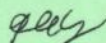


**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

САЛДАН СВІТЛАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 786.2 (477.4) 781.5



**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ
У ФОРТЕПАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2006

15 213(44к)6-692



00761997 (\$)

48
Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі музичного мистецтва Волинського державного університету ім.Лесі Українки Міністерства освіти і науки України (Луцьк).

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор **Котляревський Іван Арсенович**, завідувач кафедри теорії музики; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і туризму України (Київ)

Офіційні опоненти – доктор мистецтвознавства, професор **Кияновська Любов Олександрівна**, завідувача кафедри історії музики; Львівська державна музична академія ім. М.В.Лисенка Міністерства культури і туризму України

кандидат мистецтвознавства, ст.наук. співробітник **Калениченко Анатолій Павлович** в.о. зав. відділом музикознавства; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України (Київ).

Провідна установа – Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової, кафедра теорії музики і композиції Міністерства культури і туризму України

Захист відбудеться «29» березня 2006 року о 18 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11).

Автореферат розісланий «16» лютого 2006 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М.Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність запропонованої теми обумовлена особливим положенням фортепіанної творчості львівських композиторів як в історії української музичної культури, так і у висвітленні її значення в музикознавчій літературі.

Традиційно Львівщина була осередком хорового мистецтва Західної України, і ця сфера творчості видатних майстрів добре відома широкому колу музичної спільноти. Фортепіанні твори композиторів Львова є відносно маловідомими, але, разом із тим, вони заслуговують на увагу за свій високий професійний художній рівень та яскраву індивідуальність. Жанровий діапазон цієї сфери композиторської творчості охоплює всі різновиди - від мініатюр до фортепіанних концертів. Ця жанрова різноманітність, стильові особливості, вплив традицій української професійної композиторської школи, специфічних регіональних фольклорних елементів та течій західноєвропейської музики створюють своєрідний пласт у формуванні національної музичної культури. Багаті творчі здобутки й постійний ріст мистецького професіоналізму свідчать про безумовне прискорення процесу формування у ХХ столітті оригінальної композиторської школи Львівщини в галузі фортепіанної музики. Це дає можливість поставити питання про доцільність розгляду фортепіанної творчості львівських композиторів як цілісного явища.

Висвітлення цих проблем у музикознавчій літературі має певний обсяг, але далеко не є вичерпаним. В основному мають місце описи творчості окремих композиторів або аналіз найбільш значних творів. З точки зору стильових напрямків творчість львівських композиторів була далеко не однорідною. Давався взнаки період, протягом якого українська музика наче наздоганяла процеси розвитку світової музики. Тоді особливо яскраво виявилися відмінності художнього мислення композиторів різних мистецьких орієнтацій, які панували в той самий час. Серед творчих уподобань митців виявляється музика імпресіонізму, експресіонізму, модернізму, неофольклоризму та інших напрямків і тенденцій, поширених у тогочасній Європі. З початком ХХ століття в галицьку музику приходять неоромантизм, що відображено в музиці С. Людкевича, частково у музиці В. Барвінського та Н. Нижанківського.

Ці тенденції знайшли різноманітне відображення в творчості львівських композиторів, що у кожному випадку потребує аналізу нових рис творчості і змушує по-різному сприймати навіть близькі за характеристиками музичні твори. Тут виникає проблемна ситуація стосовно співвідношення жанрового та стильового рівнів художньо-музичних явищ. Вони знаходяться у постійній взаємодії, а інколи можуть провокувати "конфліктні" ситуації, бо утворюють безліч жанрово-стильових поєднань. В дисертації пропонується вирішення цієї проблеми через введення поняття "жанрово-стильова модель". Категорії "жанр" і "стиль", будучи тісно пов'язаними між собою, завжди знаходилися в

центрі уваги науковців, зокрема, музикознавців, але розглядалися дещо відокремлено. Тому їх об'єднання в межах одного поняття – жанрово-стильова модель – уявляється необхідним і цілком логічним.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі музично-теоретичних дисциплін Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та відповідає темі № 0198у000406: “Проблеми художньо-естетичної освіти та виховання учнівської та студентської молоді в умовах національного відродження” тематичного плану науково-дослідницької діяльності Волинського державного університету. Тему затверджено на засіданні Вченої ради університету (Протокол № 7 від “24” лютого 2005 року).

Об'єктом дисертаційного дослідження є фортепіанна творчість львівських композиторів, а **предметом** — жанрово-стильові особливості цих художніх явищ.

Метою роботи є системний розгляд жанрових та стильових ознак музичних творів, які об'єднуються поняттям **жанрово-стильова модель**. Цей феномен композиторської творчості досліджується на матеріалі фортепіанної музики львівських композиторів ХХ століття.

Зазначена мета обумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

1. Визначення поняття “жанрово-стильова модель”.
2. З'ясування особливостей структури жанрово-стильових моделей.
3. Розробка принципів моделювання жанрово-стильової основи музичних творів.
4. Розкриття закономірностей функціонування жанрово-стильової моделі в різних сферах фортепіанної музики (мініатюри, складні одночастинні композиції, варіаційні та сюїтні цикли, партити, сонати).
5. Узагальнення аналітичних матеріалів у вигляді панорами різноманітності творчих пошуків композиторів Львова.

Методологічною базою дослідження є загальнонаукові уявлення про системні, комплексні та функціональні методи. Велике значення мало опрацювання досліджень таких вчених як: Г. Брилинська-Блажкевич, Н. Горюхіна, Е. Денисов, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Ц. Когоутек, Ю. Кон, Л. Корній, І. Ляшенко, А. Муха, Є. Назайкінський, С. Павлишин, Т. Старух, Ю. Холопов та багатьох інших.

Вирішення всіх цих питань дозволяє вбачати певні вузлові моменти **наукової новизни** запропонованого дослідження:

1. Вперше фортепіанна творчість композиторів львівської школи розглядається як певна цілісність з точки зору її жанрово-стильового підґрунтя.
2. Фундаментальним поняттям при такому підході стає “жанрово-стильова модель”, яке використовується в різних контекстах, але й досі ще не було спеціально теоретично розроблено.
3. В роботі розкриваються зміст цього поняття, особливості структури та дається його визначення.

4. На базі використання різних форм жанрово-стильових моделей розроблена методика моделювання, значимість котрої набуває особливої вагомості у зв'язку з її евристикою при звертанні до маловідомих музичних творів.
5. Аналіз музичних творів із використанням жанрово-стильових моделей створює певний ґрунт для подальшого розвитку цієї галузі музикознавчої науки. Він дозволяє відразу уявити кінцеву мету аналітичного процесу та підвищити його доцільність.
6. Серед проаналізованих у роботі творів є певна кількість таких, що взагалі не були залучені до наукового обігу, або розглядалися побіжно.
7. Аналітичний матеріал дозволив зробити деякі уточнення до таких понять, як мініатюра й сонатний цикл.

Практичне значення дослідження полягає у можливості впровадження даної методики аналізу музичних творів із використанням жанрово-стильових моделей для навчальних курсів, що пов'язані з відповідними завданнями. Одночасно важливим є звернення до саме фортепіанної музики композиторів львівської школи, яка не є ще достатньо вивченою й цікава з точки зору поліжанрових та полістильових нашарувань. Подальша розробка цієї тематики має певне значення для музикознавчої, педагогічної та виконавської практики. Останній момент дуже важливий для розширення національного фортепіанного репертуару.

Апробація результатів дослідження здійснювалася в Інституті мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки, обговорювалися на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін вищезгаданого закладу, за темою дослідження було опубліковано п'ять статей, в тому числі чотири у фахових виданнях.

Окремі теоретичні положення роботи було викладено на Всеукраїнських та міжнародних конференціях: “Психолого-педагогічні проблеми естетичного виховання учнів загально-освітньої школи” (Луцьк, 2000), “Проблеми художньо-естетичної освіти та виховання студентської молоді в умовах національного відродження” (Луцьк, 2001), “Феномен філософської школи питання виховання та навчання”, (Львів, 2004), “Потенціал людини: духовний, психічний і творчий виміри” (Львів, 2005).

Структура дисертації складається зі Вступу, трьох розділів і висновків. Останні містять у собі узагальнення аналітичних розробок. Таким узагальненням стає цілісна панорама жанрово-стильових перехрещень у фортепіанній музиці львівських композиторів ХХ століття. До дисертації включений Додаток, який містить нотні приклади.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Вступ присвячений обґрунтуванню актуальності теми та її наукової новизни. В ньому дається огляд наукової літератури, пов'язаної з темою, характеризується стан розробленості теми у музикознавстві та практична доцільність даного дослідження.

В першому розділі - "Жанрово-стильова модель як музично-теоретичне поняття" - фіксується множинність трактування поняття "жанр", що обумовлено наявністю різних аспектів його розгляду: від мистецько-морфологічних до суто музикознавчих, від чітких видових диференціацій до поліжанрових утворень. Зі всіх існуючих класифікацій жанрових явищ для концепційного контексту запропонованого дослідження була обрана одна з найбільш розповсюджених - диференціація жанрів на первинні та вторинні. В доповнення до цього розподілу в дисертації звертається увага на численність різновидів первинних жанрів і можливість подальшого диференціювання вторинних жанрів, розгляд яких у більшості випадків перетворюється на перелік конкретних явищ. Замість цього пропонується розрізняти вторинні жанри за типом або за умовами музикування. Ці дві підгрупи також можуть бути представлені значною кількістю варіантів. Так, наприклад, перша підгрупа вторинних жанрів (за типом музикування) логічно поділяється на такі, що пов'язані зі сталими зразками формотворення (фуга, рондо, соната) і такі, котрі визначаються особливостями виконання (бурлеска, гумореска, імпровізація). Слід зауважити, що запропонована класифікація спрямована не на всебічне охоплення жанрових явищ, а на визначення основних груп і прикладів, що їх конкретизують. Важливим є також обов'язкове врахування взаємозв'язку між первинними і вторинними жанрами. Будь-який вторинний жанр може нести у собі риси первинних жанрів, але у певному контексті ознаки вторинності набувають значення основних. І навпаки: буттєві форми первинних жанрів розкриваються у безлічі проявів і різновидів вторинних жанрів.

Поняття "стиль" таке ж багатопланове як і поняття "жанр". Навіть історично стильові явища розвивалися за схожим принципом: від строгої диференціації "високих" та "низьких" стилів, через їх взаємодію до полістилістики ХХ століття. Серед різноманітних теорій стилю та визначень цього поняття необхідно було знайти такий варіант, який був би найбільш зручним аналітичним інструментом у вирішенні поставлених завдань. Такою була обрана система стильових утворень, що складається з трьох рівнів: індивідуальний стиль композитора, стиль напрямку або школи і стиль епохи. Дослідники постійно звертають увагу на тісний зв'язок цих рівнів поміж собою, що проявляється у взаємному визначенні більш конкретних проявів через узагальнюючі (від індивідуального стилю до стилю епохи) й навпаки - від стилю епохи до індивідуальних проявів. У системі взаємозв'язків стильових явищ різних рівнів проходять певні процеси, які набули достатньої стабільності. Можна спостерігати обмеженість функціонування стильових утворень вищого ступеня узагальненості (епохального). Подальше їх буття обумовлено переходом на рівень шкіл або напрямків з обов'язковим зазначенням ретроспективного відродження генетичних рис, особливо через префікс "нео": необароко, неокласицизм, неоромантизм. Цікаво, що префікс "пост" менш функціонально визначений. Він фіксує лише часову послідовність. Виникає таке враження, нібито з наближенням до сучасності

формування епохальних стильових утворень припиняється і домінуючим стає процес виникнення шкіл або стильових напрямків.

Особливо важливим концептуальним моментом є твердження про неможливість достатнього визначення музичних стилів без врахування їх зв'язків з процесами розвитку жанрової системи, що підтверджується значною кількістю посилань на роботи сучасних музикознавців. Жанр і стиль виступають як два аспекти опису та характеристики музично-художніх явищ. У ході історичних процесів здійснюється постійний взаємовплив між стилями й жанрами. Поява нових жанрів стає підґрунтям формування нових стилів, а в їх контексті, у свою чергу, розвивалася, збагачувалася й змінювалася жанрова система.

Розмаїття визначень та формулювань понять “жанр” і “стиль”, їх тісний взаємозв'язок у різноманітних історичних контекстах зробили актуальним введення нового об'єднуючого поняття – “жанрово-стильова модель”. Вихідною позицією у розробці цього поняття були загальнонаукові уявлення про моделі і моделювання в різних галузях досліджень, зокрема у музикознавстві. Безпосередньо використовується визначення, у якому вважається, що художній твір є художньою моделлю, а естетична, що описує цей твір - модель понятійно-категоріальна, символічна, знакова, тобто є специфічним різновидом наукової моделі (А. Синицький). Різновидом такої наукової моделі є жанрово-стильова модель. В дисертації вона визначається як **поняттєво-категоріальний різновид наукової моделі, створення якої спрямовано на штучне виділення жанрово-стильової основи музично-художнього явища для з'ясування особливостей її інтерпретації автором.** Об'єктивація жанрово-стильової моделі може здійснюватися різними засобами: вербальне описання, узагальнюючі таблиці, схематичне зображення категоріально-понятійних характеристик аналізованого об'єкта тощо. Обрання типу жанрово-стильової моделі залежить від об'єкта та мети дослідження. Найбільш узагальнено, як **первинний варіант**, вона включає жанрову та стильову характеристики, конкретний музичний твір як об'єкт дослідження та індивідуальні жанрово-стильові риси авторської художньої концепції.

Використання жанрово-стильових моделей як аналітичного інструменту при вивченні музичних творів можливе на будь-якому матеріалі. Це можуть бути художні явища різних епох, музичних культур, шкіл і напрямків, тобто належати до будь-якого рівня стильових ознак. Перший розділ закінчується порівняльним аналізом жанрово-стильових моделей прелюдій О.Скрябіна та Д. Шостаковича, а також детальним аналізом з цієї точки зору Прелюдій та фуг М. Скорика, як прикладу застосування запропонованої методики до вивчення циклічних творів. Деякі риси новаторських пошуків М. Скорика, як виявилось, мають спільні витoki й у творчості Н. Нижанківського, Р. Сімовича, В. Барвінського та М. Колесси. В тому числі: переосмислення барокової моделі “прелюдія і fuga” в бік її динамізації, посилення жанрового контрасту між прелюдіями і фугами, збагачення ладогармонічної палітри, пошуки синтезу фольклорного інтонаційного матеріалу з технікою композиції ХХ століття. На

цьому матеріалі був зроблений висновок, що використання жанрово-стильових моделей у якості аналітичного інструменту можливе стосовно творів різних творчих напрямків. Твори для подальшого аналізу відібрані відповідно до таких факторів: вони мають бути опубліковані, бажана наявність їх практичного випробування у педагогічному та концертному репертуарах. Звичайно, до уваги не беруться твори, що є складовими циклічних композицій, але опубліковані окремо, бо у даному випадку вони залишаються фрагментом більш масштабної жанрово-стильової моделі.

Другий розділ – “Фортепіанні мініатюри та складні одночастинні композиції” – присвячена розгляду жанрово-стильових моделей в зазначених у назві композиціях львівських композиторів вказаного періоду. З метою упорядкування відбору аналітичного матеріалу вводиться поняття **самодостатності музичного твору**, тобто можливості його окремого існування без об’єднання з іншими творами в цикли або сюїти, що дозволило дати уточнене визначення жанру фортепіанної мініатюри - **це відносно невеликий твір, самодостатній за художньо-образним змістом, що тяжіє до узагальненої програмності, а композиційна будова якого може бути досить розвиненою, але не містить у собі суттєвих контрастів.**

Тому для аналізу жанрово-стильових моделей обрані мініатюри, що написані спеціально як окремі твори. Їх самодостатність забезпечується різними композиційними засобами: досить повним розкриттям складових логічної формули $i - m - t$, введенням окремих вступних і заключних розділів (останні іноді набувають значення код), конкретизацією змісту твору.

Порядок розгляду аналітичного матеріалу підпорядкований руху від первинних жанрів, через поступовий відхід від них і до все більшого розкриття рис вторинних жанрів. У зв’язку з цим у роботі виділено два основних парадигматичних поля - пісенне і танцювальне, які найбільш широко представлені в мініатюрах і складних одночастинних композиціях львівських композиторів. Твори, що аналізуються в роботі, досить чітко розподіляються між цими парадигматичними полями первинних жанрів, а твори з вторинними жанровими ознаками певною мірою зберігають з ними зв’язок.

Пісенна парадигма представлена “Піснею” В. Барвінського, “Піснею без слів” С. Людкевича та його ж “Піснею ночі”, парафразою народної пісні “Ой що ж бо то та й за ворон” - “Похорон отамана”, а також сюди належить “Спів у горах” М. Скорика. У танцювальну парадигму входять: “Гомін верховини” А. Кос-Анатольського, коломийки М. Колесси та М. Скорика, а також п’єса останнього “У лісі”. З переходом до вторинних жанрів збільшується кількість складних одночастинних композицій, а мініатюри зустрічаються рідше. Серед останніх - “Листок з альбому” В. Барвінського, твір з аналогічною назвою С. Людкевича, його “Тихий вечір” та скерцо - “Квочка”.

Складні одночастинні композиції також можуть бути розглянуті з точки зору їх відношення до первинних жанрів, але більш суттєве значення в їх жанрових характеристиках мають (за поданою вище класифікацією) типи або умови музикування. Детальний аналіз типів музикування дозволив внести

класифікаційне уточнення в цю групу жанрів. Вона поділяється ще на дві підгрупи, одна з яких характеризується орієнтацією на певні композиційні зразки, що склалися історично - "Рондо-каприс" Р. Сімовича, "Токата" М. Скорика, "Прелюди" М. Колесси, а друга визначається особливостями виконавства - "Імпровізована арія" та "Гумореска" С. Людкевича, "Імпровізація" В. Барвінського, "Бурлеска" М. Скорика. До творів, котрі належать до групи певних умов музикування належать: "Романс" та "Баркарола" С. Людкевича, "Серенада" В. Барвінського. Слід взяти до уваги, що вказані класифікаційні жанрові групи і підгрупи, у зв'язку з наявністю чисельних перехреень, не завжди визначаються однозначно. Скоріше мова повинна йти про домінування певних ознак і тільки цим підкріплюється обране визначення. Так, наприклад, романс виник в певних умовах (міська музична культура), що і є визначальним для цього жанру, як визначеного за умовами музикування. Разом з тим, у практиці романсового співу склалися певні традиції і він набув досить характерних рис за типом музикування, але можна це вважати другорядним чинником. Навпаки, варіації, токати, рондо, сонати, в першу чергу, є типами музикування, а всі інші жанрові ознаки є уточнюючими.

У процесі аналізу залучених творів поступово деталізується методика використання жанрово-стильових моделей й принципів моделювання. Тому вже на перших етапах розгляду конкретного матеріалу вводиться поняття "вторинної моделі". Це зумовлено можливістю в межах жанрово-стильового моделювання практично без обмежень просуватися від загальних жанрово-стильових характеристик до формотворчих і драматургічних особливостей, рівня програмності та мовних закономірностей у всіх площинах системи засобів музичної виразності. Вторинна модель відрізняється більшою деталізацією і, наприклад, відносно "Пісні без слів" С. Людкевича може набути таких додаткових рис, а саме: конкретизація жанру, програмність, форма, композиційні особливості, музична мова.

Здійснений аналіз вказаних творів за допомогою жанрово-стильового моделювання дозволив відтворити цілісну картину творчих пошуків і звершень львівських композиторів у сфері фортепіанних мініатюр та близьких до них складних одночастинних композицій. Відносно жанрового фактору можна стверджувати повне охоплення первинних та вторинних жанрових явищ. Винятком є маршова парадигма, але думається, що вона, певною мірою, присутня у творчості львівських композиторів, хоч і не займає якогось значного місця.

З точки зору конкретизації жанрового змісту, то вона відбувається на двох рівнях: використання традиційних для європейської музичної культури жанрових відгалужень (пісня без слів, "Спів у горах") або звернення до певних типів принципів викладу (фольклорна епічність, імпровізаційність, гумореска, бурлеска тощо). Неабияку роль відіграє у вирішенні цих питань проблема програмності, яка охоплює діапазон від практичної відсутності до різних ступенів конкретизації. Врешті - решт, все це впливає, в кожному випадку, на визначення жанрових характеристик.

Увага до епохальних стильових явищ у творчості львівських композиторів зосереджена навколо романтизму з акцентуацією пізнього романтизму, постромантизму й неоромантизму другої половини ХХ століття. Треба зауважити, що це, так би мовити, домінуюча орієнтація. Вона знаходиться в контексті більш широких ретроспективних уявлень - бароко, ранній класицизм.

Все це у комплексі вплинуло на формування оригінальної музичної мови композиторів львівської професійної композиторської школи минулого століття. В ній можна знайти широкий набір модальних ладових організацій різного походження, вільну атональність, вишукану поліакордику та своєрідні системи централізованого та децентралізованого гармонічного мислення.

Перелічені здобутки жанрово-стильового аналізу мініатюр та складних одночастинних композицій львівських композиторів дозволяють стверджувати, що вони складають значний шар музичної культури Галичини, у якому відбувалася різноманітна й заглиблена робота щодо пошуку актуальних для ХХ століття форм поєднання західноєвропейських традицій, новітніх засобів композиційної техніки з особливостями національної музичної культури, як з точки зору розвитку професійної композиторської школи, так і відносно зв'язків з глибинними верствами музичного фольклору Західної України.

У третьому розділі – “Циклічні композиції: варіації, сюїти, партити, сонати” - розглядаються відповідні жанри в творчості композиторів даного регіону. Значна увага тут приділяється визначенню основних понять, що складають назву цього розділу. Ключовим для всіх них є поняття “цикл”. Воно має досить розпорошене значення. Вже у надрах нециклічних композицій викристалізовується варіювання як метод розвитку. Класичним прикладом може служити куплетно-варіаційна форма. У розглядуваному матеріалі вона є досить поширеною, як й інші форми варіантного розвитку. Разом з тим, куплетно-варіаційні форми не прийнято називати циклами. Вони структурно цілісні й у класифікаційній системі залишаються на рівні одночастинних композицій, а не багаточастинних циклів. Звідси виникає необхідна умова визначення варіаційних циклів - це можливо тоді, і тільки тоді, коли композиція диференційована на окремі частини, кожна з котрих є відносно самостійною одиницею у процесі варіаційних змін певного матеріалу (тема з варіаціями на ...).

Звернення до жанрово-стильових моделей варіаційних циклів вводить в їх структуру питання цілісності. Аналіз варіаційних композицій С. Людкевича (“Балада” та “Елегія”), А. Солтиса (“Тема з варіаціями”), Р. Сімовича (Варіації Фа-можор) і М. Скорика (Варіації) дозволяє виділити два основних моменти, суттєві у цьому плані: методи варіювання та групування варіацій, що приводять до утворення форм вищого рівня. Так жанрові зміни у варіаціях “Балади” С. Людкевича утворюють драматургічну цілісність, типову для романтичної балади наскрізного характеру. А. Солтис обирає в межах багаточастинного циклу рондальний принцип. Варіації М. Скорика написані зовсім в іншому плані, більш камерному. Цілісність циклу забезпечується чітким розподілом функцій теми і варіацій. Тема і три варіації складають зону

тоніко-домінантових відносин, поширених у класичних традиціях експозиційного викладу матеріалу. Домінування мажорних барв у кінці четвертої варіації (D - D - A - A) змінюється на f-moll, а п'ята і шоста варіації знаходяться у сфері es-moll. Нібито виникає проблема тонального завершення і композитор обирає витончений варіант їх рішення. Фактура стає бінарним нашаруванням квартсекстакорда es-moll у малій октаві квінту ре - ля у контроктаві і тому органний пункт головного тонального центру наче "просвічує" через "мареву" es-moll.

Варіаційні цикли, за Б. Асаф'євим, входять до форм, побудованих за принципом тотожності. З цієї точки зору сюїти, партити і сонати є циклами, що базуються на контрастах. Це стосується і жанрових ознак. В дисертації звертається увага на існування моножанрових і поліжанрових циклів. У першому випадку мають місце цикли прелюдій, мазурок, полонезів, коломийок тощо. У другому — варіанти об'єднання творів у цикли не мають обмежень. Для проблеми циклу це має суттєве значення. Великі моножанрові цикли рідко сягають високого ступеня цілісності. Частіше вони є чимось на зразок художнього компендіуму.

При розгляді сюїт, партит і сонат М. Колесси, В. Барвінського, А. Рудницького, Р. Сімовича, М. Скорика, Б. Фільц, виникає питання про суперечливість взаємовідносин між вказаними жанрами. Всі вони є циклами, але їх жанрова характеристика може мати варіантні тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклу і таке інше. Спираючись на концепцію М. Калашник (монографія "Партита і сюїта", Харків, 1994), де надані типологічні визначення жанрових інваріантів сюїти і партити, в дисертації вони доповнюються типологічною характеристикою інваріанта сонатного циклу:

Жанри	Сюїта	Партита	Соната
Загальне уявлення	Сукупність відносно самодостатніх одиниць	Сукупність відносно самодостатніх одиниць	Сукупність супідрядних одиниць
Жанрові одиниці	Жанрові моделі	Драматургічні плани (композиційні одиниці та їх групи)	Композиційні одиниці та їх групи
Тип циклу (форма)	Послідовність жанрових моделей	Послідовність стильових моделей	Диференційована драматургічна цілісність

Тут чітко простежується поступове розходження визначальних характеристик. Перша позиція тотожна для сюїт і партит, але в сонатному циклі відразу відбувається заміна відносно самодостатніх одиниць на супідрядні, тобто такі, що обов'язково знаходяться у певних взаємозв'язках. Таким чином, контраст у сюїтах і партитах роз'єднує, а у сонатах об'єднує. У другій позиції визначення сюїт і партит розходяться, але вони спільні для партит і сонат. Разом з тим, сонатне мислення підсилює значення

композиційних засобів і виводить їх на перший план. Кінцева позиція різна для всіх трьох жанрів. Сюїтні і партитні цикли складаються з послідовності різних відносно самодостатніх одиниць, а у сонатних циклах, завдяки вказаній супідрядності одиниць, утворюється диференційована цілісність драматургічного плану.

Зафіксовані особливості визначень сюїтних, партитних і сонатних циклів апробовані через аналіз творів Н. Нижанківського (“Листи до неї”), А. Рудницького (Соната), В. Барвінського (П’ять прелюдій, “Шість мініатюр на українські народні теми”, “Сюїта на українські народні теми”, цикл “Любов”, Соната), М. Колесси (Сонатина, “Дрібнички”, “Пассакалія. Скерцо. Фуга”), Р. Сімовича (Сонатина), М.Скорика (Партита № 5), Б. Фільц (“Закарпатські новелети”).

Особлива увага зосереджена на сонатних циклах, бо всі вони непрограмні і, разом з тим, є яскравим втіленням вказаної у вищенаведених таблиці типологічної характеристики сонатного циклу. Соната В. Барвінського є яскравим прикладом існуючих зв’язків між сюїтними і сонатними циклами. Відразу виникають паралелі між цією сонатою і “Сюїтою на українські народні теми” того ж автора. По-перше, в сюїті існує розділ, що виконує функції сонатної експозиції, а по-друге, обидва цикли закінчуються варіаціями з фугою. Але якщо щодо сюїти мова йде про використання елементів сонатної композиції, то у сонаті простежується процес інтерпретації цього жанру в бік більш романтичних рішень. Вона (інтерпретація) базується на широкому впровадженні варіаційності в усі етапи композиційного процесу.

Принцип формотворення, що був заявлений у першій частині, послідовно розвивається у другій частині. За класифікацією музичних форм її можна віднести до складних двочастинних композицій, кожна з яких є досить розвиненим і самостійним варіаційним циклом. Кульмінацією варіантності як принципу мислення стає третя частина сонати – фінал. В ньому зосереджено два типи музичних форм, де домінує принцип варіантних змін: варіації та fuga. Тим більше що ядро теми fugи з’являється наприкінці останньої варіації, що об’єднує їх в одне композиційне ціле. Отже В. Барвінський в цьому творі здійснив спробу втілити основи варіаційної техніки не як локальний принцип формотворення, а у сенсі провідного чинника композиційної техніки драматургічного цілого.

Драматургічна цілісність сонати А. Рудницького базується, з одного боку, на чіткому наслідуванні класичних зразків (образні контрасти, типові принципи формотворення, традиційний розподіл функцій частин), а з другого, підсилюється синтезуючою роллю фіналу, тематичними арками, узагальненнями через жанр, наявністю єдиного тонального простору типу вільної атональності – в тексті взагалі немає ключових знаків при дуже інтенсивному тональному розвитку).

Відштовхуючись також від класичних зразків, Р. Сімович створює своєрідний за вирішенням композиційних завдань сонатний цикл. Перша частина експонує традиційне зіставлення дійового і ліричного начал. Цей

драматургічний вузол не розв'язується, а віддзеркалюється зворотно у другій і третій частинах, які об'єднуються у смислового відношенні через спільні коломийкові інтонації (відповідно: коломийки-пісні і коломийки-танцю). В цілому композиційна схема виглядає так:

I	II	III
(Дієвість - лірика)	Лірика	Дієвість
	коломийка-пісня	коломийка-танець

Таким чином, можна з повною впевненістю стверджувати, що Сонатина Р. Сімовича безумовно є типовим сонатним циклом, який має цілісний драматургічний план, що об'єднує частини.

Розгляд трьох дуже різних за принципами організації сонатних циклів (В. Барвінського, А. Рудницького, Р. Сімовича), але єдиних за жанровою приналежністю, дозволяє зробити спробу узагальнення результатів аналізу у вигляді наступної жанрово-стильової моделі, яка надається у наведеній нижче таблиці. Зміст характеристик, що містяться у ній, разом з міркуваннями щодо жанрово-стильових особливостей сонатини М. Колесси, свідчать про наявність у творчості львівських композиторів певного інтересу до жанру сонати і намагання ними створити оригінальні сонатні цикли. Сонатина М. Колесси більше зв'язана з програмною сюїтою і поряд з нею можна поставити сюїту В. Барвінського "Любов", яка в значній мірі є сонатним циклом. Також можна стверджувати, що у цьому контексті "Пасакалія, скерцо і fuga" М. Колесси є швидше партитою, аніж сюїтою. Особливе місце тут займає соната В. Барвінського, інтерпретація сонатного циклу якого розкриває нові горизонти у жанрово-стильовому моделюванні аналогічно "Баладі" та "Елегії" С. Людкевича.

	В. Барвінський	А. Рудницький	Р. Сімович
Жанр	Сонатний цикл	Сонатний цикл	Сонтний цикл
Конкретизація жанру	Відсутня	Відсутня	Відсутня
Стиль епохи	Ранній романтизм	Модерн початку ХХ століття	Пізній романтизм
Стиль школи	Працька композиторська школа	Західноєвропейські традиції	Працька школа, націон. проф. школа
Стильові напрямки	Неоромантизм	Європейський фольклоризм	Неокласицизм
Індивідуальні стилі	Шуман, Брамс	Стравінський, Барток	Дворжак, Новак
Програмність	Неперервність буття через показ наскрізності варіаційного розвитку	Шукання опори поміж надією та роком обставин	Типовість драматичного конфлікту та його вирішення

Рівень цілісності	Досягається завдяки безперервним варіаційним змінам і наскрізному розвитку	Забезпечений компонуванням музичних образів відповідно до загального драматургічного плану	Базується на єдиній ідеї розкриття взаємозв'язку дійового і ліричного начал
Аспекти власних художніх рішень	Пошуки системи варіантних трансформацій тематизму сонатної композиції. Увага композитора більш за все зосереджена на процесі формотворення Мовний аспект, скоріше, традиційний	Безперервність розвитку, встановлення тематичних арок, синтез фольклорних пісенно-танцювальних інтонацій з поліакордовим і політональним контекстом	Створення ланцюга тематичних зв'язок, пошук тематичного синтезу у фіналі, романтична і гармонічна мова у синтезі з фольклорним інтонаційним матеріалом

У Висновках узагальнено результати дослідження, що було проведене на матеріалі фортепіанної творчості львівських композиторів і довело наявність широкомасштабного явища, яке історично склалося в музичній культурі Західної України. Протягом всього ХХ століття львівські композитори зберігали самобутність рідної культури і намагалися завжди відповідати світовому рівню музичного професіоналізму.

Не була винятком в цьому процесі і фортепіанна музика. Як і в багатьох інших музичних культурах вона, за своєю специфікою, - один з найбільш особистісних форм музикування - обіймає і сферу чисто експериментальних пошуків, і створення значних концептуальних творів. Здійснений у дисертації аналіз складає поступове вивчення явищ від мініатюр і складних одночастинних композицій до багаточастинних циклів варіаційного, сюїтного і сонатного типу. Важливим є факт припадання найбільшого інтересу львівських композиторів до фортепіанних жанрів на першу половину ХХ століття. У другій половині увага переключається на симфонічні, концертні, ораторіально-кантатні та інші жанри із залученням оркестрів різних типів, хорів тощо.

Теорія жанрово-стильового моделювання вибудовується поступово, від стислого опису структури жанрово-стильової моделі, показу її дієвості як на прикладах окремих творів, так і мікроциклу "прелюдія та fuga". При подальшому використанні жанрово-стильових моделей ускладнюється їх структура через введення додаткових параметрів у зв'язку з переходом до більш складних композицій. Більш розвинутою стає інтерпретація жанрово-

стильових моделей, що є відбиттям особливостей драматургічно-художніх ідей розглянутих творів. Можливість таких змін у структурі та аспектах інтерпретації жанрово-стильових моделей свідчить про досить значну універсальність жанрово-стильового моделювання як аналітичного інструменту. Особливо слід підкреслити варіативність форм представлення жанрово-стильових моделей: схеми, таблиці, вербальне опис.

Накопичений у даній роботі досвід використання цього методу дозволяє стверджувати можливість застосування його до практично безмежного кола музичних явищ різних музичних культур. В кожному разі особливості функціонування жанрово-стильової моделі будуть залежати від матеріалу, що аналізується, і тих завдань, які ставить перед собою дослідник. Це значно підвищує евристичні можливості запропонованої методики аналізу. Постановок різних можливих проблем можна навести безліч. Кожна з них буде відрізнитися мірою заглиблення в жанрово-стильові переплетіння, композиційні особливості й у систему засобів художньої виразності. Як було показано наприкінці другої глави та у третій, жанрово-стильові моделі можуть бути застосовані як до окремих творів, так і до групи, в яку об'єднані твори одного жанру різних композиторів або одножанрові твори одного композитора. Це відкриває шлях до широких узагальнень.

Результати аналітичних розвідок з використанням жанрово-стильових моделей можна скласти цілісну жанрово-стильову панораму фортепіанної творчості львівських композиторів. Як відомо, попри всі труднощі історичної ситуації, саме перша третина ХХ століття у мистецтві була відзначена бурхливим розвитком, і зокрема у композиторській творчості. Тісні стосунки з Віднем та Берліном (С. Людкевич, А. Солтис, Н. Нижанківський), з Прагою (школа В. Новака, у якій здобували музичну освіту В. Барвінський, М. Колесса, Р. Сімовича та ін..) сприяли виходу львівської композиторської школи на передові європейські позиції. Наступне покоління композиторів (М. Скорик, Б. Фільц та інші) вчилася у вище згаданих композиторів і тому органічно прийняло традиції європейської музичної культури. Звичайно, на їх творчість впливали й інші художні напрямки і школи, але певна цілісність музичного професіоналізму і традицій композиторської школи збереглися як характерні риси галицької музичної культури.

Фортепіанна музика львівських композиторів у жанровому відношенні дуже різноманітна. Серед мініатюр зустрічаються або спроби відтворити і осмислити традиційні жанри європейського професійного композиторського мистецтва, або варіанти, близькі до них, але такі, що набувають нових рис у зв'язку з програмністю, типовою для західноукраїнського фольклору. Цей момент був оговорений в жанрово-стильових моделях як уточнення жанру. Слід зауважити, що з ускладненням композицій пріоритет традиційних жанрових визначень підвищується. Виняток становлять програмні цикли, де жанрові традиції обмежуються загальними принципами утворення циклічних композицій, а індивідуальне рішення художньої ідеї цілком залежить від конкретизації програми.

Стильове підгрунтя фортепіанної творчості львівських композиторів не менш складне, аніж її жанрова основа. На рівні епохальних стильових зрушень все було зав'язане навколо пізнього романтизму та постромантичних пошуків, відповідно до того як воно складалося у Західній Європі. Це створило дуже сприятливі умови для органічного засвоєння львівською композиторською школою найбільш сформованих напрямків і технік композиції початку ХХ століття: імпресіонізм, експресіонізм, вільна атональність, неокласицизм і неофольклоризм тощо. Таке нагромадження різних за спрямованістю стильових явищ неодмінно приводило до полістилістики та історіоризації композиторського мислення, коли “стильова гра” (термін - Л. Кияновської) стає одним з основних принципів музично-художнього мислення.

Індивідуальні стильові уподобання звичайно залежать від багатьох обставин: авторитет вчителів та творчих керівників, особисті контакти з видатними діячами музичного мистецтва, особисті інтереси в галузі історії та теорії музики. Більше або менше все це має вплив на творчість будь-якого композитора. Звідси необхідність обов'язкового включення у жанрово-стильові моделі фактора впливу індивідуальних стилів. Як правило, саме з цього починається інтерпретація жанрово-стильової моделі в плані розкриття постановки і вирішення композиторами особистих художніх завдань. Тут дослідник вступає на хиткий ґрунт гіпотез, здогадів, припущень, але може саме там і знаходитися ключ до розуміння змісту музично-художньої творчості.

Таким чином, жанрово-стильове моделювання як аналітичний апарат, спрямований на розкриття найрізноманітніших аспектів художньо-концепційних рішень як у окремих музичних творах, так і в разі необхідності розгляду творчості окремого композитора, тенденцій розвитку певних шкіл і напрямків має достатню гнучкість трансформування залежно від об'єкта дослідження. Разом з тим його універсальність дозволяє припустити можливість подальшого його вдосконалення і широкого використання в музично-культурологічних і суто музично-технологічних дослідженнях.

Основні положення дисертації представлені у публікаціях:

1. Салдан С. “Жанрово-теоретична модель як теоретичне поняття” // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. // 36. наук. статей - Вип. XI. – Мелітополь: Видавництво “Сана”, 2002.– С. 130-139.
2. Салдан С. “Фортепіанна творчість Василя Барвінського – національне відродження” // Наукові записки державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія : мистецтвознавство. – №1 (10). Видавничий відділ ТДПУ, 2003. – С. 18-22.
3. Салдан С. “Фортепіанна мініатюра у творчості львівських композиторів” // Українське мистецтвознавство. №33. Київ: – Вид. “Музична Україна”, 2004.– С.287-296.

4. Салдан С. “Композиційні та драматургічні особливості “Сюїти на українські теми” В. Барвінського”. // Наукові записки державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія : мистецтвознавство. – №3 (15). Видавничий відділ ТДПУ, 2005. – С. 22-27.
5. Салдан С. “Неофольклористичні та неокласицистичні тенденції у фортепіанній творчості М. Колесси” // Проблеми педагогічних технологій. / Збірник наукових праць – Вип. 3. – Луцьк : Волинський Академічний Дім, 2000.– С. 26- 32.

Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття. Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури і туризму, Київ, 2006.

В дисертації розглядається фортепіанна творчість представників львівської композиторської школи як цілісного явища з точки зору використання ними певних жанрово-стильових моделей. Жанровий аспект показаний як система первинних і вторинних жанрів у їх різнобічних взаємозв'язках. Стильовий аспект розкритий через зіставлення трьох рівнів: стиль епохи, школи або напрямків і індивідуальні стилі самого композитора та його оточення.

В роботі дається визначення поняття “жанрово-стильова модель” і пропонується методика моделювання жанрово-стильової основи музичних творів. Аналітичним матеріалом стали сольні п'єси для фортепіано львівських композиторів, що охоплюють мініатюри, складні одночастинні і циклічні композиції – варіаційні, сюїтні, партитні і сонатні. Львівська композиторська школа представлена іменами Н. Нижанківського, С. Людкевича, М. Колесси, А. Солтиса, В. Задерацького, Р. Сімовича, В. Барвінського, А. Рудницького, М. Скорика, Б. Фільца та ін.

Результатом аналітичної роботи є повна панорама жанрово-стилістичних особливостей фортепіанних творів львівських композиторів, уточнення поняття “мініатюра”, введення поняття самодостатності музичного твору, розробка детальної системи співвідношень і взаємозв'язків між сюїтами, партитами і сонатами.

Ключові слова: жанрово-стильова модель, мініатюра, складна одночастинна композиція, цикл, сюїта, партита, соната, львівська композиторська школа.

Салдан С. Жанрово-стилевые модели в фортепьянном творчестве львовских композиторов XX века. - Рукопись

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Министерство культуры и туризма, Киев, 2006.

В диссертации рассматривается фортепьянное творчество представителей львовской композиторской школы как целостное явление с точки зрения использования ими определенных жанрово-стилевых моделей. Жанровый аспект показан в виде системы первичных и вторичных жанров в разнообразных взаимосвязях. Вторичные жанры в работе добавочно дифференцированы по признакам характера (скерцо, токката, импровизация) или условиям (ноктюрн, баллада, элегия) музицирования. Первая группа также делится на жанры, связанные с устоявшимися формами (фуга, пассакалья, соната) и с характером исполнительства (бурлеска, токката, импровизация). Стилевой аспект раскрыт через сопоставление трех уровней: стиль эпохи, стиль школы и направлений, а также индивидуальные стили самого композитора и его окружения.

В работе дается определение жанрово-стилевой модели как особого рода понятийно-категориальной научной модели. Разработанная методика жанрово-стилевого моделирования направлена на последовательное раскрытие жанрово-стилевой основы произведения, ее конкретизации относительно художественной авторской концепции и всей системы средств музыкальной выразительности. Аналитическим материалом послужили сольные пьесы для фортепиано львовских композиторов. Сюда входят миниатюры, сложные одночастные и циклические композиции: вариации, сюиты, партиты, сонаты. Львовская композиторская школа представлена именами Н. Нижанковского, С. Людкевича, М. Колессы, А. Солтиса, В. Задерацкого, Р. Симовича, В. Барвинского, А. Рудницкого, М. Скорика, Б. Фильца.

В результате проведенной аналитической работы создана достаточно полная панорама жанрово-стилевых особенностей фортепьянных произведений львовских композиторов. Одновременно предложено уточнение понятия “миниатюра” через введение представления о самодостаточности музыкального произведения. Сделана попытка более четкого разведения жанров сюиты, партиты и сонаты. Если М. Калашник, определяя тип цикла, говорит, что сюита это последовательность жанровых моделей, а партита – последовательность стилизованных моделей, то логичным представить сонатный цикл как некую целостность с дифференцированным драматургическим планом. Это позволяет точнее представить программных сюит с программными сонатами, непрограммных сонат с партитами и суть собственно сонатных композиций, заключающуюся в целостности драматургического плана.

Ключевые слова: жанрово-стилевая модель, миниатюра, сложная одночастная композиция, цикл, вариации, сюиты, партиты, сонаты, львовская композиторская школа.

Saldan S. Genre-stylish models in piano works of Lviv composers of the 20th century. – Manuscript.

Thesis for a scientific degree of candidate of study of art on specialty 17.00.03 – musical art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism, Kyiv, 2006.

Thesis is devoted to the investigations of Lviv composers school as an integrated phenomenon from the point of view of certain genre-stylish models, used by them. The genre aspect has been shown as a system of primary and secondary genres in their scalene interrelation. The stylish aspect is exposed through the comparison of three levels: the style of epoch, school or directions and the individual styles of the composer and his surroundings.

In the thesis, the determination of such concept as genre-stylish model is given and the method of design of genre-stylish basis for the pieces of music is offered. As analytical material became the solo plays for the piano of Lviv composers, including miniatures, difficult one-part and cyclic compositions, e.g. variations, suites, partites, and sonatas. Lviv composers school is represented by the names of N.Nyzhankivskyi, S.Lyudkevych, M.Kolessa, A.Soltys, V.Zaderatskyi, R.Simovych, V.Barvinskyi, A.Rudnytskyi, M.Skoryk, B.Filts.

The complete panorama of genre-stylistic features of piano works of Lviv composers, the clarification of the concept miniature, the introduction of the concept self-sufficiency of piece of music, the development of detailed system of correlations and intercommunications between the suites, partites, and sonatas are the results of analytical job performance.

Key words: genre-stylish model, miniature, difficult one-part composition, cycle, suite, partite, sonata, Lviv composers school.

Підписано до друку 14.02.2006 р. Формат 60x84/16

Папір DATA COPY. Ум.-друк. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 39.

«АВТОРЕФЕРАТ»

Свідоцтво ДК № 18536 від 03.12.2001 р.

01034, м. Київ, пров. Георгіївський, 2, оф. 27

Тел.: (044) 578-0414, 284-7127

453595

АВ 66.656

Мист.

4
Мист