яскравими знаками романтичної стилістики. Інтимно-особистісна лірика втілюється в найширшому емоційному діапазоні – від філософсько-медитативних розділів до експресивних, гранично напружених кульмінацій. Відповідно до образно-настроєвої гами обрано специфічний виконавський склад: солююче фортепіано і струнні.

Прояв ще однієї мистецької тенденції сьогодення – втілення ментальних рефлексій автора, а відтак камернізація масштабних «філармонійних» жанрів (опери, симфонії, концерту). Саме вони виявилися найбільш придатними для втілення ситуацій внутрішнього драматизму з найширшим спектром динамічно-чуттєвих нюансів.

Чотиричастинний Концерт для фортепіано з оркестром Б. Фроляк (1999) спеціально написаний композиторкою для сина, цікавий насамперед з огляду поповнення дитячого репертуару справді доступним як за змістом, так і за рівнем виконавської складності твором. Простота задуму не завадила наповнити опус рельєфними, яскравими образами. Загальний колорит концерту по-дитячому світлий, святковий, віртуозно-блискучий. Динамічна шкала здебільшого тримається на рівні подвійного форте (виняток становить задумлива Арія); звукова ефектність Концерту значною мірою є наслідком введення в оркестровий склад широкого спектра ударних: дзвони й тарілки підсилюють урочисту піднесеність Інтради, шумові інструменти збагачують проведення рефрену в Рондо, східно-екзотичний колорит окремих фрагментів фіналу «підсвічено» акварельними «переливами» ксилофона. Особливий інтерес викликає строката стильова палітра, що поєднала деякі ознаки неокласицизму та неофольклоризму; не можна оминати увагою момент свідомої асиміляції раннього джазу (щойно подані тези будуть детально розглянуті в ході подальшого аналізу). Орієнтація на «ніжний»

<sup>1</sup> Цей тип драматургії ввійшов у категоріальний апарат сучасного музикознавства в зв'язку з способом мислення композиторів Закавказзя – Г. Канчелі, А. Тергеряна та інших.

вік соліста визначила вибір максимально простих та лаконічних форм організації кожної частини (сонатність присутня лише у фіналі).

Отже, концертний доробок, створений львівськими композиторами за останні декілька десятиліть, засвідчив справедливості твердження про те, що «загальною закономірністю розвитку музичного процесу у другій половині XX століття є трактування концерту як жанру № 1, де відбуваються найсмівлівіші пошуки і художні експерименти» [4, 247]. Відмова від типологічної нормативності циклу, вільне оперування інтонаційно-стильовими знаками різних епох, активні комбінації співвідношень «соліст-оркестр» перетворили концерт на художній символ, якому притаманна необмежена семантична трансформація усіх параметрів цілого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гожик Ю. Когда смотришь в бездну, обрати взор в небо // «Фактъ». – 1997. – 14 жовтня.
2. Зінькевич О. Від історії-розповіді до історії-проблеми // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів, 1997.
3. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 47 – 68.
4. Чигарева Е., Холопова В. Альфред Шнитке. – М.: Музыка, 1990.
5. Швець Н. Пізній період творчості В.Барвінського // В.Барвінський в контексті європейської музичної культури. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 153 –159.

Natalya Vakula

#### GENRE MODIFICATIONS OF CONCERT IDEA IN THE PIANO CONCERTS OF THE LVIV COMPOSERS

In the article the features of development and interpretation of genre of piano concert are considered in creativity of the Lviv composers of last third of the XX century.

**Key words:** instrumental concert, new aesthetics, genre modifications, musical culture.

Олена Колісник

#### НЕОФОЛЬКЛОРНІ РИСИ ТРИПТИХУ Є.СТАНКОВИЧА «НА ВЕРХОВИНІ» ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО

*У статті здійснено розгляд тенденцій нової фольклорної хвилі другої половини XX століття на прикладі триптиху Є.Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано. Досліджується стильовий і формотворчий аспект, втілення композитором неофольклорних рис.*

**Ключові слова:** стиль, архітектоніка, драматургія, ладогармонічний, неофольклорний, тональний устій, варіантно-варіаційний, сонорика, кластер.

По завершенні XX століття поряд з іншими великими митцями величною є постать Євгена Станковича. Без впливу його творчості неможливо собі уявити розвиток музичного мистецтва, починаючи із другої половини минулого століття. Різні аспекти музичної виразовості композитора з кожним днем все більше приваблюють музикознавців. Загальній характеристиці композиторської діяльності в різні періоди його творчого шляху, окремих її жанрів – оперної, симфонічної, камерно-інструментальної, хорової музики – присвячені праці таких знаних авторів, як Є. Дзюпина [1, 2], О. Зінькевич [3, 4] І. Зінків [5], С. Лісецький [6] та інших.

Проте, незважаючи на досягнення сучасного музикознавства, чимало сторін музичного доробку композитора залишаються сьогодні нерозробленими. До таких належить питання детального теоретичного розбору тих творів Є. Станковича, що належать до неофольклорного стильового напрямку стосовно архітектоніки та ладогармонічних принципів як найважливіших виразових засобів