



УДК 780.614.331.087 (477) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1909

Мельник А. О.

ORCID 0000-0001-5811-8958

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості

АНОТАЦІЯ ■ Мельник А. О. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості. ■ Творчий метод стилізації, що набув особливого значення у ХХ ст., активно затребуваний і в сучасній постмодерній ситуації, що простежується й на скрипковому матеріалі. Досліджуються зразки сучасної скрипкової мініатюри, створені на основі стилізації барокових моделей, які посіли чільне місце в академічній музичній творчості та історії становлення скрипкового репертуару. *Мета статті* – виявити особливості стильових модифікацій барокових жанрів в українському скрипковому репертуарі початку ХХІ ст. та запропонувати методологічні настанови щодо аналізу розмаїття трактувань жанрового інваріанту під впливом історично актуального стилю.

Наведені приклади стилізації барокових жанрів доводять, що в постмодерному стильовому вимірі інтенція до жанрово-стильових алузій на історично відоме є важливим чинником увиразнення культуротворчих зв'язків віддалених часів із сучасністю. Нерідко вже сама назва жанру, використана композитором, дає установку на сприйняття кола відповідних історико-стильових асоціацій. Метод стилізації барокових жанрів та переосмислення завдяки новітнім засобам музичної виразності (специфічний мелодичний розвиток, особливий характер звуковидобування та артикуляції тощо) дає яскраві художні результати. Розглянуті зразки демонструють розмаїття цікавих авторських рішень на ґрунті відтворення історичної жанрової моделі.



Нова концептуалізація скрипкової мініатюри потребує відповідного дослідницького підходу, основою якого стає семантичний метод аналізу жанрового інваріанту в музичних творах-стилізаціях, що довів свою плідність у постмодерну добу. Оскільки метод стилізації передбачає завжди особливе ставлення до жанрового інваріанту, константність якого має здатність накопичувати щоразу нові типізуючі значення, то лише поєднання аналітичних дискурсів, що враховують як генезу жанрової форми, так і її стильові модифікації, є здатним формувати теоретично вивірені аналітичні моделі, корисні, серед іншого, в процесі навчання, сприяючи розвитку музичної свідомості реципієнта – виконавця та слухача. ■ **Ключові слова:** *українська скрипкова мініатюра, стилізація, барочні жанри, жанровий інваріант, формування музичної свідомості.*

АННОТАЦІЯ ■ Мельник А. А. **Стилизация барочных жанров в украинской скрипичной миниатюре начала XXI столетия: специфика формирования музыкального сознания.** ■ Творческий метод стилизации, сыгравший особую роль в XX ст., активно востребован и в современной стилистической ситуации постмодерна, что прослеживается и на скрипичном материале. Исследуются образцы современной скрипичной миниатюры, созданные на основе стилизации барочных моделей и занявшие видное место в академическом музыкальном творчестве и истории становления скрипичного репертуара. *Цель статьи* – выявить особенности стилевых модификаций барочных жанров в украинском скрипичном репертуаре начала XXI в. и предложить методологические установки для анализа разнообразия трактовок жанрового инварианта под влиянием исторически актуального стиля.

Приведённые примеры стилизации барочных жанров доказывают, что в постмодернистском стилевом измерении интенция к жанрово-стилевым аллюзиям на исторически известное является важным фактором выражения культурообразующих связей отдалённых эпох с современностью. Нередко уже само название жанра, использованное композитором, даёт установку на восприятие круга соответствующих историко-стилевых ассоциаций. Метод стилизации барочных жанров и их переосмысление благодаря новым средствам музыкальной выразительности (специфическое мелодическое развитие, особый характер звукоизвлечения и артикуляции и т. п.) даёт яркие художественные результаты. Рассмотренные образцы демонстрируют раз-



нообразии интересных авторских решений на основе привлечения исторической жанровой модели. Новая концептуализация скрипичной миниатюры требует соответствующего исследовательского подхода, основой которого становится семантический метод анализа жанрового инварианта в музыкальных произведениях-стилизациях, доказавший свою плодотворность в эпоху постмодерна. Поскольку метод стилизации предусматривает всегда особое отношение к жанровому инварианту, константность которого обладает способностью накапливать всё новые типизирующие значения, то лишь сочетание аналитических дискурсов, учитывающих как генезис жанровой формы, так и её стилевые модификации, способно формировать теоретически выверенные аналитические модели, полезные, среди прочего, в процессе обучения, способствуя развитию музыкального сознания реципиента – исполнителя и слушателя. ■ **Ключевые слова:** *украинская скрипичная миниатюра, стилизация, барочные жанры, жанровый инвариант, формирование музыкального сознания.*

ABSTRACT ■ Melnyk Alla. Stylization of Baroque genres in the Ukrainian violin miniature of the early 21st century: specifics of musical consciousness formation.

■ **Introduction.** Nowadays, continuing the neo-style trend in musical art started in the 20 century, increased attention is being attracted to the intentions of stylization and reinterpretation of a certain historical artistic models, where stylistic allusions (a kind of indirect citation, hint) use. This stylistic phenomenon has special spiritual and ethical preconditions that culturologists interpret in view of the so-called neo-restoration trends in culture. The above also applies to Ukrainian violin music, where the creative method of stylization, which has acquired such great importance in the art of the twentieth century, is actively in demand even today, in the modern postmodern style situation. Thus, the appearance of pieces in the Ukrainian violin repertoire, which even by their name declare its relation with the models of baroque genres, programming a certain creative idea, deserves to be studied in order to explore their direct relation to the original genre form and identify the algorithms for its stylization. All this, at least, will have a positive effect on the practice of the perception of stylization artifacts of a certain genre invariant, including the miniatures of the baroque type. **The material of this research** is the works of modern Ukrainian composers in the genre of violin miniatures, based



on stylization of Baroque genre forms, which have taken a prominent place in academic musical creativity in general and in the history of the formation of the violin repertoire in particular.

The stylistic variety of genre reminiscences in the Ukrainian violin repertoire is reflected in a number of materials by Ukrainian researchers (I. Andrievskiy, I. Hrebneva, V. Zaranskyi, I. Karachevtseva, V. Lapsiuk, I. Pilatiuk, S. Sandiuk, L. Skrypnyk, S. Yadlovskiy), where, in particular, the question of the demand for the so-called “violin miniature” (A. Haray, N. Pilatiuk) appears. However, the conceptual definition of a violin miniature today does not look completely methodologically adequate: the stereotypical norms of comprehending this class of genres touch exclusively the side of scale proportions, which contradicts the latest approaches to the interpretation of genre forms by the method of semantic analysis, namely, when the genre invariant is considered as a sign of a certain typed content. However, only taking into account the act of typification, the reference indications necessary for the formation of musical consciousness are established, which serve as a reliable guide in recognizing the genre nature of a work and discovering the cultural, historical and communicative ties necessary for its understanding. **Thus, the purpose of this article** is to reveal the peculiarities of stylistic modifications of baroque genres in the Ukrainian violin repertoire of the early XXI century and to propose methodological guidelines for analyzing the diversity of interpretations of the genre invariant under the influence of the historically actual style. **The complex of the analytical methods** (analysis, synthesis, induction, deduction, comparative studies), as well as the historical-typological and the prognostic approach was used in this research.

Results of the research. The examples of stylization of baroque genres prove that in the postmodern stylistic dimension the intention to genre-stylistic allusions to the historically known is an important factor in the expression of the culture-forming ties of distant eras with modernity. Quite often, the very name of the genre used by the composer gives an orientation towards the perception of the range of corresponding historical and stylistic associations. The method of stylizing baroque genres and their rethinking thanks to new means of musical expression (specific melodic development, a special character of sound production and articulation, etc.) gives vivid artistic results. The samples examined demonstrate a variety of interesting author’s solutions based on the involvement of a historical genre model.



Thus, Hanna Leonova's *Toccata* (2010) is quite consistent with the genre image of toccata as a "motor" piece. However, we note that the genre form of toccata is by no means associated (at least for today) with the actual violin repertoire, especially with the miniature, since it primarily existed in clavier music (recall, in particular, the clavier toccatas by J. S. Bach), and a row of the samples has a magnificent solemnity of sound and compositional monumentality. Nevertheless, the author found the opportunities to implement the "toccata" style, hinting at the genesis of this genre (etymologically – from "touch", "sort out"), thanks to the compositional and performance specifics – improvisation, stability of rhythmical "motor" movement and high virtuosity. In "*Sarabanda*" by Vitalii Manik (2013) we observe only partial keeping of the three-beat meter normative for the chosen genre model, however, with a polyphonic presentation adequate in relation to the primary stylistic modus; in "*Minuet*" by Oleksii Voitenko (2003) – the stylistics of "music to dance", but within the compositional boundaries of sonatina without the developing part. Victor Telichko's "*Partita*" (2011) demonstrates cyclicity and reliance on dance elements, quite characteristic of the baroque version of this genre, but embodied in Ukrainian folk material. Avoiding quotations, the author preserves the melodic-rhythmic structure of folk-song material and creates his own thematic complex. At the same time, the use of a solo violin in this work is fully consistent with the traditions of the Baroque era, namely, Bach's partita model; that is why a kind of allusion to the genre invariant arises. That is, applying allusions to baroque genres in violin miniature, contemporary Ukrainian composers demonstrate at least two approaches: the first is stylistic adequacy to the genre invariant (in its baroque version); the second is its actual stylization with the introduction of either a certain stylistic context, or an individual author's compositional idea.

Conclusions. Thus, the new conceptualization of the violin miniature requires an appropriate research approach, the basis of which is the semantic method of analyzing the genre invariant in musical works-stylizations, which has proven its fruitfulness in the postmodern era. Since the method of stylization always provides for a special relation to the genre invariant, the constancy of which has the ability to accumulate ever new typifying meanings, only a combination of analytical discourses that take into account both the genesis of the genre form and its stylistic modifications can form theoretically verified analytical models that are useful, among other things, in the learning process, contributing to the



development of the musical consciousness of the recipient – the performer and the listener. ■ **Key words:** *Ukrainian violin miniature, stylization, baroque genres, genre invariant, formation of musical consciousness.*



Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень за темою.

Дослідження структурно-семантичного інваріанту певної жанрової форми – це завжди випробування на усвідомлення її генези та подальшого стильового урізноманітнення, яке значною мірою впливає й на формування жанрової свідомості реципієнта – від осягнення витоків жанрового еталону до його стильових модифікацій. Адже в освітньому аспекті для формування музичної свідомості вельми важливим є момент осягнення певних еталонних індикацій структурно-семантичного інваріанту жанрової форми, який історично закономірно обростає щоразу новими стильовими значеннями та збагачує власні типізуючі риси змісту та структури. Для барокових жанрів, які чималою мірою сприяли процесу академізації музичної творчості, це незмірно велика площина стильових експериментів, які й донині вражають уяву розмаїттям можливостей стильового урізноманітнення, в контексті характерної для новітнього часу ідеї глобального культурного синтезу засобом стильових алюзій та реінтерпретацій.

Стосовно стильового розмаїття жанрових ремінісценцій в полі українського скрипкового репертуару на сьогодні маємо чималу кількість дослідницьких матеріалів (І. Андрієвський, І. Гребнева, В. Заранський, І. Карачевцева, В. Лапсюк, І. Пилатюк, С. Сандюк, Л. Скрипник, З. Ядловська), де, зокрема, особливим чином фігурує питання затребуваності так званої «скрипкової мініатюри» (О. Гарай, Н. Пилатюк). Однак понятійне визначення скрипкової «мініатюри» на сьогодні виглядає не вповні методологічно адекватним: даються знаки стереотипні норми осмислення такого класу жанрів винятково з боку масштабних пропорцій, що суперечить новітнім алгоритмам тлумачення жанрових форм методом семантичного аналізу, а саме, коли жанровий інваріант розглядається як знак певного типізованого змісту. Відповідно, лише з врахуванням акту типізації, й встановлю-



ються такі необхідні для формування музичної свідомості еталонні індикації – ті, що слугують надійним орієнтиром у розпізнаванні жанрової природи твору та виявлення необхідних для його розуміння культурно-історичних та комунікаційних зв'язків. Згадаймо, зокрема, мало не сакраментальне судження: «Жанри бачать світ по-різному, а отже, прозирають у ньому різне» (Старчеус, М., 1987: 48). Це судження, щоправда, найбільше стосується архетипів жанрового мислення, але також – тривкості певних жанрових традицій. А отже, висунуте питання розгляду стильової специфікації скрипкового репертуару новітнього часу в аспекті стилізації барокових жанрів у скрипковій мініатюрі – це, по-суті, питання з'ясування жанрових модусів та їх укорінення в музичній свідомості реципієнта, тобто, осягнення навичок жанрового мислення.

Дослідницьке завдання (мета) даної статті – виявити особливості стильових модифікацій барокових жанрів в українському скрипковому репертуарі початку ХХІ ст. та запропонувати методологічні настанови щодо аналізу розмаїття трактувань жанрового інваріанту під впливом історично актуального стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Усталеним є судження про те, що в новітньому часі історії музичної культури особливо актуальним виявився відроджувальний «дух», що буквально зіткнув академічні норми музичного мислення з неокласичними стильовими тенденціями, й що саме в такому протистоянні формувався реінтерпретаційний, чи й навіть більше – «неореставраційний» (Корнієнко, Н., 2003: 20) рух музичної культури. Та, поза тим, очевидно: культура незмінно продукує не лише нові ідеї, але й «пам'ятає» історію накопичення своїх енергетичних констант, і тому в цілому розвивається немов би в пошуках консенсусу. У цьому ракурсі, факт стилізації барокових жанрових форм у творчості сучасних українських композиторів, які вкладають свої творчі ідеї в скрипковий матеріал під виглядом «мініатюри», є, безумовно, надзвичайно цікавим явищем. Так, якщо «Токата» Г. Леонової цілком відповідає визначенню токати як «моторної» п'єси, то у «Сарабанді» В. Маника спостерігаємо лише часткове дотримання нормативного для обраної жанрової моделі тридольного метру, проте із адекватним щодо первинного сти-



льового модусу поліфонічним викладом; у «Менуеті» О. Войтенка – стилістичне амплуа «музики до танцю», проте в композиційних межах сонатини без розробки; у «Партиті» В. Теличка присутні цілком характерні для барокової версії цього жанру циклічність і опора на танцювальність, проте – втілені на українському народнопісенному матеріалі. Тобто, застосовуючи в скрипковій мініатюрі алюзії на барокові жанри, сучасні українські композитори демонструють принаймні два підходи: перший – це стилістична адекватність щодо жанрового інваріанту в його бароковій версії; другий – власне його стилізація із привнесенням або певного стильового контексту, або ж індивідуальної композиційної ідеї. У цілому ж, творчий метод стилізації, що набув особливого значення протягом ХХ ст., є активно затребуваним й понині, в сучасній постмодерній стильовій ситуації, що можна відстежити і на матеріалі скрипкової мініатюри.

Передусім розглянемо твір, жанрове амплуа якого в рамках барокового стилю завжди сприймалося як чи не найбільш характерне. Це – «Токата для скрипки соло» (2010) Ганни Леонової. Однак відзначимо: жанрова форма токати аж ніяк не асоціюється (принаймні, на сьогодні) із власне скрипковим репертуаром, оскільки первинно вона існувала в клавірній музиці (згадаймо, зокрема, сім токат для клавіру Й.-С. Баха) і в окремих своїх зразках набувала урочистого вигляду та композиційної монументальності. Тим не менш, авторка все ж-таки віднайшла можливість реалізувати «токатну» стилістику, натякаючи на генезу цього жанру (етимологічно – від «торкатися», «перебирати»), завдяки композиційній та виконавській специфіці – в інтенціях імпровізаційності, стабільності «моторики» ритмічного руху та віртуозності високого ступеню. Доволі показово, що імпровізаційна стихія втілена в чотирьох типових темпових зонах із визначеною манерою виконання: *Con fuoco*, *Maestoso*, *Presto*, *Poco meno mosso*. Однак така характеристична, майже «мозаїчна», композиційна форма, підкорена драматургії монтажного типу, міцно скріплена стабільними ритмічними фігурами, які надійно транслюють асоціативний ряд, що відсилає саме до барокової моделі токати. Водночас, твір містить виразні «знаки» мовної стилістики епохи Модернізму – атональне середовище, умовне тактове членування, декламаційно виразні ходи на вельми



широкі інтервали, за зразком мелодики *Shprechstimme*, загальну дисонантність звукового потоку (подвійні ноти на основі розщеплених тонів, активна «заотребуваність» тритонів тощо).

У «Сарабанді» для скрипки соло (2013) Віталій Маник достеменно дотримується семантичного значення цього жанру, що був міцно укорінений у стильовій системі епохи Бароко. Вже сама назва твору стимулює виникнення певного асоціативного ряду, тобто стилізація стає виявом особливого роду програмності: образна сфера твору відповідає семантиці траурної поминальної ходи, про що свідчать тридольний метр дактилічного типу із характерним ритмічним «спотиканням» на межі тактової риси та ремарка *Grave*. Перелічені ознаки первісної жанрової моделі, що була асимільована бароковим стилем, і є втіленням еталонності інваріанту власне сарабанди. Якщо інваріантна модель сарабанди епохи Бароко характеризувалася тричастинною (репрізною) композиційною структурою, то сучасний композитор асимілює її з композиційно-драматургічними ознаками інших форм, вибудовуючи так звану «змішану» форму – коли має місце симбіоз принципів рондальності, наскрізності та концентричності. Така композиційно-драматургічна побудова суттєво сприяє стилізації – відтворенню семантичного контексту траурної музики, та, як видається, й певного, не лише психологічно-емоційного, але також філософського, підтексту. Відзначимо у зв'язку з цим, що безпосередньо з інваріантом сарабанди у цьому творі пов'язані, передусім, перший розділ (*Grave*), третій (як вільний варіант першого) та заключні вісім тактів, що також йдуть у позначенні *Grave*, з повторенням початкового акорду (тризвук *a-moll* із терцевим верхнім тоном) й початкової ритмічної групи. Чергування ж розділів *Grave* з іншими розділами (*Allegro*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*) утворює рондоподібність. При цьому, з певною періодичністю також повторюються на відстані розділи *Allegro*. Отже, композиційний план твору можна втілити у такій схемі: А – *Grave*, В – *Allegro*, А₁ – *Grave*, С – *Andante*, D – *Moderato*, В₁ – *Allegro*, А₂ – *Grave* (скорочений варіант у заключній побудові). Та, в цілому, найбільшу виразну роль (окрім зміни манери виконання) відіграють чинники фактурної організації тематичного матеріалу (зокрема, зміна планів – акордів на мелодич-



ний рух), а також динамічні та штрихові контрасти. Так, у першому розділі (Grave) – це взаємодія акордового і мелодичного фактурних планів, але при цьому вражає динамічне рішення: акорди *pizzicato* на *p* й мелодичний рух *arco* на *f*. Відтак, у розділах Allegro залишається чергування прийомів *arco* й *pizzicato*, але фактурні й теситурні зміни та контраст у характері руху трансформують виконавське амплуа скрипки, виводячи на перший план віртуозність. Все це створює виразний, багатогранний і різноплановий образ, що потребує від виконавця не лише високої технічної майстерності, але й артистизму, аби в полімодальному контексті відтворити риси власне сарабанди, стилізовані композитором.

Дещо інше в плані стилізації барокового жанру спостерігаємо в «Менуеті» для скрипки з фортепіано (2003) Олексія Войтенка. За авторською ремаркою, *p'esca* має доволі повільний темп (чверть дорівнює 55'), характерний для жанрового інваріанту, тридольний метр та періодичну дольову акцентність (принаймні, в експозиційному розділі). Водночас, композитор достеменно стилізує так званий «галантний стиль» завдяки граціозним мелодичним зворотам у партії скрипки та підкресленню тридольного метру фортепіанним супроводом. Елегантність і пластика мелодичних побудов у скрипки досягається їх низхідною спрямованістю, ритмічною гнучкістю та обігруванням окремих тонів, а фортепіанний супровід вирізняється деталізацією мелодичних голосів й різноманітною штриховою палітрою (арпеджіато, стакато, легато), що увиразнює образ «галантного» стилю «Менуету». Більше того, витонченості його звучанню надає динамічний план (різноманітні градації *piano* в експозиційному розділі), диференціація фактури в партії фортепіано – зміна викладу тематичного матеріалу: чергування мелодичних зворотів, акордових звучань на стакато, акордових арпеджіато з поліфонічними елементами, які мелодизують фактуру. Однак власне жанровий модус «менуету» в авторській версії О. Войтенка набув виразних ознак модифікації з огляду на академічний досвід створення класичних композиційних форм. В основі «Менуету» – сонатна форма, але без розробки (по суті, розробка є стислою репризою), яка у схематичному виразі має такий вигляд: А – тема головної партії (тт. 3–17), В – тема побічної партії



(тт. 18–40), A_1 – умовна реприза теми головної партії (тт. 41–57), B_1 – умовна реприза теми побічної партії (тт. 57–72), кода – на матеріалі теми головної партії (тт. 73–77). Визначення розділів A_1 та B_1 як умовних реприз тем головної і побічної партій пояснюється відсутністю точного повтору за рахунок майстерного розвитку основних тем. До того ж, музичний тематизм «Менуету» – атонального складу, тому розбіжність поміж тематичним матеріалом головної та побічної партій утворює винятково звуковисотний малюнок: першій притаманні допоміжні тони, оспівування, кварто-квінтові висхідні та низхідні рухи, другій – секундові інтонації з чергуванням широких інтервальних ходів. А отже, доволі вільним трактуванням жанрового інваріанту «Менует» завдячує особливостям сучасного творчого мислення – новому «баченню дійсності» та його відтворенню як засобами новітньої композиторської техніки письма, так і за допомогою реінтерпретаційних «зсувів» щодо норм академічного музичного мислення.

Згадаймо, що сучасні композитори вельми часто використовують у своїх творчих концепціях назву певного жанру саме як установку на сприйняття кола відповідних історико-стильових асоціацій. Саме в такому аспекті варто розглянути «Партиту» для скрипки соло (2011) Віктора Теличка – одного із найперспективніших сучасних композиторів Закарпаття, у доробку якого є чимало творчих проєктів на зразок постмодерних стилізацій (наприклад, «Карпатське капричіо» для фортепіано з оркестром (Бучок, Л., 2019). Така постановка питання сягає самого коріння постмодерну – його духовно-етичного стрижня як оновленого способу освоєння дійсності. Такий підхід, що його культурологи пов'язують з особистісною формою ідентифікації та персоналістським досвідом особи, вельми органічно споріднений з інтенціями до етнонаціональної ідентифікації – ототожнення себе у такій «тотожності різних», як світова культура: культурологічний сенс такої ідентифікації складають алгоритми так званої макроіндивідуальності – коли досягається резонування в історичній множині стильових та національно структурованих систем (Ярко, М., 2013). А отже, композиторський задум постмодерного спрямування цілком закономірно припускає саме таке «кореспондування» – як з історично відомим, так із множиною його стильових ідентифікацій.



Так, на перший погляд, В. Теличко немов абсолютно не дотримується наміру стилізувати бароковий зразок жанрової моделі «партити», оскільки у первісному стильовому варіанті ця форма передбачала присутність передусім «танцювальних» жанрових інваріантів номерів циклу з анфіладною структурою, які, до того ж, мали суто інструментальне втілення (сфера «чистої», інструментальної, музики). Натомість В. Теличко звертається аж ніяк не до танцювальної стилістики інструментальної барокової партити, а до народнопісенного матеріалу – тієї жанрової сфери, яка іманентно характеризується синтетичною двоєдністю Слова і Музики. Тим не менш, загалом композитор все ж-таки не відійшов від семантики партити, навпаки, він максимально актуалізував її асоціативний ряд, узагальнюючи типові елементи її жанрової системи в трансформованому вигляді. Зокрема, роль вербального позначення твору – «Партита» – полягає саме в акцентуванні інваріанту первісної жанрової форми, котра лише в інтерпретації виконавця стає моделлю для ідентифікації з певним «іншим» жанровим інваріантом та новим композиторським рішенням. Іншими словами, стильова «відстань» від традиційної жанрової моделі створюється в даному випадку опорою на оригінальний програмний задум, що полягає у використанні вокально-пісенної природи тематичного матеріалу замість ресурсу стилістики танцювальних п'єс та сфери інструментальних жанрів. Унікаючи цитат, автор зберігає мелодико-ритмічну структуру народнопісенного матеріалу й створює власний тематичний комплекс. Та, поміж тим, використання соло скрипки у цьому творі вповні відповідає традиціям епохи Бароко, а саме – моделі його використання в партитах Й. С. Баха. Саме тому й виникає своєрідна алюзія на жанровий інваріант: пригадуються цикли скрипкових сонат і партит Й.-С. Баха, величні сарабанди з його Першої та Другої партит та геніальна «Чакона». Щодо програмних значень твору, то їх визначають алюзії на конкретні жанрові форми народних пісень, завдяки чому всі три п'єси циклу мають різну жанрову природу.

Перша п'єса партити – «Бетяри» (*Andante maestoso*) – є запальним танком (його назва виникла від угорського слова «*betyar*» – так на Закарпатті називають опришків, які уособлюють визвольний рух),



який має тематичною основою народну пісню «Світив би місячок». Як зауважив сам композитор у розмові з автором статті, це – «чоловіче» начало. Загалом ця п'єса – енергійна, з героїчними нотками; характер художнього образу увиразнено в межах модальності низхідними квартовими ходами в інтонемі ствердження, синкопованим ритмом, грою акцентами тощо; водночас, п'єсі притаманна деяка мозаїчність у зміні образів. Відзначимо також, що стилізація народно-пісенного матеріалу здійснюється композитором, передусім, за рахунок ладових особливостей тематизму – так, як це зазвичай має місце в неофольклорних стильових проектах: на основі C-dur застосовуються лідійський лад (cis у G-dur). В цілому ж мініатюра базується на трьох тональностях (C-dur, G-dur, D-dur); також присутні мажор-мінорні зв'язки (C-dur – c-moll і C-dur – a-moll, тт. 98–99). Тобто, в ладотональних співвідношеннях виявляється також функціональна логіка західноєвропейської академічної традиції (C-dur як основна тональність, G-dur – її домінанта, D-dur – подвійна домінанта), що свідчить про її синтез із принципами ладової перемінності фольклорного зразка. Наприклад, у розділі *allegretto* (тт. 32–42) Fis-dur можна розглядати і як IV підвищений щабель лідійського ладу із основним тоном «С», і як III щабель D-dur. Такі гармонічні барви виявляють ладові особливості української професійної музики, що сягають корінням як в західноєвропейську академічну, так і у національну фольклорну традиції. Крім того, ця мініатюра синтезує риси пісні і танцю, використовуючи куплетну строфіку із приспівом, варіювання як заспіву, так і приспіву, а також вільну імпровізаційну техніку розвитку, особливо яскраво представлену в розгорнутій кодовій побудові *molto ritmico a marcato* (тт. 87–110). Так, форму цієї композиції можна виразити в такій схемі: A – B – A₁ – B₁ – C, де A і A₁ виконують функцію заспівів, B та B₁ – приспівів, C – коди. Перші ж три такти мініатюри можна розглядати як невеликий вступ, а тт. 106–110 – як завершення в межах кодової побудови (їх поєднує загальнотематична та, особливо, ритмічна спорідненість).

Друга п'єса партити – «Ой мати, мати» (*Andantino poco sostenuto*) побудована за тим самим композиційним принципом, що й перша, але репрезентує жіночий узагальнений образ: зі слів автора, в ній



використані інтонації угорської народної пісні, зразка колискової. Мабуть не зайвим буде аналіз ладо-тонального плану цієї мініатюри: основна тональність – D-dur; одначе, використовуються також тональності F-dur, G-dur, e-moll, A-dur, d-moll та фрігійський лад з основним тоном «а». Зміна тональностей відбувається на межі побудов композиційної форми, і ці співставлення підкреслюють мажоро-мінорні ладотональні співвідношення. Мініатюра передбачає стриманий темп руху в розмірі 3/8, що підкреслює ліричний модус (тут – стан суб'єкта) та семантику колискової. Композиція цієї п'єси характеризується варіантно-варіаційним розвитком основної теми, що з'являється після чотиритактового вступу, та елементами тричастинності, яка виявляється в репризному проведенні теми в одноіменному мінорі. Схематично композиційну форму цієї мініатюри можна представити так: вступ (тт. 1–4), А – тема (тт. 5–24), А₁ (più mosso) – 1-й варіант теми (тт. 25–49), А₂ (F-dur) – 2-й варіант теми (тт. 50–74), А₃ (G-dur) – 3-й варіант теми (тт. 75–105), А₄ – 4-й варіант теми (тт. 106–128); А₅ – реприза (тт. 133–155), якій передує елемент вступу (тт. 129–132), при цьому в репризі тема повторюється в одноіменному мінорі (d-moll), А₆ – заключний варіант теми, що виконує функцію коди. Як і перша п'єса, ця мініатюра також має своєрідну арку: інтонаційні побудови початку п'єси повторюються в її заключних тактах. Адже образ матері, до якого відсилає назва мініатюри, генетично пов'язаний із сталими поняттями: роду, сім'ї, рідної землі. Отже, використовуючи жанрову модель партити, композитор вносить власний програмний образно-смісловий підтекст.

Підтвердженням тому є і третя п'єса партити – «Давня пісня», що базується на тематичних елементах народної української пісні «Турки село зруйнували», але має дещо інше змістовне наповнення. Композитор вважає цю пісню своєрідним заповітом батьків: він сприймає її як ключ до «генетичного коду» українського народу. Отже, у цій мініатюрі тембр скрипки відіграє подвійну роль: з одного боку, відтворює власне образ українського народного інструмента як атрибуту фольклорного обряду, з іншого – тембр скрипки соло звучить як голос автора, що оповідає про чутливу, співучу українську душу, яка відкликається на непрості історичні події. Ці тонкі градації



образу передані в характері викладу тематичного матеріалу – різноманітності ритмічної організації, декламаційній виразності теми-мелодії в G-dur, ладовій перемінності (гармонічний та двічі гармонічний мажор, зіставлення тональностей G-dur – g-moll), драматургічному розвитку тематизму. Зокрема, основна тема у G-dur, яка спочатку звучить виразно, наспівно й дуже неквапливо, у процесі розвитку завдяки поступовому прискоренню темпу, посиленню динаміки, ускладненню фактури та набуттю мінорного ладового забарвлення драматизується, а в момент кульмінації звучить навіть трагічно й жалісно. Мажоро-мінорне забарвлення сприяє розкриттю дуалізму образності твору: з одного боку, це – пісня-плач, пов'язана з історичними подіями, з іншого – філософський роздум-заповіт. До того ж, у мініатюрі виокремлено фігуру скрипаля як ліричного героя п'єси: на початку твору він начебто настроює скрипку на потрібний лад, а наприкінці виконання – повільно «йде за сцену», варіантно повторюючи ту ж саму «настройку» інструменту. Відтак, уся ця п'єса уподібнюється змістовному наративу народного оповідача. Для передачі й розвитку основного образу використовуються різноманітні прийоми гри на скрипці: arco, pizzicato, тремоло, різноінтервальні подвійні ноти, пасажі. Сприяє розвитку образу й використання дисонантних співзвуч, широких інтервальних кроків, а також динамічних контрастів. Форма мініатюри – куплетно-варіантна; в середині твору спостерігається похідний контраст (тема трансформується). Завдяки витриманому тону «d» фактура поліфонізується і виникає асоціація з хоральним звучанням (т. 88), після чого у високому регістрі просвітлено (чергове варіантне проведення теми на ріано) знову лунає основна тема, що виконує репризну функцію. Тому, власне, закінчення мініатюри звучить як «фінал» партити в цілому, але сегмент terminus немов ставить значущу трикрапку, втілюючи семантику недовомовленості. До речі, конструктивним чинником поєднання мініатюр у цикл є тональні зв'язки між ними та в середині окремих з них: I (C-D-G) – II (D) – III (G).

Як підсумок аналізу «Партити» В. Теличка, відзначимо: твір презентує такий різновид циклічної структури, де має місце симбіоз лінійного / сюжетного та параболічного (із різкими зсувами-зміщеннями в значеннях образності) типів драматургічного співвідношення



сегментів композиції. Цей висновок важливий тим, що жанрово-стильові особливості партити, які сформувалися в добу Бароко і раз-у-раз фігурували в ролі стильового репрезентанта в неостильових формантах ХХ ст., докорінно різняться від таких, у, здавалося б, спорідненому структурному типі сюїти, з такою ж анфіладністю циклічної будови, яка на практиці дає можливість довільно вичленовувати окремі мініатюри для виконання. Однак кожна циклічна структура окремо – це також семантичне значення й значущість водночас. Як наголошує М. Калашник (1994: 42), «партита є жанром, який заснований на відтворенні реальності у її множині, що виражена через сполучення контрастних, відносно самодостатніх драматургічних планів (композиційних одиниць та їх груп), втілених завдяки різноспрямованим стилістичним (стильовим) моделям, що створюють одномоментний “зріз” різноманітних обривів конкретно-історичної музичної культури, що організовані в цикл, в результаті чого виникає складний семантично багатозначний часопростір». Тому, веде далі дослідниця, «у порівнянні із сюїтою саме партиті підвладно примирити те, що відживає, з тим, що народжується, забезпечуючи зв’язок часів (діалог епох), на відміну від сюїти, яка закарбовує конкретні миті реального життя, та втілює індивідуальні, одиничні та специфічні, образи» (там само).

Висновки і перспективи подальших розвідок. Розгляд прикладів стилізації барокових жанрів у скрипковій творчості сучасних українських композиторів доводить, що в постмодерному стильовому вимірі інтенція до жанрово-стильових альянсів на історично відоме є важливим чинником увиразнення культуротворчих зв’язків віддалених часів із сучасністю у просторі буттєвості художньої картини світу. Метод стилізації барокових жанрів та їх жанрово-стильова трансформація за допомогою новітніх засобів музичної виразності (специфічний мелодичний розвиток, особливий характер звуковидобування та артикуляції тощо) дає яскраві художні результати, привертаючи увагу виконавців, слухачів та дослідників до українського скрипкового мистецтва так званої «малої форми» у її «необароковому» різновиді. І це не випадковість, оскільки твори сучасних українських композиторів у цьому жанрі демонструють розмаїття цікавих авторських художніх рішень на ґрунті відтворення обраної історичної



жанрової моделі. У свою чергу, нова концептуалізація жанру скрипкової мініатюри потребує специфічної дослідницької методології, якою стає семантичний метод аналізу обраного жанрового інваріанту в музичних творах-стилізаціях. Така постановка питання доводить свою аналітичну та освітню плідність, дозволяючи чітко визначити параметри стильової специфікації барокових жанрів у зразках скрипкової творчості українських композиторів постмодерного часу. Оскільки метод стилізації передбачає завжди особливе ставлення до жанрового інваріанту, константність якого має здатність накопичувати щоразу нові типізуючі значення, то лише поєднання аналітичних дискурсів, що враховують, з одного боку, генезу жанрової форми, з іншого – її стильові модифікації, є здатним формувати теоретично вивірені аналітичні моделі, корисні, серед іншого, в процесі навчання, сприяючи розвитку музичної свідомості реципієнта й виховуючи досконалого виконавця та грамотного слухача.

ЛІТЕРАТУРА

- Бучок, Л. В. (2019). Особливості становлення та розвитку закарпатської композиторської школи у прикладах фортепіанної творчості др. пол. ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 298–304.
- Калашник, М. П. (1994). *Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века*. Харків: Форт, 188.
- Корнієнко, Н. М. (2003). Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 19–21.
- Старчеус, М. (1987). Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*, 6, 45–68. Москва: Советский композитор.
- Ярко, М. (2013). Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 2, 40–48.

REFERENCES

- Buchok, L. V. (2019). Osoblyvosti stanovlennia ta rozvytku zakarpatskoi kompozytorskoi shkoly u prykladakh fortepiannoï tvorchoosti dr. pol. XX st.



- [Peculiarities of formation and development of the Transcarpathian school of composers in the examples of piano works of the second half of the 20 century]. *Mystetstvoznavchi zapysky [Art History Notes]*, 35, 298–304 [in Ukrainian].
- Kalashnik, M. (1994). *Syuita i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainskikh kompozitorov XX veka [Suite and partita in the piano works of Ukrainian composers of the XX century]*. Kharkiv: Fort, 188 [in Russian].
- Korniienko, N. M. (2003). *Svitovi metamorfozy i problemy tsilisnosti kultury, abo vid Fausta do Proteia [World metamorphoses and problems of cultural integrity, or from Faust to Proteus]. Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva [Materials for Ukrainian art history]*, 2, 19–21 [in Ukrainian].
- Starcheus, M. (1987). *Novaya zhizn zhanrovoy traditsii [The new life of the genre tradition]. Muzykalnyi sovremennik [Musical contemporary]*, 6, 45–67. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Yarko, M. (2013). *Paradyhma etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchoosti yak priorityetna doslidnytska problema [The paradigm of ethno-national identity of Ukrainian music as a priority research problem]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia «Mystetstvoznavstvo» [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Art Studies Series]*, 2, 40–48 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2020 р.