

2. Zhuravskiy, V. S. (2003), *Vyshcha osvita yak faktor derzhavotvorennia i kultury v Ukraini* [Higher education as a factor of state building and culture in Ukraine], Kyiv, In Yure. (in Ukrainian).
3. Kan-Kalik, V. A. (1987), *Uchitelyu o pedagogicheskomo obshchenii: kniga dlya uchitelya* [Teacher about pedagogical communication: a book for the teacher], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
4. Kryvokhyzha, A. M. (2005), *Harmoniia tantsiu: navch.-metod. posibnyk* [Harmony of Dance: a teaching manual], Kirivograd, publishing center of Central Ukrainian Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University. (in Ukrainian).
5. Kuleshova, O. V., Age and pedagogical psychology, *Psykhologichni aspekty navchalno-vykhovnoho protsesu* [Psychological aspects of the educational process], Theme 13, available at: http://lubbook.org/book_211_glava_13_Tema_13_Psikholog%D1%96chn%D1%96_aspe.html. (in Ukrainian).
6. Kolnohuzenko, B. M., (2007), *Mystetstvo baletmeistera: navch.-metod. materialy z M65 kursu / KhDAK* [The art of choreographer: teaching method. materials from the M65 course / Kharkiv State Academy of Culture], Kharkiv, Kharkiv State Academy of Culture. (in Ukrainian).
7. Artiushyna, M. V., Kotykova, O. M. and Romanova, G. M. (2007), *Psykhologo-pedahohichni aspekty realizatsii suchasnykh metodiv navchannia u vyshchii shkoli: navch. posibnyk* [Psychological-pedagogical aspects of the implementation of modern methods of teaching in high school: teaching. manual], Kyiv, Kyiv National Economic University. (in Ukrainian).
8. Chybisova, N. H. (2004), *Vyshchyi navchalnyi zaklad yak seredovyshe formuvannia tsinnostei studentskoi molodi v sotsiokulturnykh umovakh suchasnoi Ukrainy: monohrafiia* [Higher educational institution as a medium for forming the values of student youth in the socio-cultural conditions of modern Ukraine: monograph], Kharkiv, Publishing House People's Ukrainian Academy. (in Ukrainian).
9. Shcherbatova, D. D. (2015), Psychological and pedagogical aspects of teaching students in college, as a step to higher education, *Molodyi Vchenyi* [Young Scientist], no. 11.1 (91.1), pp. 22–24. (in Ukrainian).
10. Tsvietkova, L. Yu. (2007), *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu: pidruchnyk* [Method of Teaching Classical Dance: Textbook], Kyiv National University of Culture and Arts, Third edition, Kyiv, Alterpres. (in Ukrainian).

УДК 78.03 (477)

Тетяна Чабан

СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИНИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

У статті розглянуто особливості музичної стилістики, які Микола Колесса використав у Сонатині для фортепіано. Звернуто увагу на те, як майстерно композитор поєднав у творі елементи імпресіонізму-символізму з фольклорними традиціями регіонального романтизму без застосування при цьому мелодійних цитат. Акцентовано увагу на виразному синтезі досягнень народного та професійного мистецтва, адаптованого у фортепіанному творі, та вміння подати модерн і традиційний спосіб музикування найлаконічнішими способами самовираження.

Ключові слова: Сонатина для фортепіано, імпресіонізм, символізм, стиль, “м’який” неокласицизм.

Татьяна Чабан

СТИЛЕВЫЕ ОСНОВЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ (НА ПРИМЕРЕ СОНАТИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО)

В статье рассмотрены особенности музыкальной стилистики, использованной Николаем Колессой в Сонатине для фортепиано. Обращено внимание на мастерское сочетание композитором в произведении элементов импрессионизма-символизма с фольклорными традициями регионального романтизма без применения при этом мелодических цитат. Акцентировано внимание на выразительном сочетании достижений народного и профессионального искусства, адаптированного в фортепианном произведении и умение подать модерн и традиционный способ музицирования лаконично способами самовыражения.

Ключевые слова: Сонатина для фортепиано, импрессионизм, символизм, стиль, “мягкий” неоклассицизм.

Tetyana Chaban

STYLISTIC PRINCIPLES OF COMPOSITION ACTIVITY OF MYKOLA KOLESSA (FOR EXAMPLE SONATINA FOR PIANO)

The article explores the stylistic principles of composition activity of Mykola Kolessa (for example Sonatina for piano), in which the composer skillfully combines techniques of musical impressionism-symbolism with the folkloric authenticity of the themes, without using quotes. The realization of the nationalistic idea in the works of Mykola Kolessa was objectively based on the traditionalistic understanding of his style, although according to the testimonies of his contemporaries and the composer's self-characteristic, there was a reference to Ravel, impressionism. The considered Sonatina for piano is a vivid example of the combination of folk and professional art achievements, because it combines not only the features of the modernist style, which is a reaction of the author to the “call of time”, “the spirit of time”, but also of Ukrainian folklore.

The name of the work, as well as the genre type of the analyzed composition of the author of Sonatina for piano, leads to an analogy with the corresponding typological decision of M. Ravel (“Sonatina” fis-moll). The direction of Kolessa's thinking focuses on folklore, which aligns with the folkloric outputs of the above-noted French master. Interaction with folk elements takes place at all levels of the musical work: figurative-emotional, semantic, linguostylistic, constructive. During analyzing Sonatina for piano the correlation with Rococo sonatas-suites is highlighted, in which the variability of thematization, combined with different architectonic tendencies, provided support for the folkloric origins of their creativity.

The combination of the national specific melos of Carpathian type with a sonata form was embodied in Sonatina for piano, it was not a characteristic feature of Ukrainian music, it embodied a completely new feature. Here for the first time was synthesized the leading stylistic tendencies of the twentieth century – Neoclassicism, Impressionism and Neo-Folklorism.

The figures of the composition are frank and sincere in the embodiment of the synthesis of European clavier and pianoforte texture heritage. The specified modal structures: Hutsul, Dorian, Phrygian modes, twice harmonic minor, are indicative of Hutsul use of folklore – but we find similar in the European South. The indicated combination of certain European and specifically Hutsul folk elements concerns the Melismatic series of themes of Sonatina for piano, because its organic nature for the singing Hutsul region is not less than that melismatic “shade” of rococo. And this is logical, since the source for both the first and the second was the figurative character of the old-church singing, derived from Byzantine sources: for both Ukraine and France, this source was and remains relevant in stimulating national searches for the expressiveness of music.

The pianoforte heritage of Mykola Kolessa, was created for almost sixty years – from the late 20's to the 80's of the twentieth century. His work was of great significance for the Ukrainian musical culture. Taking into account the fact that the composer sought to make music understandable, easy to

perceive, his appeal to Modern received a noticeable inclination to the basis of European salon, in other words to the means of the rococo, creating an original not detached from folklorism neoclassical stylistic principle. Exactly these aspects of the combination of the traditionalist and modernist components of the style correspond to the settings of the postmodern age, according to contemporary musicology.

Key words: *Sonatina for piano, impressionism, symbolism, style, “tender” eoclassicism.*

Усвідомлення національної ідеї у творчості Миколи Колесси склалось об'єктивно на ґрунті традиційного розуміння його стильових засад, хоча, за свідченням сучасників і в самовисловлюваннях композитора, звучали орієнтації на М. Равеля, зокрема, на його імпресіоністичні уподобання. Саме ці стильові риси були орієнтиром М. Колесси як композитора на “виклик часу”, “дух епохи” (за Гегелем), що само собою підкреслювало орієнтацію західноукраїнського митця на модерні віяння, стало приводом для актуалізації дослідження його творчості останнім часом. Саме цей аспект поєднання традиційних та модерних складових стилетворення був наявним у творчому мисленні композитора й відповідало духу епохи, в якій він жив і творив.

Творчий доробок Миколи Колесси аналізували такі українські музикознавці та виконавці, як В. Барвінський [1], Л. Кияновська [4–6], Т. Кальмучин-Дранчук [3], І. Бермес [2], М. Крушельницька [7], Л. Ніколаєва [8] й ін. Вони звертали увагу на пізньо-романтичну стильову спрямованість його творів, хоча частково спостерігалось тяжіння його як композитора до модернізму (В. Барвінський, Т. Кальмучин-Дранчук). Саме такий стильовий симбіоз став предметом запропонованої статті, беручи до уваги жанрово-структуротворчий традиціоналізм як висхідну константу в композиторському творенні.

Мета статті – виявити імпресіоністсько-символістські елементи в композиторській творчості М. Колесси, враховуючи вихід цих стильових засад в русло “м’якого” неокласицизму, що яскраво представлений у творчості Равеля.

Кращі національні традиції української композиторської школи репрезентує творча постать М. Колесси. Загалом пізньоромантичні віяння домінують у його творчому доробку. За визначенням Т. Кальмучин-Дранчук, його творам властива “дещо модернізована традиція в її національній інтерпретації” [3, с. 76]. Такий підхід у його творчості є закономірним, оскільки композиторські твори М. Колесси у сфері фортепіанної музики виявляють природний синтез модерних тенденцій європейського мистецтва 1930-х років із глибинним переосмисленням етнофольклорної традиції свого краю.

Стильові тяжіння М. Колесси явно звучені при трактуванні цього модерністичного спрямування й дослідники його творчості подають їх лише в ракурсі “пізнього романтизму”. “Першим українським імпресіоністом, справжнім новатором став Василь Барвінський. Саме він був одним із перших, хто дав характеристику М. Колесі як представникові нового стильового напрямку”, – зауважує Т. Кальмучин-Дранчук [3, с. 76]. Власне він (В. Барвінський. – Т. Ч.) звернув увагу на те, що важливою рисою стилістики М. Колесси є конкретна програмно-жанрова ідея, закладена в назві твору. Композитор оперує певними домінуючими засобами виразності: дорійський, двічі гармонічний, фрігійський лади, безперервна мелодійна лінія, гостра синкопована артикуляція, динамічна варіаційність тематизму (останній складається з лаконічних мотивів).

Більшість творів для фортепіано М. Колесса написав у тридцятих роках ХХ століття: “Фантастичний прелюд”, сонатину “Слідами Довбуша”, цикл мініатюр “Дрібнички”, сюїту “Картини Гуцульщини”. П’єси для дітей, прелюди “Гуцульський”, “Осінній прелюд”, “Про Довбуша” були написані пізніше. Привертала увагу композитора постать Олекси Довбуша, яка уособлює багатотематичну боротьбу народу за національне й соціальне визволення.

Загалом згадані програмні заголовні назви надто узагальнені (порівняно з романтичними літературними описами) подають образно-подієві ознаки, що підводять їх до пограниччя символістської “недомовленості”.

Треба звернути увагу на той факт, що тяжіння М. Колесси до модерністичних рис самовираження в композиторській творчості сформувались у 1930-х роках, тобто в період

“традиціоналізації” стильових рис музичного мистецтва у цілому. “Приглушеність” виокремлених модерністичних тяжінь у М. Колесси також свідчило про його прагнення до “віань часу”, оскільки гострота подання модерну-авангарду спостерігалась однаковою мірою як у 1910–1920-х, так і в 1950–1960-х роках. Тоді, як 1930-ті – 1940-ві рр. об’єктивно стали періодом злету таких традиційних жанрів, як симфонія, опера повнооб’ємного типу, що було не властивим для “течій авангарду” у вищезазначені десятиріччя.

Назва твору, а також жанровий різновид аналізованої композиції Сонатини для фортепіано М. Колесси асоціюється з аналогічною назвою твору М. Равеля Сонатина *fis-moll*). Композиторське мислення М. Колесси спрямоване на пісенний автентизм, що, зазвичай, віддалений від фольклористичних засад французького метра. Насправді, національний фольклорний елемент безпосередньо не “засвітився” в його композиціях. Багатогранна трансформація таких впливів визначає мистецьку цінність фортепіанної композиції М. Колесси [3, с. 76].

Взаємодія з фольклорними вкрапленнями відчутна в усіх складових музичного твору: образно-емоційному, семантичному, стилістичному, конструктивному. Під час аналізу Сонатини для фортепіано зауважуємо співдію зі сонатами-сюїтами епохи Рококо, в яких варіантність викладу тематизму в поєднанні з різними архітектонічними спорідненнями сприяла базуванню на фольклорних первнях у процесі творення. Микола Колесса як композитор майстерно поєднав прийоми музичного імпресіонізму-символізму з фольклорним автентизмом, тематизмом загалом у всій своїй творчості, не застосовуючи при цьому цитат (цим він споріднений із французькою композиторською школою того часу).

Поєднання національно-характерного мелосу карпатського регіону зі сонатиною формою втілено у Сонатину для фортепіано М. Колесси, написану в 1939 р., що не було характерною ознакою для української музики на той час. Цей твір засвідчив зовсім нову особливість композиторського мислення. Тут уперше синтезовано тогочасні стильові тенденції ХХ ст. – неокласицизм, імпресіонізм та неофольклоризм.

Ознаки фольклору карпатського регіону, а саме ритмо-інтонаційні та структурні складові, знайшли своє місце у характері музичного матеріалу аналізованого твору, особливо в тих моментах, на які звернуто увагу вище. Особливо це пов’язано з відсутністю використання цитат, котрі автор не вжив у музичній матриці. Відсутність останнього апелює до неофольклорних “подихів” Б. Бартока, хоча, в основних рисах, для М. Колесси був притаманний неокласичний спосіб співдії з неофольклоризмом.

Приваблює тон композитора, яким він висловився про свій твір. Цей тон доволі конкретний і аналітичний: “...фортепіанна Сонатина, яку написав у 1939 р., звісно, на мене мали вплив і твори цього ж жанру Моріса Равеля, і сонатини мого вчителя Вітезслава Новака, але я прагнув передати в ній насамперед національні образи, нав’язані фольклором, нашим епосом, легендами. Тому частини “Сонатини” і мають програмні назви, пов’язані з легендарним образом Довбуша, дуже популярним у нашому мистецтві: “Слідами Довбуша”, “Довбуш і Дзвінка”, “Біля вогнища”. Хоча сама програма є досить умовною, вона має на меті лише окреслити головні настрої і картини, які я прагнув передати в цьому творі”, – на ці слова натрапляємо у праці Л. Кияновської [4, с. 218]. Отже, у поданій цитаті композитор вказав на вплив Равеля в своїй Сонатині.

Зауважимо, що притаманний творчості М. Колесси “равелізм” частково апелює й до моцартівського рокового прояву з елементами шопенівської бравурності. Саме початок Колессівської “Сонатини” з фактурою “романсу-аріозо без слів” викликає алузію до знаменитої “Сонати” *a-moll* К № 310 В.-А. Моцарта. Згадана паралель Моцарт–Колесса усвідомлюється наявністю “моцартівського міні-кластера” у вигляді позаакордової ноти (поданої форшлагом) у тонічному тризвуку (вертикаль $a-c^1-e^1-h^1$ – див. $a-c^1-e^1-dis^2$ у Моцарта).

“Натайки на Шопена” можемо розглянути у конструкціях сонатних *Allegro*, де розробка представлена головною партією, а реприза побудована лише на одній з побічних тем (див. I фрагмент другої “Сонати” Ф. Шопена), що починається з побічної, творячи “дзеркальну” репризу (див. частину “*Allegro*” Першої “Балади”). Микола Колесса, загалом, жодним чином не наслідує у своєму творі розмаїття романтичної фактури польського майстра. Принциповий

монументалізм шопенівської сонатної чотиричастинності аж ніяк не може бути зіставленим із тричастинною композицією Сонатини М. Колесси.

Образи аналізованої Колессівської композиції є відвертими та показовими у поєднанні європейського клавірно-фортепіанного фактурного спадку і національно-фольклорних традицій. Відзначені вище ладові побудови: гуцульський, дорійський, фрігійський модуси, двічі гармонічний мінор є насправді показовими для фольклорного гуцульського мелосу – хоча деякі ладові аналогії властиві й європейському просторові, зокрема Скандинавії (див. “неперевершений симбіоз фольклоризму” в Я. Сибеліуса та ін.). Такого роду поєднання окремих європейських і безпосередньо гуцульських фольклорних елементів стосується і мелізматичного ряду та є показовим у Сонатині для фортепіано, оскільки природа її співочої Гуцульщини не менша, ніж мелізматичний “флірт” Рококо. І це видається закономірним, бо джерелом і для першого, і для другого була фігуративність культового співу, похідного від візантійських наспівів: і для України, і для Франції такого роду походження було й залишається актуальним у пошуках національних виразових засобів у музиці.

Класично вибудована лінія музично-драматургічного розвитку є послідовною і логічною. Але навмисно підкресленою виступає жорстка монотематична структура усіх тем твору. В головній партії першої частини квартовий хід є стержневим, його істотно доповнює квінтовий форшлаг (вертикаль $a-c^1-e^1-h^1$), а у побічній (*Allegro*) заповнення пощаплевого квінтового обсягу становить квінтесенцію мелодичної побудови. Дві теми – головна і побічна – максимально подібні у фактурному відношенні: “аріозо-романс без слів”. Головна тема другої частини позначена квінто-квартовим скачком. Аналогічна ж інтервальна розвитковість властива й основному тематизму фіналу “Сонатини”.

Таким чином можна впізнати quasi-серійні показники тематичних складових, що нагадують відповідні ознаки тематизму циклів французьких клавесиністів XVIII сторіччя, котрі успадкували К. Дебюссі та М. Равель.

Істотну роль у Сонатині М. Колеси відіграє її програмність, зокрема символічність, бо назви частин не мають літературно-сюжетної конкретики. Кожна з частин цієї композиції має конкретну назву: перша частина – “Слідами Довбуша”; друга – “Довбуш і Дзвінка”; третя – “Біля вогнища”. Звісно, це узагальнений спосіб програмності, що передбачає лише створення конкретнішого фольклорного антуражу.

Відчутною є *прелюдійність* у назві першої частини “Слідами Довбуша”, де мало проявляється домінування цього героя, особливо у засобах музичної виразовості. Враховуючи заголовну назву – це легенда-розповідь про карпатського опришка Олексу Довбуша, що збереглася в пам’яті людей. І саме тому автор композиції використовує притаманні для цього регіону коломийкові звороти, що є характеристичними для втілення цього образу музичними засобами. Особливо тут відчувається поєднання ладових хроматизованих зворотів на тлі прозорої фактури, з *відвертими рисами моцартівського рококового стилю* [9, с. 155]; а це, загалом, створює емний образ значущості персонажа, національного спрямування, орієнтовані на сакралізовані культурно-музичні артефакти.

Мелос М. Колесси збагачений аплікаціями підголоскового багатоголосся, що породжує асоціації з неофольклористичними засобами самовираження митця (алюзії з Бартоківським індивідуальним стилем), проте на українському народнопісенному ґрунті. Усе це свідчить про співзвучність художніх пошуків М. Колесси з провідними естетичними установками того часу [6, с. 293].

Безконфліктна драматургія на рівні монотематичного поєднання музики кожної частини, зокрема, і тричастинного циклу в цілому, можна вважати особливістю цього твору. Так вимальовується наближеність до специфіки монотематизму, властивого музиці XX сторіччя, вибудована на передсерійних і власне серійних засадах, що породжує у фактурі постійні трансформації основних тематичних поєднань.

Перша частина (*Allegro-moderato*) легка і граціозна, розгортається природно й невимушено. Тут оригінально поєдналися елементи гуцульського фольклору з класичними прийомами фортепіанного викладу. Її головна тема привертає увагу своєрідністю ладотональних поєднань, мажоро-мінорних поєднань, стриманою енергією, танцювальністю, що

підкреслена чіткою ритмікою та гомофонно-гармонічним складом фактури. У головній партії звучать три мотиви: фанфарний хід-заклик (такти 1–2), ліричний пісенний розділ (такти 3–5) і танцювальний (такти 6–9), що сформувалися з квартової поспівки, своєрідного “тематичного зерна”, в тональності a-moll. Надзвичайна випуклість головної теми першої частини Сонатини для фортепіано сповнена барвистістю гуцульського ладу, в якій увиразнено четвертий підвищений ступінь, що надає темі неповторного звучання.

Ця тема звучить кілька разів й тому обростає підголосками та змінює фонічний колорит, створює ефект барвистого “висвячування” початкової лаконічної теми. Побічна партія не вносить істотного контрасту в цій частині; це ще один аспект картинно-динамічного дійства та все ж вона більш наспівна і ніжна й таким чином втілює відчуття світлої радості, постійної задуми. Перше проведення цієї теми викладене одноголосом, а під час другого проведення вона представлена акордовим звучанням.

Микола Колесса застосував прийоми класичного розвитку в розробленні головної теми – розширену сферу субдомінантових функцій, імітаційне проведення мотивів головної партії. Спостерігається також тенденція до поступового стиснення мотивів, що надає більшій напруги в розвитку матеріалу. Уся розробка побудована на динамічному зростанні з уточненням *ben ritmico*.

Для цього твору притаманна дзеркальна реприза. Вона побудована на побічній темі й реалізується в тональності субдомінанти, а також має насичене ладове розмаїття тематизму. Цей формотворчий відтинок витриманий у єдиному емоційному ключі без особливо агогічних наростань і спадів, так, як це часто трапляється в неокласичних творах (їх мета полягає не в тому, щоби здивувати емоціями переживань, а, радше, тому, щоби заінтригувати досконалістю та вишуканістю форм і мелодичних ліній). Композиція М. Колесси повністю відповідає наміченій меті [6, с. 294].

Ноктюрном як жанровою дефініцією означена друга частина твору – “Довбуш і Дзвінка”, що характеризує образну емоційність музики в цілому. Ця частина є ліричним апогеєм циклу. Тут композитор засобами тонкого колористичного звукопису змалював картину нічної природи, яка, завдяки особливому ліричному струменеві виходить за рамки звичайної пейзажності. Властивий їй вишуканий імпресіоністичний колорит вияскравлює національно-характерні інтонації, які асоціюються з ліричними піснями-романсами. Лірико-споглядальний настрій втілений із граничною чіткістю. Мелодія широкого розгортання підсилюється мелодичною фігурацією супроводу, обіграного делікатним візерунком, вишуканістю гармонічної палітри, що, загалом, створює ефект недовомовленості, таємничості. У процесі розвитку тема набуває пристрасності, експресивності та в кульмінаційній частині звучить навіть драматично.

Фінал Сонатини для фортепіано, що має назву “Біля вогнища”, є найцікавішим та своєрідним з погляду музичного втілення. В його основу покладено експресивну мелодію танцювального характеру, побудовану на ритмах і мотивах чоловічого гуцульського танцю “Аркан”, яка доповнена контрастними епізодами. Мелодика фіналу ґрунтується на розмаїтих народних джерелах. Звідси композитор і черпав ладогармонічний аромат, способи розвитку музичного матеріалу. Тематизм захоплює імпульсивністю руху, палким темпераментом і несподіваними ритмічними переходами. Композитор вніс багато творчої винахідливості, створюючи барвисту картину народно-танцювальної специфіки. Сам принцип стихійності у цій частині втілений так само стримано й конкретно, як і у всіх інших частинах. Нічим не затьмарена чіткість авторської позиції, що дає змогу ніби спостерігати танцювальне дійство, захоплюючись яскравими барвами, відблисками ладотональної світлотіні. Для того, щоби відтінити енергію і життєствердність основного образу, автор вніс яскравий контраст “жіночим” тематизмом, що позначений ремаркою *dolce*.

Завершується Сонатина кодою (*meno mosso*). Незважаючи на акордовий виклад, тут збережено танцювальний характер. Триває динамічне зростання, що приводить до помпезного завершення твору на *ff* та *pesante*.

Як і більшість творів М. Колесси, Сонатина для фортепіано є багатотематичною та приваблює емоційно щирим і доволі яскравим тематизмом. В одній мелодії відбувається

зіставлення кількох індивідуалізованих тематичних елементів. Стисла за формою композиція є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва. Складність її виконання – у поєднанні імпресіоністичного звукопису з національними особливостями тематичного матеріалу, що відповідає тенденціям *клавіризації* фортепіано, згідно зі засадами французького піанізму. Останній мав особливу вагу для М. Колесси як львів'янина, тому що Львівська консерваторія пишалась і пишається наявністю серед професури у другій половині XIX сторіччя К. Мікулі – учня Ф. Шопена, який не відгукувався на оркестралізацію фортепіанного мислення “за Лістом”, підтримуючи “легку” манеру салонного піаністичного мистецтва Ф. Шопена. У творі М. Колесси майже нема оркестрової щільності та розкиданості “поствіденської” фактури. І переконливо звучить в устах автора посилення на вплив саме французьких фортепіанних здобутків на палітру його творчості. Надзвичайно важливим для виконавця є: осмислити усю витонченість, ясність, тонке відчуття барви кожного звуку, регістрових переходів та гармонічних нюансів, які особливо важливі для створення цілісності образу твору.

Гуцульський фольклор вельми своєрідно віддзеркалюється ритмікою, яка проявляється завдяки пружному поступові, гострою і часто несподівану акцентуацією. До речі, остання споріднена з “ритмічними пульсаціями”, властивими “стравінському типу музичного мислення”, на фоні якого “грають синкоп”, втілюючи таким чином узорі самотності й неповторності. Динаміка також яскраво підкреслює клавесинну спрямованість тематичного матеріалу, що проявляється у співвідношенні контрастів *piano-forte*, оскільки “по клавесинному” ж відсутні виразні *crescendo-diminuendo*, демонструючи “терасну динаміку” (як паралель до відповідних динамічних ефектів у символіста О. Скрябіна).

Як показав аналіз, Сонатина для фортепіано М. Колесси є показовою у сфері доторку до стильових напрямків – символізму-імпресіонізму з елементами рококо. Ці стильові віяння живили творчу уяву композитора. Під впливом творчості Клода Дебюсі Микола Колесса виробив власний творчий метод, що подивовує оригінальністю й неповторністю музичного самовираження, особливо вмінням трактувати програмну музику. Це вивело його творчість на позиції “м’якого” неокласицизму в дусі М. Равеля. Таким чином фортепіанна спадщина М. Колесси, написана протягом майже шістдесяти років (з кінця 1920-х до 1980-х рр.) була значимою для української музичної культури.

Зважаючи на те, що композитор прагнув створити музику, зрозумілу й доступну для сприймання, але збагачену модерними прийомами, в М. Колесси проявлявся помітний нахил до традицій європейської салонності, тобто до засобів рококового формотворення, оригінального й невідстороненого від фольклоризму, неокласичних стильових прийомів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / В. Барвінський ; [упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с
2. Бермес І. В. Барвінський і М. Колесса / І. Бермес // Молодь і ринок. – Дрогобич : 2009. – № 3. – С. 86–90.
3. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті проблем виконавської інтерпретації / Тереза Кальмучин-Дранчук // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. VIII. – С. 73–80.
4. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса / Л. Кияновська. – Львів : Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, вид-во НТШ, 2003. – 294 с.
5. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи / Л. Кияновська // Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. – 2009. – Т. CCLVIII. – С. 125–134.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
7. Крушельницька М. Стильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси / М. Крушельницька // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості,

зв'язки з музичною культурою Західної Європи: Матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України / [упор. та ред. Н. Кашкадамова]. – Львів, 1994. – С. 51–53.

8. Ніколаєва Л. Фольклорні елементи в фортепіанній творчості М. Колесси: [До 80-річчя з дня народження] / Л. Ніколаєва. // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 6. – С. 28–34.
9. Хіль О. М. Тема дитинства-юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту в вітчизняній інструментальній музиці XX століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Хіль Олена Михайлівна. – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2015. – 155 с.

REFERENCES

1. Barvinskyi, V. (2004), *Z muzychno-pysmennytskoi spadshchyny: Doslidzhennia, publitsystyka, lysty* [From the musical and literary heritage: Research, journalism, letters], compiler V. Grabovsky, Drohobych, Kolo. (in Ukrainian).
2. Bermes, I. (2009), V. Barvinsky and M. Kolessa, *Molod i rynek* [Youth and Market], Drohobych, no. 3, pp. 86–90. (in Ukrainian).
3. Kalmuchyn-Dranchuk, T. (2005), M. Kolessa's pianoforte work in the context of performance explication problem, *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of the Precarpathian University. Series: Art Studies], Ivano-Frankivsk, Vol. VIII, pp. 73–80. (in Ukrainian).
4. Kyianovska, L. (2003), *Syn stolittia – Mykola Kolessa* [Son of the century – Mykola Kolessa], Lviv, M. Lysenko Lviv National Music Academy, publishing house of Shevchenko Scientific Society. (in Ukrainian).
5. Kyianovska, L. (2009), Socio-cultural paradigm of the Lviv composer's school, *Zapysky NTSh: Pratsi muzykoznavchoi komisii* [Notes of the Shevchenko Scientific Society: Proceedings of the Music Study Commission], Vol. CCLVIII, pp. 125–134. (in Ukrainian).
6. Kyianovska, L. (2000), *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st.* [Stylistic evolution of Galician musical culture of the XIX–XX centuries], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
7. Krushelnytska, M. (1994) Stylistic features of the performance of piano works by M. Kolessa, *Ukrainska fortepianna muzyka ta vykonavstvo: stylovi osoblyvosti, zviazky z muzychnoiu kulturoiu Zakhidnoi Yevropy* [Ukrainian piano music and performing: stylistic peculiarities, connections with musical culture of Western Europe], Materials of the 3-rd Conf. Association of pianists-teachers of Ukraine, compiler and editor N. Kashkadamova, Lviv, pp. 51–53. (in Ukrainian).
8. Nikolaieva, L. (1983), Folk elements in the pianoforte works of M. Kolessa [to the 80th anniversary of the birth], *Narodna tvorchist ta etnografii* [Folk Art and Ethnography], no. 6, pp. 28–34. (in Ukrainian).
9. Khil, O. M. (2015), “The theme of childhood-youth as a factor of the genre typology of the piano concert in the national instrumental music of the 20th century The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.03. “Musical art”, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, 248 p. (in Ukrainian).

УДК 78.085.3.038.6 (477)

Катерина Гашенко
Олена Лисенко

ПРОЯВ РИС ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті досліджено основні аспекти прояву постмодерних рис у сучасній українській хореографії. Розглянуто розвиток постмодернізму в світовому контексті. Охарактеризовані підходи до трактування поняття “сучасна хореографія” та “постмодерн хореографія”.