

**Міністерство культури України  
Одеська національна музична академія  
імені А.В. Нежданової**

**УДК 78.03+78.071.1/.032.2**

**ЧАБАН Тетяна Ігорівна**

**Стильові засади символізму в сонатах  
західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої  
половини ХХ століття**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

Одеса – 2019

Дисертацією є рукопис  
Роботу виконано на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури України

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, професор  
**МУЛЯР Павло Михайлович,**  
Одеська Національна музична академія імені А.В. Нежданової, завідувач кафедри спеціального фортепіано

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**ШУЛЬГІНА Валерія Дмитрівна,**  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, кафедра естрадного виконавства

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ВЛАСЕНКО Ірина Миколаївна,**  
ДВНЗ «Криворізький національний університет», кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки

Захист відбудеться 23 жовтня 2019 року о 14.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) наук у Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65023, Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, Одеса, вул. Новосельського, 63

Автореферат розіслано «21» вересня 2019 року

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент



А.Д. Черноіваненко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми** дослідження визначена умовами розвитку фортепіанного виконавства в Україні, за яких модерністичні накопичення в творчості були замовчувані з об'єктивних причин, хоча саме даний аспект національної мистецької спадщини концентрує високі фахівські здобутки українського творчого буття. Відомо, що в центрі модерністських художніх вибудов від кінця XIX століття знаходилися відкриття символістів, в надрах діяльності яких склалися засновки авангарду у вигляді примітивістських й експресіоністичних тенденцій.

Символістська генеза експресіоністичних заяв Дж. Енсора, Е. Мунка, К. Малевича, В. Кандинського, А. Шенберга, Ф. Кафки та інших авторів, а також примітивістських відкриттів Е. Саті, П. Гогена, Е. Бернара, Г. Гросса та інших очевидна, але саме представники «нової молоді» 1920-х вустами композиторів Шістки естетично різко відмежувалися від «хмарок і туманностей» своїх попередників, перевівши ціле покоління митців початку XX ст. до рангу «неактуальної» творчості. У вітчизняних умовах ідеологічне неприйняття антираціоналістичної філософської доктрини символізму зумовило ігнорування символістських здобутків. Парадоксальним видається, але то є факт, що у музикознавчому осмисленні спадщини Г. Малера, Б. Лятошинського, Д. Шостаковича та ін. допустимим було визнання експресіоністичних рис вираження (див. монографії І. Барсової, В. Самохвалова, С. Хентової, ін.), але ретельно обминаючи «неактуальний» («слабкий», «аморфний») символізм.

Таке ігнорування символістського тла знаменитих відкриттів українського мистецтва, починаючи з недооцінки протосимволістських-протоекспресіоністських значень у творах Т. Шевченка, аналогічно у Л. Українки (наприклад, Мавка з «Лісової пісні», в якій щиро вбачали аналог романтичним ундінам-русалкам), О. Гончара та ін., складало об'єктивне «історичне викривлення», що мало тенденцію подолання у вік постмодерна-поставангарда, починаючи з 1970-х. Саме тоді з'явилися замітки про «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлінського» (див. у довіднику Рьослера і Холля), заохочуючи і на вітчизняних теренах відновити пам'ять про початок модерну в українській музиці, так чи інакше пов'язаного з відкриттями символізму.

**Метою даного дослідження** виступає виявлення стильових ознак символізму у творчості західноукраїнських композиторів в межах сонатного жанру.

**Конкретними завданнями роботи** є наступне:

- узагальнення відомостей щодо буття символістських мистецьких спрямувань в Україні від XIX на XX сторіччя;
- систематизація матеріалів відносно фортепіанно-сонатної спадщини в руслі зв'язків із символістським мистецьким тлом;

- виявлення втілень позицій мистецького символізму у фортепіанній творчості видатних представників музичного світу Вітчизни;
- аналіз Сонат В. Барвінського, М. Колесси та інших авторів на предмет виходу їх на символістські мистецькі засади творчого вираження;
- узагальнення фактології виконавських звершень в піаністиці України в разі звертання до західноукраїнського ареалу сонатного фортепіанного вжитку;
- встановлення національно-регіональних спеціалізованих показників сонатного мислення західноукраїнських митців в контексті загальноукраїнської просимволістської сонатної творчості, пов'язаної з оркестральними тенденціями клавіризації фортепіанної гри в заповітах спадкоємця Ф. Шопена-піаніста К. Мікулі.

**Методологічною основою** дослідження виступає музикознавчий підхід, сформований школою Б. Асаф'єва в Україні, у тому числі у працях Н. Горюхіної, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Козаренка, П. Муляра, Д. Андросової, О. Хиль і багатьох інших науковців. Загальнонауковий аналітичний метод у поєднанні зі стильовим компаративом і герменевтичним підходом, представленим у спадщині І. Белзи і Б. Яворського, складають спеціальні можливості поповнення апарату дослідження.

**Об'єктом** дослідження є фортепіанні сонати західноукраїнських композиторів, **предметом** – специфіка українського символізму в сонатах у представництві Західної України.

**Наукова новизна** дослідження визначається такими позиціями:

- уперше в українському музикознавстві підняте питання про суттєвість в спадщині авторів української сонати виділення рис символістського методу творчості;
- вперше в заданому ракурсі проаналізовані композиції В. Барвінського, М. Колесси та інших митців;
- уточнені показники піаністичного втілення просимволістськи вибудованої фактури сонатних творів західноукраїнських майстрів;
- збагачене уявлення про стилістичні надбання західноукраїнської сонатної спадщини, в яких традиційно підкреслювалися академічно-традиціоналістські творчі ознаки;
- виділені регіональні стильові риси мислення авторів сонатних композицій у представництві саме Західної України в їх взаємодії з творчими здобутками українського Центру, Сходу і Півдня.

**Практична цінність роботи** визначається затребуваністю її матеріалів в класі з спеціального фортепіано, а також в курсах історії та теорії виконавства, у загальних музично-історичних дисциплінах музичної вищої й середньої школи.

**Апробація результатів дисертаційної роботи** була здійснена у формі наукових доповідей на XV Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Дні науки» (Одеса, 2017), і міжнародних конференціях:

Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2017); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса 2017); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури в Україні: традиції і сучасність» (Одеса, 2018).

**Публікації.** За темою дисертації надруковано 5 статей, з них – чотири статті в спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, одна – в науковому періодичному виданні, що входить до міжнародної наукометричної бази Web of Science.

**Структура і обсяг дисертації** зумовлені її метою й завданнями. Робота складається із вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, переліку використаних джерел та нотних прикладів. Загальний обсяг роботи – 200 сторінок, обсяг основного тексту дисертації – 169 сторінок. Список використаних джерел нараховує 180 найменувань.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У **ВСТУПІ** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання, визначаються об'єкт і предмет, методологічна база та аналітичний матеріал, наукова новизна і практичне значення дисертації, її зв'язок з науковими програмами і апробація результатів дослідження.

**РОЗДІЛ 1. «СИМВОЛІЗМ І ФОРТЕПІАННА СОНАТНА ТВОРЧІСТЬ В УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ»** присвячений виявленню вказаних типологічних показників у творчості українських композиторів. Є 3 підрозділи.

**Підрозділ 1.1. «Символізм в музиці і в детермінації фортепіанного мистецтва: джерела і методологія дослідження»** охоплює теоретико-методологічний базис досліджуваної теми.

Символізм складає величне надбання надмистецького значення, при тому, що саме мистецтво символізму стало ядром принципового оновлення усього художнього світу на передодні і на початку ХХ століття. Різні національні школи заявляють початок цього напрямку думки, з яких виділяються три етапи:

- англійський вихід У. Блейка наприкінці ХVІІІ ст. (хронологічно співпадає із часом діяльності Г. Сковороди), а згодом прерафаелітів у 1848 р. (в паралель до діяльності Т. Шевченка, котрий, як і вони, суміщав живописний і поетичний дари, проникнутий ідеєю соціальної активності у захисті скривджених і знедолених);

- становлення театру Р. Вагнера від його «Лоенгіна» і творчості Ш. Бодлера, прихильника Вагнера аж до кульмінаційної точки діяльності П. Верлена й А. Рембо в поезії;

- розквіт салонного мистецтва С. Малларме і творчості К. Дебюссі, салонного піанізму О. Скрябіна, в поезії – Срібний вік російської поетичної школи, творчість Л. Українки й П. Тичини, початку шляху Б. Лятошинського

як суттєвих складових символістської «картини світу» на переламі від Нового до Новітнього часів.

В результаті огляду літератури і узагальнення установлень мистецької практики вказуємо, що символізм – це явище модерну, відзначеного «втягуванням» в мистецьку сферу наукових і релігійно-віросповідальних позицій, покликаних засвідчити таємну невловимість Буття, лише частково виявленого в життєвій матеріальності й подієвості життєвого простору.

Символізм демонструє новий синтез, в якому спеціальне місце належить музиці, позбавленої театрального навантаження драматизму-трагізму, тобто, нарівні, до «емансипації консонансів» (що є «передчуттям мінімалізму» і спирання останнього в музиці на церковне мистецтво) і «емансипації дисонансів» (що є органічним для просування німецького й, почасти, російського символізму до експресіонізму). В роботі Д. Андросової<sup>1</sup> йдеться про принципове «переродження» фортепіано у добу символізму – на користь відсунення «оркестральної подоби» й надання клавірної багатогранності, що відроджує на новому рівні конструкції «тугих фортепіано» звучання «легкого» різновиду інструмента, втраченого Європою після падіння Реставрації у 1848 р.

Таким чином, символізм як загальному мистецьке й спеціальне музичне явище представляє собою наступне:

1) частка стилю культури й мистецтва модерну, що самою назвою відроджує цінності релігійного світу й позараціональних здобутків мислення, що в мистецтві народжує не стилізацію Середньовіччя (останнє – надбання «лицарських» опер романтизму), але запозичення позагармонічного мислення й образів таємного, що склали сутність «відсторонення від матеріального» доновочасових діб мислення й життя;

2) максимальне звуження (у тому числі, через імпресіоністичні, експресіоністичні та інші запозичення) художньо-міметичного шару за рахунок максимального розширення звукосполученнєвого естетизму виразу, що розкріпає самодостатню виразність тембру, фактурних наповнень позагармонічно-функціонального принципу, наближаючи до гетерофонних-монодичних побудов Старовини і Старожитності;

3) епохально доцільне втілення того взаємопроникнення мистецького й науково-споглядального, релігійно-гомілетичного чинників, які відкривають шляхи для мистецького засвоєння символіки й екстатичної духовної музики, які не склали предмету вивчення й безпосереднього застосування у театралізованій художньо-самодостатній сфері;

4) діяльнісно-світоглядний радикалізм символізму став базою того принципового перевороту у житті й мистецтві, який усвідомлювався як поріг Нового часу й Новітньої історії, тоді як найближчі події виходу авангарду

---

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.

XX ст. категорично відсторонили грандіозні зміни епохи символізму, зберігши таке «святая святих» класичної музики як авторська незайманість твору-композиції;

5) тільки «неосимволізм» (за О. Марковою) і мульти - й полістилістика (за Б. Ціммерманом і А. Шнітке) кінця XX – початку XXI ст. знов підняли на щит ту ходу у Духовне відродження, яка підготовлювалася «бігом у Середньовіччя» романтиків і символістів, «герметистів» – «прихованих символістів» впродовж усього минулого століття і яка перемогла як принцип поставангардного буття й мистецтва наших днів.

**Підрозділ 1.2. «Україна і символізм: європейські та національно-унікальні виміри»** присвячений характеристиці специфіки національного мислення на тлі загальноєвропейських мистецьких вподобань.

Символічне мислення має універсальний і специфічний зміст, універсальний, оскільки виходить за межі певної культури, а специфічний, оскільки належить до певного історичного періоду. Мислити символами означає постійно відкривати нові значення, що виходять з міфологічного тла людського мислення. Досліджуючи величний пантеон міфічних персонажів, витворених поетичною уявою праукраїнців, письменник і літературознавець С. Плачинда зазначив, що «давньоукраїнська міфологія, на відміну від грецької, римської, була демократичною, зрозумілою для народу. Тому її персонажі, незважаючи на прийняття християнства, залишилися на довгі століття у поетичному світогляді українців і увійшли прекрасними міфічними образами до фольклору: Купайло, Дана, Берегиня, Коляда, Лада»<sup>2</sup>. Минуле слугує дзеркалом майбутнього, воно передбачає всі події, які виникають у житті людини. Міфи, легенди, життя Святих, символи, генеалогія предків були системами підрахунку часу, мали певну визначену тривалість, ставали неминучим, повторювалися в установленому ритмі і темпі. Тому цикл руху у часі став пам'яттю людства і є у всіх цивілізаціях, мистецтві, що передається майбутнім поколінням.

Український символізм склався на перетині релігійних і релігійно-міфологічних засад фольклору та філософських надбань, виплеканих Віросповіданням і народною традицією. Символи, що мають витоки у звуках природи (імітації, дзвони), передбачають історично викристалізовані інтонаційні мотиви, символіку інтервалів, регістрів, фактурних особливостей. Суттєві уявлення про естетичні значення, які набули свого розквіту в історично-часовому просторі, про знаковість ритмічних формул, ладів, здатних подати величезність людських зусиль культурних починань, зліт, радість, духовний пошук тощо. Українські композитори написали емоційні, експресивні твори, що стали носієм художнього смислу в спіранні на духовну творчість, наповнюючи символізуючим смислом значеннєвість композицій Л. Дичко, Л. Колодуба, В. Кирейка, С. Людкевича,

2. Плачинда С.П. Словник давньоукраїнської міфології. К.: Укр. письменник, 1993. 63 с.

Б. Лятошинського, Г. Ляшенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Скорика, В. Сильвестрова, О. Кошиця, П. Демуцького, М. Вериківського, П. Козицького тощо.

Світову духовну музику вирізняє багата символіка художньо-образних накопичень, вишукана простота колориту просвітленості, глибоко особистісний характер сприйняття Божества, що стало виявом традиційних ментальних настанов. Сьогодні з позиції сучасного бачення світу, що поєднує надбання різночасових і різноментальних культур, релігійно-духовного простору, психічних ритмів діянь видатних особистостей і символів мистецького накопичення, виникає нова концепція просторово-часового виміру мистецької сфери і духовної музики в ній, у розвиток філософсько-культурних вимірів мистецтва Нового часу і Новітності ХХ ст.

Відзначається суттєвість внесків ряду письменників і, особливо, Т. Шевченка й Л. Українки, у становлення символізму і його переломлення через досвід інших національних шкіл, перед усім, російської і німецької, з географічних і культурно-історичних причин найбільш дотичних до вітчизняних мистецьких подій. До того ж акцентується те, що досвід європейського веризму та інших напрямів, що хронологічно й методологічно перетиналися з символізмом, сумарно втілювався у здобутках символістського образу світу, який протокомпонентами, згодом постсвідченням запліднювали творчі відкриття українських музикантів.

Окремо оговорюється те, що досвід російської школи в особах О. Скрябіна, В. Ребікова, С. Прокоф'єва з їх контактністю з культурою України, а також творчість дотичних до культурних українських джерел І. Падеревського-композитора, К. Шимановського, ін. зумовили становлення символістського шляху в українській музиці. Остання певними суттєвими торканнями, в переплетінні з впливами веризму й подібних до нього за хронологічним збігом напрямків, вела до оригінальних стильових виходів провідних українських майстрів – скрябініста-вагнеріанця Б. Лятошинського, веризму відданого К. Данькевича, «постромантика» В. Косенка й ін.

***Підрозділ 1.3. «Жанр сонати в самоствердженні символістської парадигми в антитезі сонатності Віденського класицизму і романтизму»*** охоплює проблематику відповідної типологічної якості згідно гіпотези її стильового наповнення.

Зародження і розвиток сонатної форми були пов'язані з утвердженням принципів ладо-функціонального мислення як провідного чинника в формоутворенні. Адже гармонійні ефекти раннього багатоголосся спиралися на тонікальність-консонантність вертикалі *монофункціонального* наповнення.

Функціональні протиставлення в гармонії – дітище тої ж театралізації, яка змінила церковність варіантних побудов на сонатну антитетичність у формах. Тональні контрасти і функціональні протистояння в гармонії уgruntовували розміжність тем-образів різних частин циклу і тем-партій у сонатному Allegro. І саме ту вершину становлення сонатної форми у



функціональних і конструктивних протиставленнях демонструє *сонатність* Віденських класиків – Й. Гайдна, В.А. Моцарта і Л. Бетховена.

Від XIX на XX сторіччя, коли тричастинне-трифазове і трифункціональне мислення змінювалося не тільки на монофункціональні і варіантні відносини, тут мала місце і «двофазова діалектика» за Т. Адорно, і біфункціональна гармонія П. Хіндемита. Але все ж вказані ознаки «двоїчності» у музичних побудовах XX століття були надто відмінними від симетрії відносин тонікальність – нетонікальність (домінантовість), експозиційність-розробковість-репризність в архітектоніці старовинної форми.

Епоха символізму, даючи початок-повштовх модерну-авангарду XX сторіччя, відновила смак до ранньосонатної варіативної монологічності, що найбільш наочно втілено в поемі, одночастинність якої, стимульована сакральними міркуваннями, у романтизмі насичена антитезами-темами, тоді як символізм поемність «переорієнтує», висуваючи самозначимість варіантної і надособистісної монологічності.

**РОЗДІЛ 2. «УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТА XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ В ПРОЕКЦІЇ НА МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗАХОДУ»** показує аналітичну апробацію висунутих теоретичних положень Розділу 1. Є п'ять підрозділів.

**Підрозділ 2.1. «Жанр сонати в становленні українського фахівського музикування і професійної творчості»** висуває мислительні стратегії розуміння смислу вказаного жанру у мистецькому самоствердженні нації.

Загальний огляд сонатного внеску українських митців засвідчує, що в основі більшості українських фортепіанних сонат – ліричний спосіб художньої організації з деякими ознаками епічності (соната Я. Степового, Друга соната В. Косенка). Їх задум охоплює, за Гегелем, «все суб'єктивне, внутрішній світ». Гама спостережень-споглядань, мрійливих уявлень у складі внутрішнього світу ліричного героя об'єднує проникливу елегійність, витончену меланхолію і, нерідко, нервову поривчастість вираження. При цьому завжди відчувається та стриманість почуттєвого подання, яка укорінена в релігійних засадах національного мислення.

Лірико-споглядальні сонатні концепції уникають драматичних колізій, зіткнень, боротьби. Образи, як правило, втілюються у замкнених, монолітних структурах, позбавлених внутрішньої конфліктності. Спостерігається тенденція до моно-образності: розвиток йде шляхом збагачення вихідного настрою новим відтінком або наближається до докорінного переосмислення, трансформації від початку даної якості. Така логіка музично-драматургічного процесу має значні можливості в плані структурної реалізації і втілюється як у камерних, лаконічних композиціях (одночастинна фортепіанна соната Я. Степового), так і в масштабних розгорнутих формах.

На противагу лірико-епічному типу лірико-драматичним сонатам притаманна схвильованість, поривчастість, експресивність. Творам такого

типу – Сонаті Л. Ревуцького, Першій і в Третій сонатах В. Косенка – притаманні програмно-асоціативна сюжетність, безперервний-наскрізний розвиток. Композиційно-драматургічне вирішення спирається на романтичні ознаки – принцип стиснення циклу в одночастинність, поемні формотворчі закономірності, максимальні темпо-ритмічні свободи. Але при цьому очевидна реактивність на «стиснення поемності», яке так відзначає ХХ сторіччя, концентруючись у «міні-поемах» творів М. Лентовича, в Allegro barbare Б. Бартока, у «П'єсах для оркестру» А. Веберна.

Драматургічний принцип суміщення ознак дії і узагальнення екстатичного вираження, успадкованої від Р. Вагнера і О. Скребіна, визначає епіко-драматичний тип української фортепіанної сонати. Драматична колізія розвивається у гострих зіткненнях основних тем, що походять від монотематичного кореня. Прикметними рисами музичного становлення постають стрімкість, блискавичність розвитку. Така концепція знайшла високохудожню реалізацію в одночастинній Першій фортепіанній сонаті та Сонаті-баладі Б. Лятошинського. Їх прикметними особливостями стали анормативний підхід до вирішення жанру, пошук оригінальних драматургічних закономірностей.

Національно-стильові ознаки у процесі формування національного сонатного мислення найяскравіше прослідковується у фортепіанних сонатах В. Косенка, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, яким притаманна часто експресивність вислову, не чужа контрастам втілення споглядальності-відстороненості, постійне звертання до принципів поемної композиції. Та все ж на увагу заслуговують і ті зразки цього жанру, які жили здобутки вказаних українських класиків, даючи можливість говорити про спроби створення української сонати у XVIII та XIX ст.

У **Підрозділі 2.2. «Український модерн і Сонати В. Барвінського»** характеризується методологічно оригінальний підхід до вивчення артистичного відкриття музичного Заходу України.

Соната В. Барвінського, в якій автор сфокусував досягнення романтичного піанізму, оригінальний і неповторний твір даного жанру в українській музиці. Вона є ще одним свідченням глибокої єдності українського мистецтва з європейською культурою.

Наявність типових рис романтизму справедливо констатувалося у працях С. Павлишин, В. Козлова, та інших авторів, вони демонстративні, але є явно вторинними у структурі композиції, яка створювалася у постромантичну добу. Тому в даному аналізі Сонати В. Барвінського акцентувалися ті моменти протонекласицизму та імпресіонізму-символізму, які характеризували музичний «вітер епохи» і яке високоталановитий автор не міг обминути в силу об'єктивних показників історичних засад мислення людини.

Значний вплив народної музики у своїй сонаті Василь Барвінський уміло komponує з відвертими спирами на старовинну церковну сонату в

композиційному рішенні циклу і у притаманності фактури витриманого голосоведіння на протязі масштабної композиції, у тому числі у зведенні фактури 4-х голосної Фуґи до двошаровості октавно-акордових дублів.

Символістським нахилом відмічене саме уникнення прямого цитування фольклорних зразків у темах Сонати В. Барвінського, при тому, що патріотичні установки композитора не підлягають сумніву. Але і у К. Дебюссі, і у О. Скрябіна, у К. Шимановського 1900 – 1910-х років відверті звернення до символізму відходили від фольклористських втілень, проте відзначені аналогіями до старовинно-релігійних, духовно-фольклорних втілень, які чутливо відзначав Б. Яворський у «дзвонностях» О. Скрябіна і які наївно програмувалися зверненнями Дебюссі і Шимановського до літургійних звучань у емблематичних творах першого двадцятиріччя ХХ віку типу Прелюдії ХХ («Затонулий собор»), «Мучеництво св. Себастьяна», «Король Рогер» та інших.

Таким чином, відмічаємо «стирання» граней частин і розділів, зведення театрального різноманіття форм класичної сонати до відсторонено-монологічного, споглядально-жанрового викладення тематично-образних послідовностей, в яких не визначені контрасти індивідуально-суб'єктивного і узагальнено-об'єктивного початків, що були рушійною силою класичної і романтичної сонатності європейського взірця позафольклористичного спрямування.

Але має місце явна апеляція до духовної споглядальності старовинно-фольклорних пластів викладення тематизму, містично-медитативні проєкції якого вирішуються переважаючим тихим і помірним, повільним звучанням, але з внесенням контрастної «терасності» старовинно-церковної музики, в якій скромність стриманого звуковидобуття деколи змінюється декламаційним Возглашенням. Ці стильові риси підкреслюють і відповідність романтично-традиціоналістській палітрі у В. Барвінського, переломлення якої у нього виявилось у взаємодії з модерном минулого віку, як то спостерігаємо у традиціоналістів, у принципі, В. Косенка, М. Метнера, І. Падеревського та ін.

Проаналізувавши дану Сонату можна зробити висновки, що Василь Барвінський є високодосвідченим митцем, його творчість поєднала романтичні, традиціоналістські риси з модерністичним покликком часу, який панував в епоху ХХ століття, демонструючи органіку традиції і часом вирішеної новаційності, яка проступає в чутливості до староклавірного трактування фортепіанної звучності. Введення Фуґи у фінал визиває аналогії з Sonata da chiesa XVII-XVIII ст., що надає аналогії до барокових форм і смислів-чинників стилетворення.

**Підрозділ 2.3. «Сонати і Сонатина Р. Сімовича»** представляє національно-академічну проєкцію «стисненої» форми Сонатини, заявленої однойменним твором М. Равеля і підхопленої М. Колессою.

Р. Сімович в своєму композиторському стилі надавав перевагу дотриманню класичних канонів форми. Його музична мова базувалася на досягненнях європейського музичного романтизму-реалізму XIX ст., поєднаного з адаптацією цих досягнень до національного ґрунту (як, наприклад, обробки народних пісень для фортепіано, стилізація під народно-пісенні зразки у «Сонатині»). Авторський тематизм Р. Сімовича є колоритним, оригінальним, вагомим його джерелом став фольклор різних регіонів України – він черпав і з гуцульських коломийок, звертався до колядок, припадними для нього були і козацькі історичні пісні, думи. При цьому фольклор у його фортепіанній творчості вживаний як у вигляді цитат, так і у вигляді переконливих стилізацій.

Сонатина була написана в період захоплення композитора гуцульським фольклором, вона вражає своєю компактністю, яскравістю художніх образів, що підкреслюється багатством фактури та різноманітним динамічним відтінком – і в цьому чутливість до «сонатинного» тяжіння модерну, довіря до італійської сонатинності, яка відверто запанувала у творчих виходах багатьох високоталановитих авторів – від М. Равеля до А. Казелли та Б. Бріттена. Усе це вимагає від виконавця володіння багатомілітральною технікою навиків піаністичної *клавірності*, відчуття звукових образів, реєстрових переходів та нюансів обережної педалізації, без яких створення переконуючого своєю стильовою актуальністю образу неможливо.

Очевидною є провідна традиціоналістська установка Р. Сімовича, в якій, тим не менш, віддзеркалились тенденції модерну – щодо втілень ранньосонатних компонентів у формі і дотримання переважаючого моторного тону у викладенні тем-образів. Тим самим виділяються риси *помірного неокласицизму*, що є похідним від постімпресіоністських торкань творчо-методологічної палітри митця, налаштованого через фольклоризм демонструвати в своїх надбаннях вірність національній ідеї.

**Підрозділ 2.4. «Сонати в творчості А. Рудницького»** освітлює пересічення традиціоналістських проромантичних та промодерністських настанов вказаного автора.

Фортепіанна творчість займала місце у його творчій лабораторії – тут явно надихав композитора приклад Віденських класиків і Л. Бетховена в першу чергу. А оскільки до створення музики для цього інструменту автор звертався протягом всього життя, то вона й втілила усю стильову еволюцію його творчої діяльності. Як окреслив її сам автор у своєму нарисі «Українська музика», то був хід від радикального авангарду, іноді навіть надто переобтяженого ускладненою музичною мовою, до більш помірного способу вираження і в наближенні до романтизму.

З модерною музикою стиль А. Рудницького споріднює багатопластова фактура, насичена терпкими дисонантними гармоніями, особливе захоплення політональними поєднаннями, акцентність, тяжіння до нерегулярної метрики. Але і з романтизмом композитора пов'язують певні суттєві для

нього фактори: не лише застосування традиційних форм, програмності, але й звернення до фольклорного матеріалу як мелодійно-співочої даності (адже в цілому у ХХ ст. панував «неофольклоризм», архаїчні витoki якого обходили спирання на мелодійні форми, показуючи лише тембро-інтервальні й ритмо-інтонаційні надбання – див. у Б. Бартока та ін.).

В цілому, незважаючи на стильову еволюцію своєї творчості, А. Рудницький завжди опирався на національний український музичний фольклор в повноті виявлення його художньої сутності, яку він усвідомлював у якості певного ґрунту виразу. Так у своїй фортепіанній творчості Рудницький звертається до української народної пісні, намагаючись «поєднати непоєдане», «притягуючи» вказану пісенність у досягнення європейської музичної мови ХХ століття.

Соната А. Рудницького привнесла в українсько-галицький обсяг присмак актуального примітивізму: введення джазових аналогій в музику фіналу засвідчив намір митця відзиватися на сьогоденні заявки мистецтва й життя. Композиція досить стисла та компактна, це досягається завдяки використанню тем з попередніх частин, а безперервність між другою та третьою частиною, що підкреслено зміною тональності на однойменну, надають Сонаті рис поємності. В даному творі А. Рудницького відчуваються впливи стилю Б. Бартока, оскільки очевидним є використання фольклору в побудові сонатної форми, І. Стравінського, що впізнається завдяки яскравій акцентності, гострому метроритму. Загальний настрій Сонати досить радісний, а музичні теми-думки викладені коротко і влучно, що дозволяє тримати слухача в постійній «готовності до подій».

Аналіз вказує на неокласичний нахил мислення Рудницького, який є невідривним завдяки самому зверненню до сонатної жанрової типології, також підкреслюємо політональні насичення акордової фактури, тобто риси експресіоністської техніки на рівні свобідної атональності, але в межах неокласицизму, скоріш наближені до Стравінського 1920-1930 років, а також є певне забарвлення дещо неофольклористичного спрямування, що йшло в паралель до подібних вживань у класичних формах «музики вулиці» І. Стравінським, П. Хіндемітом тощо.

***Підрозділ 2.5. «Символістські компоненти стилістики М. Колесси у визначенні стильових показників сонатної творчості в Західній Україні»*** акцентує узагальнюючий зміст щодо регіонального мистецького визначення сонатної спадщини вказаного автора.

Фортепіанна спадщина Миколи Колесси, створена протягом майже шістдесяти років – від кінця 20-х рр. до 80-х рр. ХХ ст. – стала без перебільшення знаковим явищем української музичної культури і втілила найяскравіші ознаки його індивідуального письма. Адже індивідуальний композиторський стиль М. Колесси, його світоглядні засади завжди відзначали прагнення до творення музики ясної, зрозумілої, легко сприймальної, та разом з тим не позбавленої художнього експерименту,

пошуку нових форм і засобів музичної виразовості, барвистості палітри і дивовижного відчуття гармонічної колористики, що йде, безумовно, від закладеної в його мистецькій свідомості домінанти діяча національної культури пасіонарного типу, котрий мислить і себе і свою творчість невід'ємною часткою загальноєвропейської духовної традиції.

Сонатина, як і більшість творів М. Колесси, є багатотемною і приваблює емоційно щирим та дуже яскравим тематизмом. В одній мелодії відбувається зіставлення кількох індивідуалізованих тематичних елементів. Стисла за формою, вона є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва. Складність її виконання – у поєднанні імпресіоністичного звукопису із національними особливостями тематичного матеріалу, що відповідає тенденціям клавіризації фортепіано, згідно засад французького піанізму.

Останній мав особливу вагу для Колесси як львів'янина, тому що Львівська консерваторія пишалася і пишається наявністю у складі професури у другій половині XIX сторіччя К. Мікулі, учня Ф. Шопена, який не відзивався на оркестралізацію фортепіанного мислення «за Лістом», підтримуючи «легку» манеру салонного піаністичного мистецтва Ф. Шопена. У творі М. Колесси відверто уникається оркестральна щільність і розкиданість «поствіденської» фактури. І переконливо звучить в устах автора (див. висловлення Колесси щодо зв'язків з творами Равеля) посилення на вплив саме французьких фортепіанних здобутків на палітру його творчості. Надзвичайно важливим для виконавця є: осмислити усю витонченість, ясність, колосальне відчуття барви кожного звуку, реєстрових переходів та гармонічних нюансів, які надважливі для створення цілісності образу твору.

Не менш істотною є роль ритміки, яка вельми своєрідно віддзеркалює гуцульський фольклор, з його пружним поступом, гострими і часто несподіваними акцентами, а останні є співвіднесеними з «ритмікою пульсацій», як у Стравінського, на фоні якої «гра синкоп» втілює ритмічні узорі як такі. Динаміка яскраво підкреслює клавесинну зверненість тематичного матеріалу, що виражається у відносності контрастів *piano* – *forte*, оскільки «по-клавесинному» ж відсутні виражені *crescendo* – *diminuendo*, демонструючи «терасну динаміку» (у паралель до відповідних динамічних ефектів у символіста О. Скрябіна).

В Сонатині М. Колесси особливо наполягаємо на делікатних формах входження в модернізм – методом «оздоб» від символізму-імпресіонізму через згущення показників рококо у неокласичних рисах вибудови твору. Сучасність музики М. Колесси виражається в різновиді «спокійного» відтворення тенденцій модерну, але у явному відстороненні від відзначеної П. Муляром класичного – романтичного у стильових дихотоміях виконавських установлень.

**ВИСНОВКИ.** Фортепіанна соната являє собою величезний пласт української музичної літератури. Жанр зародився у XVIII столітті і пройшов довгий шлях свого розвитку. Процес формування та еволюції на кожному етапі має свої характерні особливості. Якщо у творах Д. Бортнянського лише викристалізуються контури сонатного *allegro*, то соната М. Лисенка представлена повноцінним тричастинним циклом. Я. Степовий поєднує витриману схему, традиційний тональний план з романтичними принципами трансформації тематичного матеріалу. В. Косенко використовує і одночастинний різновид жанру і тричастинний цикл, вкладаючи у кожний твір різний образно-смісловий зміст. У творчості Б. Лятошинського фортепіанна соната приходить до епогею свого розвитку у самотньому осмисленні жанру. Композитор використовує принцип жанрової багатотемності, вільну баладно-поемну форму, патетичний тон вислову, що підкреслює експресивно-психологічний стиль творів.

Цілісна картина еволюції української фортепіанної сонати є результатом її постійного контакту з провідними художньо-естетичними вимогами часу. Та все ж основою розвитку жанру є глибоко-національне підґрунтя, що особливо яскраво проявилось у творчості львівських композиторів.

Так, Р. Сімович зумів поєднати досягнення європейського музичного романтизму із їхньою адаптацією на національній основі. Вагомим джерелом авторського тематизму є фольклор різних регіонів України, який вживається у вигляді цитат та майстерних стилізацій. Уся Сонатина побудована на народній тематиці, що у поєднанні зі стилістикою твору, яку можна визначити як неокласичну (стриманість експресії, дисципліна форми, прозорість і простота фактури) створюють особливий національний колорит та диктують головні виконавські завдання.

Інший автор, А. Рудницький, поєднав у своїй творчості модерний стиль (багатопланова фактура, дисонантна гармонія, політональні поєднання) із фольклорним матеріалом. Завжди звертався до народної пісні, намагаючись поєднати її з досягненнями музичної мови ХХ століття. Соната ор. 10 виступає яскравим прикладом цього, адже тематичний матеріал оснований на піснях українських січових стрільців. А. Рудницький, як і В. Барвінський використовує теми із попередніх частин, чим надає сонаті рис поемності, яка виступає у творчості українських композиторів як національно-стильова риса.

Микола Колесса – це ще одна постать, яка відтворює кращі традиції національної композиторської школи. Основною рисою його творчості виступає фольклорна течія та її багатогранна трансформація. Це композитор, який використовуючи фольклорну автентичність тематизму не застосовує при цьому цитат. Його Сонатина втілила в собі зовсім нову особливість, яка не була характерна для української музики: органічне поєднання національно-характерного мелосу карпатського типу з сонатною формою.

Тут вперше синтезувалися провідні стильові тенденції ХХ століття – неокласицизм, імпресіонізм та неофольклоризм. Цей твір є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва.

Соната В. Барвінського представляє собою величезну цінність, оскільки посідає як особливе місце у творчості композитора, так і являється одним із перших зразків цього жанру в національній скарбниці. Це монументальний тричастинний цикл лірико-епічного характеру, якому притаманна оркестровість фортепіанного викладу. Навіть якщо не стверджувати фольклорну основу тематичного матеріалу, та принципи його розвитку (варіаційна повторність, мотивне та орнаментальне варіювання), свобода ладових інтонацій свідчать про вагомий вплив народної музики. Застосування фуґи у фіналі, тяжіння до насичених оркестрових барв, тісні тематичні зв'язки засвідчують романтичні традиції Сонати.

Вперше вона була виконана у 1994 році відомим нам піаністом Олегом Криштальським. Він увійшов в історію, як першовідкривач цього шедевр, адже твір пролежав в рукописі вісім десятиліть. Як перший інтерпретатор, піаніст підкреслював, що В. Барвінський поєднав на основі тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями. Саме фінальну частину О. Криштальський трактує як підсумок цілого циклу, кульмінацію музичних подій. Серед виразових засобів піаніст особливо виділяє оригінальність тональних модуляцій, різноманітність гармонічних нюансів, поліфонію та варіаційність, котра як спосіб формотворення та одна із стильових засад відіграла для композитора вагомую роль. Вибрана тема дивує безліччю можливостей перетворень. Усі свої рекомендації щодо динаміки, педалізації, аплікатури, агогіки та фразування піаніст втілив в своїй виконавській редакції.

Таким чином, представники західноукраїнської композиторської школи продемонстрували нам непересічність свого таланту, зумівши поєднати досягнення європейських традицій у розвитку жанру сонати із глибоко національним підґрунтям. Підводячи підсумки стильового аналізу відповідних композицій названих авторів, відзначаємо такого роду торкання модерністських показників мислення, невідривних від «духу часу», відгук на який складає органічну реакцію творчо обдарованої людини:

1) традиціоналістський нахил у звертанні до класичного типу сонатної типології неодмінно супроводжувався у всіх проаналізованих композиціях галицьких митців виходом на ті чи інші ознаки *неокласичного* мислення, що визначається самим звертанням до сонат «малої форми» - див. Сонатини В. Барвінського, А. Рудницького, в яких впізнані риси докласичної сонатної форми, що у сполученні з фольклорними елементами тематизму виводить на несподіваний, імпресіоністично-примітивістський зріз виразності вказаного типологічного шару;

2) нерівність виявлення модернового нахилу у різних авторів, з яких виділяються В. Барвінський і М. Колесса усвідомленим входженням у



атрадиціоналістську естетику, тоді як А. Рудницький і, до деякої міри Р. Сімович більш обережно «торкаються» модернового мислення, стверджуючи для української музики той «всеохоплюючий бідермайєр», який О. Козаренко схильний усвідомити як стрижньову стильову якість українського композиторського мислення ХХ ст.;

3) виконавські акції щодо Сонат-Сонатин галицьких композиторів, у тому числі і в разі виступів високообдарованого О. Криштальського, засвідчували академічну значущість продукції розглядуваного регіону України; але саме живе звучання з концертної естради творів сучасників засвідчувало контактність із запитами Сучасності, стимулюючи молоді сили музикантів в пошуках цінних для них компонентів *сьогоденного* усвідомлення здобутків національного мистецького мислення.

У цілому, розглянуті українські фортепіанні сонати стали фундаментом для подальшого розвитку жанру і передумовою відкриття нових можливостей національного художнього мислення.

Представники західноукраїнської композиторської школи зробили великий внесок у розвиток фортепіанної сонати в українській музиці. Кожен із представників – В. Барвінський, А. Рудницький, М. Колесса, Р. Сімович яскраво втілює національне підґрунтя своєї творчості у даному жанрі, що проявилось в застосуванні фольклорних інтонацій та у зверненні до народної пісні у побудові тематизму. І опис розвитку західноукраїнської сонати не завершується іменами, виділеними в даній роботі, оскільки у другій половині ХХ століття фортепіанна соната представлена у мистецькій спадщині Мирослава Скорика, Дезидерія Задора, Зеновія Лиська, Бориса Кудрика, – нотні тексти останніх авторів не збереглися. Але це друга хвиля мистецьких зусиль, які детерміновані зробленим майстрами першої половини ХХ ст., що стали предметом розгляду у нашому дослідженні.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України:*

1. Чабан Т. Традиції символізму в сонаті Des-dur Василя Барвінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Випуск 41. С. 175–188.

2. Чабан Т. Стильові засади композиторської творчості Миколи Колесси (на прикладі сонатини для фортепіано). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* / за ред. О.С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. №1 (Вип.38). С. 133–149.

3. Чабан Т. І. Імпресіоністично-символістські оздобы Сонатини Миколи Колесси. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Випуск 24. С. 415–426.

4. Чабан Т. Риси стилю Василя Барвінського на прикладі Сонати Des dur. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. / за ред. О.С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. №2 (Вип.39). С. 66–72.

*у науковому періодичному виданні, що входить до міжнародної наукометричної бази Web of Science:*

5. Чабан Т.І. Імпресіоністсько-символістські складові стильового наповнення творчості В. Барвінського (на прикладі Сонати des-dur) і М. Колесси (на прикладі Сонатини). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 258–261.

### АНОТАЦІЇ:

**Чабан Т.І. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, 2019.

Дослідження присвячене виявленню зв'язків з символістським модерном у творчості західноукраїнських композиторів, в межах сонатного жанру, оскільки останній складає базис професійної роботи піаніста, а виконання творів В. Барвінського, М. Колесси, О. Козаренка заповнює репертуарний попит концертуючих фахівців, налаштованих на виконання композицій вітчизняних митців. Окрім такої патріотичної цілеспрямованості фахових розробок, вказується на світову тенденцію відновлення попиту на створене на початку ХХ ст.

Цілісна картина еволюції української фортепіанної сонати є результатом її постійного контакту з провідними художньо-естетичними вимогами часу. Та все ж основою розвитку жанру є глибоко-національне підґрунтя, що особливо яскраво проявилось у творчості львівських композиторів.

Представники західноукраїнської композиторської школи продемонстрували нам непересічність свого таланту, зумівши поєднати досягнення європейських традицій у розвитку жанру сонати із глибоко національним підґрунтям.

**Ключові слова:** модернізм, традиціоналізм, символізм, стиль в музиці, музичний жанр, соната, фольклоризм.

**Чабан Т.И. Стилевые основы символизма в сонатах западноукраинских композиторов конца ХІХ - первой половины ХХ века.** – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой, Одесса, 2019.

Исследование посвящено выявлению связей с символистским модерном в творчестве западноукраинских композиторов, в пределах сонатного жанра, поскольку последний составляет базис профессиональной работы пианиста, а исполнение произведений В. Барвинского, Н. Колессы, О. Козаренко заполняет репертуарный спрос концертирующих специалистов, настроенных на выполнение композиций отечественных художников. Кроме такой патриотической направленности фаховых разработок указывается на мировую тенденцию восстановления спроса на наследие начала XX в.

Целостная картина эволюции украинской фортепианной сонаты является результатом ее постоянного контакта с ведущими художественно-эстетическими требованиями времени. И все же основой развития жанра является глубоко национальное основание, что особенно ярко проявилось в творчестве львовских композиторов.

Представители западноукраинской композиторской школы продемонстрировали незаурядность своего таланта, сумев совместить достижения европейских традиций в развитии жанра сонаты с глубоко национальной основой.

**Ключевые слова:** модернизм, традиционализм, символизм, стиль в музыке, музыкальный жанр соната, фольклористика.

**Chaban T.I. The stylistic principles of symbolism in the sonatas of Western Ukrainian composers of the late 19<sup>th</sup> - first half of the 20<sup>th</sup> century. – Qualifying scientific work with the manuscript copyring.**

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies by specialty 17.00.03 – Musical Art. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa, 2019.

The research is devoted to the identification of connections with the symbolist modernist in the works of Western Ukrainian composers, within the sonata genre, since the latter is the basis of the professional work of the pianist, and the performance of works by V. Barvinsky, M. Kolessa, O. Kozarenka fills the repertoire demand of the performers compositions of domestic artists. In addition to the patriotic focus of professional development, we point to the global trend of renewed demand for created in the early 20<sup>th</sup> century.

The holistic picture of the evolution of the Ukrainian Piano Sonata is the result of its constant contact with the leading artistic and aesthetic demands of the time. However, the basis of the genre's development is a deep national background, which is especially evident in the works of Lviv composers.

Representatives of the Western Ukrainian Composers' School showed us their talent, combining the achievements of European traditions in the development of the sonata genre with a deep national basis.

**Keywords:** modernism, traditionalism, symbolism, style in music, musical genre, sonata, folklore.

Підписано до друку 19.09.2019 р.  
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16  
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.  
Надруковано з готового оригінал-макету.  
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського  
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26  
тел. (048) 732-18-84