

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва
Кафедра музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки

Фрайт Оксана

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ РАКУРС
ФОРТЕПІАНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ІННОВАЦІЙНА
ОСВІТНЯ ТЕХНОЛОГІЯ (НА ПРИКЛАДАХ
ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

Дрогобич, 2023

УДК 780.616.432.071.1:37.01(072)

Ф 82

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 13 від 15.11.2023 р.)

Рецензенти:

Невмержицька Олена Василівна – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри загальної педагогіки та дошкільної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Сторонська Наталія Зенонівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Фрайт О.В.

Ф 82 Інтермедіальний ракурс фортепіанного мистецтва як інноваційна освітня технологія (на прикладах творчості українських композиторів) : навчально-методичний посібник. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. 38 с.

У навчально-методичному посібнику розроблено інноваційну освітню технологію інтермедіального ракурсу фортепіанної музики українських композиторів для дітей і молоді. Подано теоретичні основи концепту інтермедіальності, що екстраполюється на програмні п'єси та цикли з іномедійною складовою, спроектованою заголовком. Розглядаються також інші прояви інтермедіальності в українському фортепіанному мистецтві.

Навчальний посібник написаний відповідно до робочої навчальної дисципліни «Методика навчання гри на фортепіано» для підготовки фахівців другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Видання адресоване студентам вищих музично-освітніх закладів України.

© О. Фрайт, 2023

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2023

З М І С Т

Вступ	4
Інтертекстуальність та інтермедіальність у фортепіанних творах українських композиторів	8
Інші виміри інтермедіальності	27
Висновки	34
Питання для самоконтролю	35
Література	36

ВСТУП

Навчання музики (в загальноосвітній чи музичній школі) – це надзвичайно важлива ланка процесу виховання людини, майбутнього фахівця не лише в музичній сфері, а й у будь-якій іншій професійній галузі, з розвиненим почуттям естетичного смаку, емоційно чутливої особи та інтелектуала, а також національно-свідомого громадянина.

Та варто визнати, що вчитель музики не завжди трактується нарівні з учителями інших шкільних дисциплін з боку як колег і керівництва закладу освіти, так і батьків учнів. Це, безперечно, залежить і від загальнокультурного рівня держави, коли відповідний управлінський штат мало дбає про поширення музичних надбань світових і українських класиків, особливо академічної музики в різних форматах її перцепції та для різних соціально-вікових груп, про просвітницькі заходи стосовно популяризації національних музичних шедеврів минулого й нашого часу, а також достойне фінансове забезпечення музикантів. У цьому плані покажемо відношення до класика нашої музики Миколи Лисенка та його спадщини, яку переважно знають лише фахівці та яка досі повністю не видана. А він є культурно-історичною постаттю, представником української музичної культури загальнодержавного значення, який жертовно працював для неї в умовах російсько-імперської заблокованості. Дав національні художньо довершені взірці багатьох жанрів (опер, хорів і кантат, камерної музики – вокальної та інструментальної, фольклорних опрацювань, творив і для дітей – опери, хорові збірки). Заслужив на високе суспільне визнання, принаймні на відзначення його ювілеїв поруч із Т. Шевченком і І. Франком, у тому числі, в школах.

Попри те, багато важить індивідуальність учителя, його ерудиція, професійні уміння й компетентності, любов до мистецтва загалом і музичного зокрема, прагнення зацікавити дітей, знаходити нові підходи викладання, поєднуючи здобутки минулого й сучасності, науки й практики, застосовуючи сучасні аудіовізуальні технології,

можливості інтернет-ресурсів тощо. Щоби підняти престиж вчителя музики, потрібно постійно розширювати звичні межі знань і способів ділитися ними, наприклад, сягати до різноманітних асоціативних зв'язків музики з іншими мистецтвами, з усім життям, з історією і культурою України, проводити паралелі й порівняння з музикою інших країн і народів, знаходити цікаві й повчальні факти з життя композиторів і інших митців, які виявляють дотичність до музики й т. п.

Тож **мета посібника** полягає у запровадженні інтертекстуальних і інтермедіальних теоретичних концептів і практичних інструментів для аналізу й розуміння музичних творів у процесі викладання навчальної дисципліни «Методика навчання гри на фортепіано».

У наш час істотно підвищується вагомість всебічної компетентності майбутнього вчителя музики (чи музичного мистецтва) у різних галузях культури. Адже музично-естетичне виховання молоді має бути комплексним і спиратися, побіч вузькопрофільних, на знання багатьох інших дисциплін – історії, філософії, психології, літератури, візуальних мистецтв. Крім того, зважаючи на сучасні воєнно-політичні обставини, першорядного значення набуває патріотичний чинник навчання й виховання. Відштовхуючись від цього, вчитель вибудовує гнучку модель навчального процесу, шукає оптимальні способи донесення змісту музичних творів із урахуванням передових світових тенденцій у цій галузі, а також національних особливостей рідного музичного мистецтва.

Перед учителем постають завдання не лише когнітивного засвоєння учнями деякого обсягу матеріалу, а й уміння знайти чинники впливу на їхній емоційний інтелект, психоповедінкову та аксіологічну сфери світорозуміння. Активізації відчуттів, розширенню образної уяви та поглибленню асоціативних зв'язків можуть сприяти поєднання музики з літературою (поезією або прозою), різними видами образотворчого та ужиткового мистецтва, фольклором, життєвими аналогіями, тобто, всім полімедіальним простором людського буття. Розуміння і переживання музики як всеохопної субстанції закорінене в філософських трактатах минулого,

й сучасні науковці не тільки підтверджують її вплив на соціальні та психологічні аспекти людського життя, а й пропонують конкретні методи досягнення позитивних результатів.

Залучення до музично-естетичного виховання й музичної педагогіки загалом художньо-специфічних образів і засобів, що походять із інших видів мистецтва, інспірує до появи внутрішніх візуально-слухових асоціацій, паралелей, аналогій, які внаслідок нейроінтегруючих властивостей індивіда задіюють додаткові механізми сприйняття, збагачуючи та посилюючи вплив музики.

Безперечно, кожне мистецтво має своїх відданих прихильників, володіє потужним власним потенціалом, здатним привабити й захопити. Проте іманентна система виражальних і зображальних засобів, прийомів, чинників лише вирає у випадках інкорпорації з ресурсами іншого мистецтва / мистецтв. Така взаємодія та комплементарність можуть викликати значно багатограннішу емоційно-естетичну дію на реципієнта та відповідну його реакцію – враження, зворушення, що надовго залишаються в пам'яті.

Синергія елементів різних мистецтв ґрунтується на гіпотетичній спільності тематики, художньо-образних задумів, творчих ідей і розмаїтих способів відображення багатогранності всесвіту – реальної чи ірреальної його сфер. З іншого боку, мистецтва завжди поєднувалися втіленням таких універсалій, як гуманістичні ідеали добра, краси й людяності, морально-етичні засади, духовність.

Культурно-мистецькі відносини, діалоги й полілоги, в тому числі, з участю музики, завжди цікавили науковців (починаючи з античної епохи). Зокрема, вслід за давно відомою теорією «синтезу мистецтв», прийшла більше пристосована до нашого сучасного світу концепція інтермедіальності. Це – відносно нове поняття, запроваджене в літературознавство, культурологію та мистецтвознавство західними дослідниками (Д. Гіґінс, О. Ханзен-Льове) після терміна «інтертекстуальність» (Ю. Крістева та ін.) ще в 1960-х роках. Інтермедіальність має вузчі й ширші тлумачення: ширше – це означення всього художньо-полісеміотичного дискурсу в системі культури (національної і міжнаціональної), вузче – як види між-

текстових імплікацій у одному артефакті, що базуються на взаємодії різних мистецько-мовних кодів. Тобто, це семіотична різнорідність текстів, на відміну від інтертекстуальності, що є їх семіотичною однорідністю.

У чому конкретно може проявлятися семіотична однорідність і різнорідність? Семіотика, як ми знаємо, це наука про знаки, що розглядає мову як знакову систему. Кожне мистецтво, а в музичному кожна його галузь, має свою мову. Тож, інтертекстуальним можемо вважати музичний твір, у якому інкорпорується два (і більше) однорідно-мовні тексти – суто інструментальні, суто вокально-інструментальні тощо в дихотоміях «свій і чужий», «власний новий і власний попередній». Інтермедіальність стосується поєднання різнорідних міжмистецьких текстів, є своєрідним перекодуванням «інших» засобів, знаків, структури, архітектоники. Інтертекстуальність та інтермедіальність можуть ґрунтуватися на цитуванні, ремінісценціях чи інших запозиченнях – це поширений прийом і в літературі, і в музиці, конкретними індикаторами якого є паратекстуальність (заголовки, епіграфи, присвяти), парафрази тощо. Окрім міжмистецьких і міжтекстуальних проявів, інтермедіальність може служити також для втілення знаків «позахудожньої реальності» (О. Афоніна), наприклад, у відповідній програмній музиці.

Інтертекстуальні та інтермедіальні ракурси музично-естетичного виховання передбачають такі тематичні блоки:

1. Інструментальна музика з програмними заголовками (поясненнями), що скеровують на інтрамузичні (інтертекстуальні) та міжмистецькі й інші інтермедіальні прояви художньої взаємодії.

2. Інші виміри інтермедіальності (взаємообмін термінами й поняттями між мистецтвами, постаті композиторів із багатогранністю обдаровань, літературні твори про музику й музикантів).

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ І ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Вивчаючи та аналізуючи різноманітні парадигми інтермедіальних вимірів, необхідно звертати увагу на національно-патріотичний ракурс. Як зауважила С. Мудра, «образотворчі, музичні та інші мистецькі засоби в сполученні з суто педагогічними можуть і повинні прищеплювати молодшому поколінню любов до рідної історії, культури, природи, до народної творчості» [5, с. 54]. Це, зокрема, усвідомлювали українські композитори перших десятиліть ХХ віку, створюючи цикли фортепіанних мініатюр на основі народних мелодій (Денис Січинський, Левко Ревуцький, Борис Кудрик, Василь Витвицький, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Роман Сімович і інші).

До нотних видань долучалися художники, які здійснювали їхнє мистецьке оформлення. Автори більшості тогочасних збірок здебільшого орієнтувалися на найдавніші пласти фольклору – обрядові, які, завдяки своїй ігровій специфіці, заснованій на синкретизмі й інтонаційно-ритмічній повторності як принципі музичного розвитку, сприяли доступності дитячого сприйняття. Важливо, що переважно в таких збірках подавалися тексти пісень – вербальний ряд у такому випадку служить інтермедіальним провідником музично-образного змісту, доповнює його конкретикою в уяві дитини, яка виконує суто фортепіанний твір. У реальному (в пісні) та уявному (у фортепіанній мініатюрі) сполученнях слова й музики проглядає «суто український підхід до навколишнього живого й неживого світу: тут усе бачиться й сприймається крізь призму особливої теплоти й ніжності. Стільки ласкавих слів, епітетів, зменшувальних суфіксів, здається, не витворила жодна мова світу. Це наша споконвічна українська ментальність – усе на світі осердечнювати й обігрівати душевним теплом. Не цураймося цього, яким би жорстоким не здавалось нам життя, як би тяжко за свою доброту і сердечність ми не платили протягом усієї нашої історії» [12, с. 5]. І тепер ми вкотре

платимо на новому витку історичної спіралі, співаючи наш державний гімн з надією, що «згинуть наші воріженьки, як роса на сонці»...

На початку ХХ століття відомий львівський музичний педагог писав: «Новіші досліди над музичною психологією дитини вказують, що естетичні переживання дитини, а в тому й музичні ... не є чисто естетичні, як у нас, старших. Ці переживання в'яжуться тісно з позамузичним змістом, зі загальними переживаннями дитини». Тому музика для неї не є чимось окремим, чимось самим в собі, а частинкою того таємного джерела всяких дитячих як фізичних, так і психічних енергій» [12, с. 130]. Це означає доцільність програмної конкретики образного змісту твору на ранніх етапах знайомства зі світом музичного мистецтва.

Таємним джерелом фізичних і психічних енергій може послужити такий жанр календарно-народної обрядовості, як веснянки (гаївки, гагілки тощо). Вони знайшли у наукових працях фольклористів ґрунтовні тлумачення, що стосувалися їхньої генези, функціонально-ритуального призначення, етнічно-спільних рис (спостережених на різних територіях проживання українців), образно-символічної та синкретичної природи у поєднанні співу, рухів і міміки, що сягають корінням у глибоке архаїчне минуле. Фольклорист Олексій Дей, зокрема, наголошував на їх привабливості для дітей і молоді завдяки особливостям змісту й веселим мелодіям, які «розлягалися над українськими селами мажорною поезією, із неусвідомленим прагненням удалеч, до чогось ваблячого й бажаного. Всі вони вщерть сповнені жаги молодого життя» [1, с. 14–15]. Науковці розглядали образно-сміслову багатство цих зразків обрядового фольклору, виявлене в насиченні вербальних текстів порівняннями, метафорами, іншими тропами та іманентними для народної творчості засобами психологічного паралелізму.

Побіч того, зазначали про використання мелодій народних веснянок композиторами в якості джерел тематизму та образно-змістовної символіки власних творів у найрізноманітніших жанрах вокальної і хорової музики. Очевидно, що це безпосередньо стосувалося й української інструментальної творчості – як сольної для

різних інструментів, так і симфонічної (згадаймо симфонічну сюїту Михайла Вериківського «Веснянки», поему-фантазію «Веснянки» Станіслава Людкевича для симфонічного оркестру тощо). О. Дей також доречно зазначив про відображення весняної календарної обрядовості представниками національного образотворчого мистецтва [1, с. 19]. Та не тільки весняна, а й зимова календарна обрядовість утілювалася ними. Це свідчить про інтермедіальний взаємообмін темами, сюжетами, мотивами, ідеями й архетипами між музикою та візуальними мистецтвами (наприклад, полотна «Гагілки» Івана Труша та «З колядою» Ярослава Пстрака, створені на початку ХХ століття й присвячені гуцульським регіонально-обрядовим традиціям).

Левко Ревуцький першим із професійних композиторів написав дві фортепіанні «веснянки», об'єднавши їх у циклі «Три дитячі п'єси» за мелодіями, узятими з фольклористичного збірника Климентя Квітки (1929), з однією колисковою. Це не транскрипції чи аранжування народнопісенного зразка, що переважали в національній фортепіанній музиці ХІХ століття, а високохудожні твори, в яких фольклорний прототип служить вихідним пунктом його адаптації до модерної стилістики, зі застосуванням нових технічно-логічних прийомів і засобів. Серед них – гармонічні зіставлення тем, метрична перемінність і метричні «зрушення» мотивного розвитку, запровадження елементів народної поліфонії, дванадцятитоновна діатоніка.

Неодноразово звертався до фортепіанних опрацювань веснянок для педагогічного репертуару Василь Барвінський у 1930-х роках, зокрема, у збірці «Українські народні пісні для фортепіано» є три веснянки («Ой не рости, кропе», «Ой перепеличка» та «Ягіл, ягілочка»), в яких, за спостереженням Олега Смоляка, «досить виразно відчутна зональність виконавських традицій» [11, с. 43] – тобто, Барвінський підкреслив деякі територіальні відмінності поліфонії обрядово-гуртового співу за наявності тих самих народних текстів і мелодій). Фольклорним джерелом п'єси «Жучок» зі збірки «Наше Сонечко грає на фортепіано» (у першому виданні 1935 року) чи

«Жучок і жучиха» (у виданнях 1941 та 1961 років) є гаївка «Жучок». У тексті першої строфи пісні читаємо: «Ходить Жучок по долині, / а Жучиха по ялині», тож обидва заголовка пасують до фортепіанної версії Барвінського, тим більше, що ці збірки видавалися ще за його життя.

П'єсу розпочинає короткий вступ, який складається з квінтових бурдонів із форшлагованим верхнім тоном, чим нагадує лірницьку гру й викликає очікування стилізації народного музикування. Квінта з форшлагом і без нього залишається складовою супровідної партії, що є доволі різноманітною: містить контрапунктичні проведення до теми половинними й чвертками на легато та вісімками на стакато.

Тема має перемінно-метричну організацію, містить збільшену секунду у своїй першій стакатній половині; друга – легатна, наспівніша. Структура теми 4+3. Середина п'єси написана в домінантовій тональності. Тут повторюється лише перша половина теми, друга модифікується: їй властиве двоголосся, легато відсутнє, вона на такт подовжена (4+4) в порівнянні з експозицією. Нижній голос надає мелодії колористичного нюансування внаслідок хроматизації шаблів, що разом із альтераціями акомпанементу ведуть до відхилення в субдомінантову тональність. Без гармонічного переходу, в зіставленні, з'являється реприза в основній тональності. Незмінну тему супроводить активніший акомпанемент. Друга половина теми повторюється у вигляді приспіву до пісні, проте, на відміну від першого «куплету», де реприза точна, в другому кадансовий зворот фактурно насиченіший і доповнений форшлагованою тонікою через стрибок до третьої октави на тлі порожньої квінти в басах.

Автентичні мелодії веснянок лягли в основу інших п'єс збірки, а саме, «Їде, їде Зельман» і «Горобчик». У «Горобчику» використана гаївка, справжня назва якої «Мак» (текст побудований на звертаннях до горобчика й запитаннях, чи він бачив, як сіють мак). Тож, як впливає зі заголовка фортепіанної мініатюри, композитор вирішив більше заакцентувати на звуконаслідуванні відповідно артикульованих мелодичних зворотів та їх динамічно-темпових змін,

задля достеменності відтворення образу й поведінки добре знайомі дітям пташки.

Створення збірників і циклів фортепіанних мініатюр на фольклорних мотивах – одна з провідних тенденцій української композиторської творчості першої третини ХХ століття. Це було зумовлено насамперед національно-виховними завданнями. Доведено, що популярні й дохідливі за змістом народні пісні несуть зі собою заряд вікової мудрості багатьох поколінь наших предків, які жили й працювали на нашій землі; передають інформацію про їхні колективні звичаї, вірування, уявлення про світ. А кожна людина, народжуючись у певному етнічному середовищі, підсвідомо переймає його національно-колективні архетипи, що становлять найглибшу верству ментальності. Тому народні пісні – це важливі медійні засоби, що зберігають свої дидактично-етичні здатності навіть у вигляді різноманітних іномедійних адаптацій до сучасного сприйняття виконавців і слухачів. Взірці пісенного фольклору різних жанрів володіють ресурсами, які можуть, за словами Ф. Колесси, розбуджувати та розвивати «в молодих душах любов до всього, що добре і прекрасне, до всього, що своє і рідне: до рідного краю, мови й пісні та історичної традиції, любов до рідні і при цьому співчуття людському горю і усвідомлення краси природи... висока художність та поетичність, які притаманні народним пісням – це наймогутніші виховні чинники» [4, с. 9–10].

З іншого боку, згадані вище українські композитори, які навчалися в перші десятиліття у провідних культурних центрах Європи, чутливо реагували на нові віяння модерної епохи. А серед них – і на неофольклоризм, першим репрезентантом якого був угорський композитор і фольклорист Бела Барток. Його багата фортепіанна творча спадщина, в тому числі, для дітей, спирається на селянські мелодії, вписуючи їх у контекст оновленої музичної мови, оформлюючи прості мотиви гармонічно складним супроводом та розвиваючи їхній метроритмічний, ладовий, семантико-структурний і фактурно-композиційний потенціал. Подібні принципи музичної творчості для дітей запроваджував німецький композитор і музико-

знавець Карл Орф, користуючись своїм національним фольклором і народною музикою інших європейських народностей у власних творах. Талановито переосмислювали національні фольклорні джерела представники чеської (Леопольд Яначек), литовської (М. Чюрльоніс), фінської (Ян Сибеліус), польської (К. Шимановський) і інших композиторських шкіл. Це ще одне підтвердження того, що інтермедіальний діалог фортепіанного тезаурусу з народною музикою (своєю та чужою) є у всіх сенсах вартісним педагогічним матеріалом.

«Балетна сценка» Віктора Косенка (з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано») виявляє інтермедіальність іншого роду, де музика поєднується з хореографічним мистецтвом. Це також відбувається віртуально, але очевидним є задум композитора змалювати делікатні образи балетного мистецтва, спрямувати юного піаніста / юну піаністку на відчуття пластичності структурних одиниць мотиву, речення, фрази, їхньої рельєфності, що співвідносяться з танцювальними формами. Важливого значення у крайніх частинах твору набувають паузи, які, володіючи містким художнім і образно-смісловим наповненням, допомагають досягнути граціозності й легкості для відображення рухів танцюристів. Натомість мажорна середина нагадує селянський танець, виразним знаком чого виступають початкові «порожні» квінти з форшлагами.

П'єса «За метеликом» із цього ж циклу пов'язана з дозвіллям дітей, їх спілкуванням з природою. Композитор у художній формі наслідує перелітання метелика з квітку на квітку й дитячі намагання зловити його. Акценти, короткі ліги, стакато, мінливий гармонічний план і контрасти динаміки змальовують яскраву картину літньої пори року. Структура фраз (4+5), де подовжено останню тривалість її залігуванням, так само сприяє наочності фортепіанного втілення програмної назви – біг, зупинка й знову те ж саме. Як і «Балетна сценка», ця мініатюра представляє певний вимір інтермедіальності художнього образу, а саме, відображення знаків світу природи в музиці.

Прелюдію № 5, останню з циклу п'яти мініатюрних прелюдій сучасного українського композитора Романа Цися (народився 1957 року), можна вважати зразком інтертекстуальності, адже вона побудована на своєрідній дидактичній адаптації фортепіанних тем зарубіжних романтиків, що приваблюють сердечним поривом, наполегливим простуванням до найбільш експресивного вияву почуттів. У темпі *Andante* втілюється, а навіть стилізується романтична образно-інтонаційна сфера в типовій тричастинній формі та фактурі, виразно розподіленій на тему й супровідний матеріал. У середині прелюдії запроваджено як додаткову верству октавну басову лінію, що надає більшої об'ємності звучанню. Втім, відсутність розв'язання кадансових зворотів (окрім заключного) привносить деяку неоднозначність, не оправдовує «горизонту очікування» (Г. Яусс) слухача. Натомість з'являється функційно інша акордика, що спонукає до подальшого розвитку музичної думки.

У характері мелодики поєднуються розповідність і схвильована бентежність. Спочатку це уривки, які далі оформлюються у тематичну побудову з кульмінаційною вершиною після двох висхідних секвенцій. Їх особливістю є загострення гармонічного оздоблення, коли замість чіткого функційно-акордового співвідношення, традиційного для переміщення секвенційних ланок, застосовано збільшені та зменшені інтервали й секундово-акордові наповнення. Цей сучасний діалог із романтизмом набуває символічності і через ознаки наслідування інтонаційно-фактурних зворотів, перепущених крізь призму зміни музичних епох, і через меланхолійний смуток як знак ностальгії. Відомо, що Пилип Козицький та Ігор Шамо у своїх циклах прелюдій сягали до оригінальних шопенівських мелодій. М. Лисенко першим створив фортепіанний «Експромт» із підзаголовком «у манері Шопена». Це свідчить про духовне споріднення українських композиторів із польським генієм, про його вплив на них саме у фортепіанній галузі творчості.

Інтермедіальний діалог як суму двох мистецьких кодів (літератури й музики), що синтезуються у застосованих виражальних засобах, може ілюструвати «Прелюд пам'яті Т. Шевченка» Якова

Степового. В самому заголовку твору закладена ця інтерсеміотична взаємодія. Прізвище нашого поета-пророка знайоме кожному українцеві з дитинства. Тож заголовок-присвята й виступає тим семіотичним орієнтиром, який запрограмує смисловий простір фортепіанної музики. Враховуємо дату написання твору – 1914 рік, дата 100-річчя Кобзаря. Місце – царська Росія, переслідування, заборони всього, що пов'язане з українською культурою загалом і Шевченком та його творчістю зокрема, як її філософсько-поетичним втіленням.

І тут Я. Степовий, випускник, до речі, петербурзької консерваторії, педагог, музично-громадський діяч, автор фортепіанної музики з неоромантичною стилістикою, в якій переважають ідилічні, меланхолійні та замріяні образи, цілком «перезавантажується». Ми чуємо в цій музиці потужне хорове багатоголосся, приховану внутрішню силу, що потужно виходить «назовні» в кульмінаційній зоні, а також музичномовні знаки думи, історичної пісні, пафос ораторатрибуна, тобто, абсолютно іншу художньо-знакову систему, навіяну творчістю Шевченка, його викривальною риторикою, наказами потомкам, закликами та драматизмом, напрочуд вдало відтвореними фортепіанними засобами.

Фортепіанний цикл Федора Надененка «Акварелі» був написаний упродовж 1920–1950 років, його окремі частини вперше видані 1961 року. Загальний заголовок походить із суміжної мистецької галузі малярства, де акварель є одним із родів, а точніше давнім способом малювання, його технікою, заснованою на розчиненні фарб водою, внаслідок чого створюється ефект прозорості й легкості. Акварель перейшла з образотворчого мистецтва до літератури й музики: до літературної «малої» прози (наприклад, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича) – на початку ХХ століття, під впливом нових імпресіоністичних віянь творчості західноєвропейських майстрів слова; до української фортепіанної музики – вперше власне завдяки Надененку, а потім і іншим композиторам – Віталію Кирейку (мініцикл «Акварелі»), Михайлу Вериківському («Волинські акварелі»), Ігорю Шамо («Гуцульські акварелі») в 1960–1970-х роках.

Як зауважив В. Клиш, «...спорідненим фактором для цих сюїт виступає прагнення композиторів об'єднати той або інший задум під егідою техніки акварелі» [3, с. 253]. Тож семантика акварелі може бути розшифрована у фортепіанних творах як жанрове означення, так і узагальнення технічно-виразових засобів.

Відкриває добірку п'єс із циклу Надєненка Прелюд «Осінь» (*Moderato con moto espressivo*), сюди ввійшли також «Листок із альбому», «Скерцино», «Пастораль», «Вальс», «Бурлеска», «Етюд-рондо», «Колискова». Як видно, лише прелюд має конкретизований програмний заголовок, побіч свого жанрового визначення. Оскільки прелюд (чи прелюдія) передбачає повну довільність форми й стилю, а також і змісту, то саме програма уточнює його ідейно-образний задум, що в контексті загальної назви циклу «акварелі», сприймається у відповідних тонах осінніх настроїв, хоча, як відомо, осінь іноді виграє неповторними, напрочуд яскравими кольорами. Розмір 6/8, типовий для баркароли, є тонким натяком на швидкоплинність часу, водночас така метроритмічна організація «коливання хвиль» журливо-експресивної мелодики в оточенні трьох допоміжних ліній, з яких найбільш статичним є бас, створює відчуття пленеру.

Формальна будова твору тричастинна, з дещо видозміненою репризою. Частини вирізняються розмаїтістю виявлення провідного образу, в якому поєднуються неминучий смуток і несміливі проблиски сонця крізь товщу хмар. Цей контраст виразно виявляється у зміні темпу середини, в її більш схвильованому русі висхідними секвенційними фразами, на відміну від початкових низхідних, якими символізується приречення. Крім того, середина прикметна наростанням гучнішої динаміки від *mp* до кульмінаційного *F*, тоді як у першій частині панувало піано. Важлива роль належить гармонії, яка забарвлює секвенційні ланки тонкими емоційними відтінками. Хроматичні зсуви виступають своєрідним настроєвим лейтмотивом-контрапунктом журби й жалю – вперше в середньому голосі тематичної експозиції (і відповідно, при її повторенні в репризі), вдруге у середній частині в басах.

Реприза привносить деяке підсумування попереднього матеріалу, наче синтезуючи його. Гра переважно тьмяними гармонічними барвами сягає далеких тональностей. У кодї *Meno mosso* запроваджуються відголоски речитативно-декламаційної манери письма, увиразненої в басовому голосі маркато й акцентами, а також промовистими паузами. Партія правої руки відповідає акордами, наче краплями осіннього дощу. Розсіяння фактури продовжується подовженням тривалості пауз, затиханням звуку до трьох піано на останньому тонічному акорді з верхнім квінтовым щаблем, з якого також починалася мелодія прелюду.

«Аркуш із альбому» (*Allegretto. Affabile*) як романтичний фортепіанний жанр (найчастіше застосовувався Р. Шуманом і іншими композиторами-романтиками) знайшов у Надененка полівалентне трактування: з одного боку, семантична однозначність вальсової ритмоформули, з іншого, відповідно до «акварелі», прозора й делікатна фактурна тканина, а з третього, наративність, зумовлена «літературністю» жанрового заголовка (альбом можна розуміти як особистий щоденник). Тема-мелодія сприймається як безпосередньо-емоційний запис із щоденника. Вона проста і водночас задушевно-щира, сердечна (*Affabile* у перекладі з італійської).

Середній епізод *Piu animato* містить ланцюг секвенцій із перманентними модуляційними переходами як у мінорні, так і мажорні тональності. Автор застосував і регістрово-тембральні переміщення теми, що викликають аналогії з живописною колористичною палітрою. Як і в попередній мініатюрі, кода привносить розмовно-речитативні інтонації на тлі хроматичної лінії довгих тривалостей маркованого басу. Ця заключна частина побудована на діалозі мотивів теми серединного епізоду. Діалог поступово сповільнюється і затихає. Загальний динамічний план твору не виходить за межі *mf*.

Заголовок «Скерцино» представляє один із різновидів гумористичної жанрової сфери. Скерцино – це мале скерцо, яке є найдавнішим загальноєвропейським жанром цієї специфічної моторної природи. Порівнюючи гумореску, бурлеску та скерцо, В. Клин ствердив, що «характер змісту образів та засоби їх втілення в цих

видах творів настільки близькі, що дають підстави вважати гумореску (бурлеску) і різновидами скерцо, і самостійними жанрами» [3, с. 83]. Дослідник також відзначив подібність найзагальніших прийомів утілення комічних колізій, як нарочитість перетворень музичної думки, гіперболізація та несподіваність у вигинах її плину, зміщення очікуваних пропорцій форми, примхливість темпоритму тощо [3, с. 83].

Проте у Надененка, внаслідок належності до циклу «акварелей», його скерцино як швидка мініатюра (*Allegro*) набуває ознак витонченості. Це стосується невагомості фактурного оформлення двох елементів теми, та її гармонічних засобів. А також частково гучності, що зазвичай є основним прийомом контрастності в гумористичних творах. Так і тут, однак за домінування *mf* і *mp*, *f* – це лише окремі акорди наприкінці фраз. На *f* витримані одноголосі лінії правої руки – переходи до акордової середини та до динамізованої репризи. Коротка кода унаочнює гумористичний нахил у останніх тактах стишенням і раптовим наростанням динаміки, що відповідно супроводяться сповільненням і несподіваним пришвидшенням темпу. До загальних рис «Скерцино» належать чітка квадратність побудов і доволі активні агогічні зміни.

«Пастораль» (*Allegretto*) є споглядальною мініатюрою, що безпосередньо впливає з цього жанрового означення (такі літературні й музичні твори пов'язуються з ідилічними картинами природи). Тріольну, ніжно-мереживну мелодику, прикрашену мордентами, підтримують витримані квінти й терції. Вона навіює асоціації з грою на сопілці. В процесі розвитку мелодична лінія отримує ширший амбітус, гучнішу звучність і басовий органний пункт (у короткому серединному реченні). В репризі тема повертається до початкового вигляду, поволі підіймаючись у високий регістр, де стишується до трьох р. Як і в «Аркуші з альбому» гучність не підіймається вище від *mf*.

«Вальс» розпочинається коротким вступом акомпанементу лівої руки, де закладається секундова «колючість» і акцентування басу. Секундовість відлунює і в самій вальсовій темі, що складається-

ся з двох коротких фраз і однієї довшої. Особливістю останньої є поступовий пощаблевий підйом і опускання, в тому числі, альтерованими щаблями. Стійка секундова характерність супроводу зникає в середині твору, поступаючись у другій половині середини окремим звукам і консонансовим інтервалам. Зате партія правої руки, наділена новими синкопованими темами, не позбавляється альтерацій і хроматичних ходів. Кода, заснована на другому мотиві середини, більше насичена фактурно, зокрема, акордовими співзвуччями, подекуди зі секундовими загостреннями. Внаслідок цього «Вальс» не зовсім «акварельний», він радше скерцозний.

Започатковане вальсом відгалуження від «акварельності» продовжує «Бурлеска» (*Allegretto con moto*). Зокрема, це проявилось вживанням у темі сфорцандо на слабкій частці такту, частих акцентів. Ці артикуляційні позначення властиві для обраного композитором жанру, як ще одного різновиду гумористичності. В середній, трохи швидшій частині, композитор застосував поліфонічний виклад партії правої руки, а також винахідливі й сміливі гармонічні переходи та зіставлення, регістрові переключення. Менш рухлива й гучна кода насичена октавно-акордовою фактурою, що охоплює широкий діапазон інструмента. Привертають увагу фінальні «хвацькі» звороти, розмежовані паузами. Вони ведуть до останнього акордового сфорцандо, що припадає на слабку долю, чим підкреслюється бурлескний, але не «акварельний» тип твору.

Так само важко назвати «акварельним» «Етюд-рондо». Ремарка композитора щодо характеру його виконання *Giocoso scherzando* є виразним орієнтиром знову ж таки на музичний гумор. Така грайливо-скерцозна атмосфера створена в темі-рефрені (13 тактів) з остинатними повторами басового й верхнього голосів, із хроматичним «ковзанням» середніх голосів у тональності до мажор.

Характер не змінюється з появою першого епізоду (в ля мажорі), його веселої теми, оповитої фігураціями шістнадцяток, що далі розгортається октавою вище й повертається назад. Удруге рефрен проводиться у трохи скороченому вигляді (8 тактів). Другий епізод вирізняється цілеспрямованою висхідною темою в акордо-

вому викладі, яка, сягаючи найвищої теситурної й динамічної вершини, перетворюється на низхідний потік фігурацій, що трохи стишуються, готуючи рефрен на мотивах розгойдування (вгору-вниз) з гармонічною основою паралельних квінт у лівій руці, яка перехрещується тут із правою. Хоча епізод написаний в основній тональності, тут наявні досить далекі гармонічні відхилення, наприклад, у мі-бемоль мажор.

Третій інваріант рефрена найдовший (15 тактів). Він закінчується на кількох висхідних пасажах-мотивах, кожний з яких має іншу тональність. Після гучного першого наступні затихають до двох піано, сповільнюючись. Складається враження, що автор пригадав про «акварельність» циклу. Та після пауз, раптово у Темпо І ще й із пришвидшенням руху, вторгається на форте низка висхідних дисонуючих паралелей із септакордів, що так само швидко стишуються до pp і розріджуються. Паузи з ферматою відділяють їх від кадансової побудови, яка завершує твір у ля мінорі (паралельній до основної тональності) на піанісімо та у стриманому темпі. Тож повернення до акварельності відбулося шляхом зупинок руху, заповільнень, стишення гучності, перерв у звучанні та мінорного закінчення грайливої скерцозності, що домінує у творі

«Колискова» (*Andante semplice*) спирається на просту й тиху тему із коротких повторних речень, яка поступово ускладнюється гармонічно. Закінчується вона двотактовим *Lento*, зі «збиранням» у один акорд тонів від басу до октави правої руки, перенесеного у верхній регістр. Цей двотакт конотується з типовим приспівом у колискових на «А-а-а...». Наступні тематичні утворення є варіантами основної теми, тож тут запозичено з пісенного фольклору варіантний спосіб розвитку. Подібно до першого «куплету», другий теж завершується приспівом *Lento*, вже на три піанісімо. Третій куплет, найбільш фантазійний, його кінцівка *Lento* базується не на нашаруванні звуків, а на повторі готового кластерного співзвуччя у правій руці октавою вище, на тій самій дуже тихій динаміці. Після останнього відгомону теми у двох наступних тактах з'являється довге арпеджіо-акорд із затриманням усіх тонів, у якому змінюється-

ся бас для переходу в кадансовий зворот і розв'язання у тонічний тризвук із порожньою квінтою в басах і верхнім терцевим тоном. Таким чином, колискова остаточно закріпила панівну акварельно-музичну ауру циклу за допомогою давнього родинно-побутового жанру, в його функціональному життєвому призначенні та на ремінісценціях із фольклорними витоками куплетності, варіантності, повторності й загальної заспокійливої атмосфери.

Приклад інтермедіального полілогу мистецьких кодів – цикл «Акварелі» Віталія Кирейка, написаний упродовж 1966–1968 років. Складається з трьох п'єс без назв, під загальним заголовком, який проектує поліхудожність музичної мови разом із епіграфом, що представляє уривок із поезії одного з наймузикальніших українських поетів Павла Тичини «Квітчастий луг»:

“...А в далині, мов акварелі, –
Примружились гаї, замислились оселі.
Ах, серце, пий!
Повітря – мов прив'ялий трунок.
Це рання осінь шле цілунок
Такий чудовий та сумний...”

Епіграф маркує прагнення не стільки конкретизувати, як навіяти символічний зміст музики, до створення якої композитора надихнули чудові рядки з раннього періоду творчості Тичини. Природний пейзаж, спостережений і охудожнений ним, зачарував В. Кирейка й викликав аналогію до малярського жанру, прозорість якого вербально підкреслена антропологізацією (олюдненням) дерев (троп «примружились гаї» вгадується у шумових ефектах пасажів), будинків (троп «замислились оселі» – у агогічних відтінках), тобто, це не просто предмети, а їхні нетипові, метафоричні «акварельні» стани.

Обраний композитором уривок вірша пропонує не один образ, який домінує візуально, а цілу образно-чуттєву гаму, що включає синестезію живописно-пейзажних уявлень-аналогій (мов акварелі) та порівнянь зі сфери різнопланових відчуттів людини, включно з дотиковими і смаковими. Поезія наскрізь пройнята багатогранною

символікою осені та її сприйняттям. Тому фортепіанна інтерпретація літературного першоджерела не могла допустити однозначного розкодування.

Із трьох п'єс циклу кожна втілює поетичний зміст іманентно-притаманно для себе – з одного боку, ніби подаючи його певний звуковий ракурс, із іншого, взаємодоповнюючи одна одну й складаючи тим самим художню цілісність. Відтак, тут вирізняються образно-тематичний і змістово-символічний рівні інкорпорації мовно-знакових систем, у якій сполучено поетичну основу, акварель як рід живопису та фортепіанне письмо, що виступило як остання інстанція, підсумково-інтегруючий творчий результат.

З метою «трансляції» багаті палітри споглядання осінньо-пастельних барв композитор застосував комплекс витончених виражально-зображальних засобів. Передусім привертає увагу фактурна щільність, створена внаслідок тісного розташування музичного тексту. Проте вона не є громіздкою і переобтяженою, а радше навіює асоціації з національним ужитковим мистецтвом – вишиванками, писанками з їхніми вибагливими візерунками. Важливим чинником виступила мелодика, в якій просвічує синтез вокальної та інструментальної первин, подекуди народнопісенних інтонацій. Циклу загалом властива агогічна пластика, коливання руху музичної течії, її сповільнення та пришвидшення, що сприяє аюзіям з мінливістю психологічно-емоційних «осінніх» станів людини.

Характерною технічно-колористичною ознакою циклу є функційно-«розмиті» переливи пасажів, переважно, терцево-квінтової структури. Їхні спалахи секстолями, квінтолями, інтервальними паралелізмами та елементами поліритмії ніби розширюють музичний мікрочасопростір. Це відбувається також завдяки мелізматичі (що є традиційною атрибутикою кобзарських дум). Пасажі та агогічні зміни в них перегукуються з перетіканнями барв із майже невидимими гранями переходів на полотнах художників, а подекуди виконують функцію маркування композиційної будови п'єс, найчастіше їхніх кульмінаційних зон. Збіги музичної мови помітні в

насиченні фактури поліфонічними вкрапленнями, а також у обов'язкових своєрідних фінальних «резюме» у кожній частині, які несуть на собі відбитки, відповідно, фантазійності, зворушливої лірики та епічності. Щодо закінчення першої п'єси, показовим є застосування прийому зняття тактових рисок, що схиляє до імпровізаційності, надає виконавцеві ще більшої агогічної свободи.

З гармонічного боку теми, експоновані як діатонічні, в процесі розгортання щедро «декоруються» складними альтераціями та хроматизаціями. Ця сфера приваблює також неординарним поєднанням тональних і атональних епізодів. Сміливі переходи в далекі тональності сприймаються як короточасні імпресії, що, проте, не набувають голосної динаміки, залишаючись переважно ніжно-прозорими. Лише в третій п'єсі двічі застосовано короткотривале фортісімо, яке виконує більше формотвірну функцію – служить кульмінацією всього циклу.

Попри наявність подібностей, п'єси відрізняються темпоритмічно, що зафіксовано початковими авторськими ремарками (перша *Moderato commodo*, друга *Allegretto poco*, третя *Moderato semplice*), де зазначено переважно темпи, які належать до помірних, адже характер запрограмовано в епіграфі й загальній назві циклу. Тембрально-регістровий чинник мінливості звукових забарвлень доповнює і деталізує загальний колорит пленеру та пейзажності враженням візуально-просторової перспективи – недаремно у вірші йдеться про «трунок повітря». Спокій споглядання, що подекуди порушується легким хвилюванням, світлий жаль, роздуми без трагізму – ось основні почуття й переживання, викликані цією музикою та її паратекстуальним комплексом (що складається зі заголовку й епіграфа). Згадка поета про серце, яке бере безпосередню участь у сприйнятті осінньої краси природи («Ах, серце, пий!»), інспірувала композитора на кордоцентричність музичного вислову, його теплоту, попри «сумний цілунок» осені, бо він усе ж «чудовий». І дійсно, в кожній порі року є своя особлива краса.

Якщо в циклі Ф. Надененка означення «акварелі» більше підпорядковується технічному трактуванню, як у живопису (з огляду

на наявність інших жанрових моделей у кожній п'єсі), то в циклі Кирейка це й жанрова основа всіх трьох частин, і технічна прикмета.

«Музична картинка» Жанни Колодуб одразу привертає увагу бітональністю нотного тексту – партії правої і лівої рук написані в різних тональностях (до мажор і сі мажор, що перебувають у малосекундовому співвідношенні). Крайні частини (*Allegretto*) протиставляються середині (*Meno mosso*) не тільки темпово, а й фактурно. Експозицію і фінал представляють короткі поспівки, а далі речення, що нашаровуються одні на одних у техніці канонічної імітації, з інтервалом тритону. Прямування до першої кульмінації на два форте позначене появою двотакту довільних сполучень лінеарних зворотів, які підготовляють тему середини в аугментації (збільшенні тривалостей – з вісімок на чвертки). Далі запроваджено новий сонористичний матеріал, а саме, повтори довгих акордів-плям, від яких відштовхуються розмежовані паузами короткі статкатні мотиви. Перетворення останнього низхідного ходу на септиму з вісімок на чвертки, що тяжіють до глибокого гучного басу, подовженого ферматою, знаменує репризу-фінал. Вона скорочена й зміщена в нижні регістри (4 такти), після чого лунає видозмінений початок п'єси в остинатному безперервному русі (4 такти), що пришвидшується (за вказівкою композитора), обірваному паузою і останнім акордом-сфорцандо в до мажорі (з другим щаблем). Тобто, настає остаточне прояснення після нагромадження дисонуючого звучання в різних викладах і ритмах, у кружлянні мотивів, що наздоганяють одні одних і утверджуються у подовженнях.

Асоціації з образністю малюнка тут можуть бути дуже широкі: це і подуви вітру, що розганяють опале листя в його різнокольоровому танку-кружлянні; це і урбаністично-технічні зображення руху; це і нашарування точок, плям, графічних ліній без конкретного «оречевлення». Проте це не сприймається як щось хаотичне, а логічно організоване, адже музична тканина спирається на повторність, на укрупнення тривалостей, закріплене репризою.

Плюсом такої мініатюри та інших подібних творів є підвищена увага композитора до звукового забарвлення, посилення тембрально-регістрового чинника, зростання вагомості ладотональних і гармонічних прийомів, частіше вживання різновидів педалізації. Зазвичай у випадках трансформацій засад живопису (узагальнених або конкретних) вагому роль відіграють фактурні розсосередження із застосуванням широкого обсягу фортепіанної клавіатури чи орнаментування тонів.

«Елегія київських пагорбів» Ігоря Щербакова також є інтермедіальним полілогом. Жанр елегії (сумної пісні) – один із найдавніших, започаткованих у античну добу. Та тоді ж він перейшов у поезію й розвивався паралельно у двох мистецтвах. Елегії поширені і у вокальній, і у інструментальній музиці. Фортепіанні елегії створювалися композиторами-романтиками, які психологічно-проникливо виражали в них журбу й скорботу (Едвард Гріг, М. Лисенко та ін.). Та пізніші зразки жанру (постромантичні) збагатилися також іншими образними відтінками, як, наприклад, «Елегія» С. Людкевича у формі жанрових варіацій на тему пісні літературного походження (одна з поширених у другій половині XIX століття старогалицьких елегій).

П'єса Щербакова в темпі *Moderato*, з незначними агогічними відхиленнями-заповільненнями (якими знаменується розділення частин), поєднує різні «відбитки» почуттів – сум, самозаглиблений спокій, замилювання красою міста, споглядально-розповідний тонус зі звуконаслідувальним образом дзвонів, його іномедійною фонічністю. Відповідно до цієї семантики побудована структура твору: крайні частини – почуттєва сфера, середня – різні типи й градації «дзвоніння» засобами фортепіано.

Наспівна тема із хвилеподібних чотирьох речень розгортається на тлі синкопованого акомпанементу. Нею втілено любов до столиці нашої держави, стародавнього величного міста, що постало на пагорбах Дніпра, яке відоме своїми унікальними святинями, архітектурними пам'ятками й музеями. Київ мав бурхливу історію, зазнавав періоди культурного піднесення й занепаду внаслідок спу-

стошливих нападів чужинців. Наша воєнна сучасність показує, що він знову вистояв, і дає надію на його оновлене майбутнє. Але як актуально й зворушливо звучить ця п'єса нині.

Прикметний перехід до імітації дзвонів, який позначений ре-маркою *misterioso*. Це поступовий висхідний рух нового тематично-поліфонічного утворення, що таємничо починається в низьких регістрах від піано, далі підіймається на мецо піано вже у рівнобіжному двоголоссі й сягає на форте до першого дзвонового мотиву з вісімок (чотири такти), які спираються на витримані впродовж кожного такту дисонансові співзвуччя (*quasi campani*). Другий мотив (два такти) – розкладені фігурації шістнадцяток на тому ж тлі з частішою зміною співзвуч. Третій мотив склали дві фігурації-секстолі у зустрічному русі рук, розділені паузами; в четвертому вони вже слідуєть одні за одними безперервно аж до акордів широкого розташування у верхньому регістрі, яким відлунюють акорди в басах на фортісімо (п'ятий, найбільш потужний дзвоновий мотив, що охоплює значний обсяг регістрів). Це відбувається двічі, на кожну частку такту й зі сповільненням темпу. Третє повторення першого акорду триває півтакта й продовжується ямбічним ходом-закликом, що починається унісоном на три форте до нового тривалого акорду з ферматою. Це кульмінаційний момент твору.

Реприза містить дещо модифіковані тематичні звороти, серед них – із перехресчуванням рук. Загалом вона має вищу теситуру, її звучання тихше, хоча вирізняється більшим фактурним насиченням. Кінцівка розчиняється на три піано, нетривіальний інтервал великої септими, побудованої на альтерованих щаблях (понижені тоніка й сьомий щаблі), загадково завершує «Елегію». В її полілозі синтезувалася такі чинники інтермедійності: аура Міста – української столиці, дзвоніння як символ духовності й водночас сигнал до оборони, елегія як сумна «пісня без слів» про захисників Києва й України, славних героїв.

ІНШІ ВИМІРИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Як слушно зауважив О. Ростовський, «ефективність звернень до різних видів мистецтва у навчально-виховному процесі полягає не в їх кількості, а в доцільності використання для заглиблення в художній світ конкретного твору мистецтва. На уроці музики художньою домінантою, яка визначає педагогічну доцільність використання інших видів мистецтва, виступають саме музичні твори» [9, с. 487]. Одним із доречних питань кореспондування видів художньої діяльності, зі збереженням пріоритету «музичної домінанти», є взаємообмін поняттями й термінами між образотворчими мистецтвами і музикою, літературою і музикою. Наприклад, пояснюючи зміст того чи іншого фортепіанного твору, викладач може залучати до характеристики музики термінологію візуальних мистецтв. Підставою цього є те, що логіка інтонаційно-звукового процесу, організованого фактурно, метроритмічно й ладотонально, здатна опосередковано передавати візуальну наочність образів. Звідси впливають метафоричні означення звуків як світлих / темних, блідих / насичених, кольорових / однотонних чи поліхромних / монохромних. Звучання буває сліпучим, фонтанічним, яскравим / тьмяним, бляклим, нейтральним, безбарвним. Технічні засоби живопису допоможуть уявити його як акварельне / графічне / олійне.

Наслідком-результатом інтеграції зору й слуху стали такі поняття, терміни та дефініції: «мелодична лінія», «акордова пляма», «звукова перспектива», «інтонаційний контур», «перший план фактури», «метроритмічний малюнок», «гармонічне забарвлення, тло чи каркас», «регістрова барва», «тембрально-артикуляційна палітра», «колеристична гама» «пастельний відтінок» та ін.

Здавна відомі жанрово-тематичні перегуки музики та малярства. З одного боку, «Музична картина», «Малюнок», «Естамп», «Ескіз», «Портрет», «Пейзаж», «Арабеска», «Фрески» тощо.

З іншого, малярського боку, поширеними є назви полотен «Соната», «Симфонія», «Веснянка», «Колядка», «Весілля», «Мелодія», «Оркестр», «Репетиція» (можливі варіанти з деякими уточ-

неннями). Ось як описав картину сучасного художника Сергія Савченка Олександр Федорук: «...в “Ранковому концерті” оркестрування барв має поліфонічний характер, незважаючи на виразну тенденцію форми до білих стишених, але повнозвучних акордів. Очевидні нашарування барви – від вишнево-малинових, вохристо-зеленкуватих звуків, що лунали спершу в мажорному форте, а потім стихали, нівелюючись у мелодиці білизни, яку «перекривали», траплялося, побічні теми» [14, с. 233]. Показовим є рясне застосування мистецтвознавцем музичної термінології цілком без лапок, які б означували метафоричність вислову. Це свідчить про звуко-кольорове сприйняття ним живопису на музичну тематику. Н. Посікіра-Омельчук, розглядаючи звукозображальність у музиці як феномен сприйняття мистецьких артефактів, на основі чинників психологічного та філософсько-естетичного впливу на зорові образи музичних звучань, виокремила аспекти «звуко-кольорової синестезії та принцип поєднання різних видів чуття», «феномену кольорового слуху (або синопсії), що зумовив особливе співставлення барв і тембрів тональностей в індивідуальному сприйнятті багатьох композиторів», а також «звуконаслідування, відтворення цілісних візуально-аудіальних образів природи» [7, с. 6–7].

Є чимало фортепіанних жанрів, які генетично споріднені з літературою. Літературно-музична жанрова міграція, відома ще з античної епохи, активізувалася в добу романтизму, внаслідок домінування принципу синтезу мистецтв. Інтенсивний взаємообмін деякими засобами та прийомами призвів мистецтва до взаємозбагачення. Поширилися фортепіанні балади, елегії, експромти, легенди, казки, новелети, спомини, розповіді. З програмними доповненнями чи без них, на таких жанрах відобразилися літературно-розмовні впливи наративу, пов'язані з неспішністю розвитку музичної думки, «іконічністю» образів, відповідним типом фактури та наступними (гіпотетичними) фактурними, темпоритмічними, артикуляційними змінами, викликаними поворотами сюжету й т. п.

Композитори також «змальовували» сценки, діалоги та монологи, імагологію світу флори й фауни, іграшок, людських характерів,

представників різних народностей, соціальних станів, професій. У таких випадках фортепіанної «театралізації» наслідуються особливості мови, дій, рухів «дійових осіб», стилізуються національні мелодичні мотиви пісень і танців, як це притаманно циклу «Маріонетки» (ор. 54) Сергія Борткевича, що складається з таких мініатюр: «Селяночка», «Козак», «Іспанська сеньйора», «Тиролька», «Циганка», «Маркіза», «Китаєць», «Плюшевий ведмедик», «Арлекін».

Нерідко в заголовках програмних фортепіанних творів композитори аплікують метафори зі зазначенням кольорів або інших візуальних властивостей предметів, явищ природи чи живих істот: «Танцюючі хмаринки» Ф. Якименка, «Золота сопілочка» С. Шевченка, «Польові квіти» В. Задерацького (зі сюїти «Порцелянові горнята»), «В осінньому саду» Ю. Рожавської, «Ранковий птах» В. Сильвестрова, «Мерехтіння зірок» В. Бібіка, «Перший пролісок» М. Степаненка та багато інших. Подібні твори вписуються у широку площину «співдружності муз» – міжмистецьких аналогій і паралелей, як необхідної складової музично-естетичного виховання для зацікавлення учнів і сприяння їхньому різнобічному психоемоційному розвитку.

Словесні описи та характеристики різних творів мистецтва – це один із методів викладання цілого циклу мистецьких дисциплін, завдяки чому учні навчаються передавати власні враження та асоціації від сприйняття художнього артефакту, знаходити відповідну лексику й тропи.

Як зазначила Ганна Падалка, метод вербалізації змісту художніх творів «зорієнтовано на досягнення глибшого усвідомлення учнем внутрішньої сутності художніх образів, характеристику їх смислового наповнення. Відомо, що зміст образу – музичного, хореографічного, театрального тощо – найповніше передається власне засобами мистецтва. Так, зміст музичних образів відтворюється засобами ритму, мелодії, тембру і т. п., актор створює образ за допомогою інтонаційного прочитання тексту, міміки, пантоміми, в розпорядженні малярського мистецтва – фарби, лінії, композиційні

засоби. Передати музику словами, чи змістові нюанси графічного образу і т. п. завжди важко, і, практично, до кінця, повністю неможливо», проте «залучаючи до словесного коментування образного змісту художнього твору, вчитель активізує, по-перше, мистецьку увагу учня, по-друге, стимулює багаторазове сприймання образу, що сприяє фіксації отриманих почуттів і вражень, а, головне, спонукає до художньо-образного мислення, де словесний компонент відіграє значну роль, дозволяючи учневі глибше, повніше усвідомити зміст твору і в цілому, і в деталях» [6, с. 181–182].

Досвід естетичної рецепції та оцінки музики й інших видів мистецтв, як складової частини усїєї національно-культурної спадщини, формується на основі емпатії та емоційних відчуттів, нав'язаних конкретними творами. Поступово виробляється індивідуальне ставлення до них, здатність до суджень. Це важливий структурний елемент майбутньої самореалізації музиканта в національному культурному просторі, що є самобутнім компонентом світової культури.

Відомо, що немало композиторів, авторів фортепіанних творів, володіли, крім музичних, іншими мистецькими задатками. Вибір професії, у зв'язку з тим, інколи ставав непростою дилемою. Проте музика найчастіше переважувала, та це не означало, що від інших улюблених занять не залишалось й сліду. Художня практика малярства, ліплення чи літератури впливали на естетичну свідомість творця музики безпосередньо чи опосередковано, спорадично чи континуально, більшою чи меншою мірою, «виливалася» в звуки.

Так, мотивацією тяжіння Микола Колесси до конкретизації змісту фортепіанних творів («Серед пастушків», «Спи, Ксеню», «Картинки Гуцульщини», прелюд «Про Довбуша», «Осінній прелюд» і ін.) треба вважати серйозне захоплення живописом; воно настільки заволоділо юнаком, що він певний час вагався з остаточним рішенням стосовно основного роду діяльності. Згодом це наклало свій відбиток на індивідуальну манеру композиторського письма, викликало рельєфну, інколи суто картинну зображальність музики, неповторну мальовничість звукових «перетікань» і града-

цій. Його здатність вже у дитинстві створювати імпровізаційні музичні портрети своїх рідних і близьких на фортепіано – також свідчення відчуття музики в комплексі з її візуальним внутрішнім «баченням» і його переосмисленням. Недаремно Любов Кияновська окреслила М. Колессу як «звукового художника» та «композитора-живописця», від таланту якого йде «картинне бачення звукового образу», «тонке відчуття барви, об'ємності простору, гармонічної колористики» [2, с. 175].

Відомо, що першою освітою Станіслава Людкевича була філологічна. Він писав вірші, один із яких – із заголовком «Фантазія» – був опублікований у львівському «Літературно-науковому віснику» на початку ХХ століття. Окремі поезії стали літературною основою власних вокальних творів композитора. Тяжіння до синтезу музики й літератури проглядає також у фортепіанній музиці, а саме, фортепіанному дуеті «Меланхолійний вальс» (за однойменною новелою Ольги Кобилянської), фортепіанній п'єсі «Тихий спомин» (за новелою «Вечірня година» Василя Стефаника).

Усебічно обдарованою особистістю був композитор і музикознавець Віталій Кирейко. Ще дитиною «дуже любив малювати, особливо копіювати, змальовувати картини. Пробивав писати вірші, дещо з віршування є у його відомій опері “Марко в пеклі”. А поезія юних років була згодом закинута, оскільки підсвідомо він сам відчув, що то не його стихія, не його покликання... Надзвичайно любив театр» [12, с. 13]. Як видно з проаналізованого вище фортепіанного циклу «Акварелі», де поєдналися музика, живопис і поетичний епіграф, синтез мистецтв був однією із ознак творчого профілю митця, що проявилось також у створенні опер і балетів за мотивами українських літературних першоджерел (балет «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського, опера «Лісова пісня» за драмою-феєрією Лесі Українки та інші).

Художні зацікавлення композитора-піаніста Ігоря Шамо також не обмежувалися самою музикою. Він читав багато творів всесвітньої літератури. Схильність до малювання, ліплення, вирізання з дерева допомагала йому не тільки в опануванні професії компо-

зитор, а й у формуванні його як багатогранної особистості в цій галузі, адже багата фантазія, спостережливість, увага до деталей – необхідні риси для творення музики. Євген Станкович писав про нього, як про «здібного рисувальника» дотепних карикатур, «вражало його гостре відчуття і знання предмету – будь то в музиці, у виступі, чи навіть в карикатурі» [15, с. 111].

Про різнобічність обдарувань композитора, піаніста й педагога Сільванського писав його син: «усіх, хто знав Миколу Йосиповича Сільванського особисто, вражали його надзвичайної краси великі, скульптурного ліплення руки. Вони не тільки досконало володіли фортепіано, а й могли побудувати дім і вирізьбити найрізноманітніші фігурки з дерева, малювати й ліпити. В будь-якому виді творчості він виявляв невгамовну фантазію. Дуже часто своє натхнення композитор черпав з літератури» [10, с. 5]. Тому й створив, окрім яскраво образної збірки фортепіанних мініатюр, кілька програмних циклів, у тому числі, за сюжетом популярної книжки Рудольфа Распе «Пригоди барона Мюнхаузена», де перед кожною п'єсою подано уривок із літературного першоджерела.

Ще одним виміром інтермедіальності є проза й вірші на музичну тематику. 1937 року відома львівська піаністка й педагог Галина Левицька (під псевдонімом Оксана П'ятигорська) написала до 25-ліття смерті М. Лисенка популярну повість для молоді про нього («Микола Лисенко», перше видання 1938 року) [8]. В ній у художній формі викладено його життєво-творчий шлях, для чого застосовані описи, діалоги, та поруч із ними, – дійсний документальний матеріал, а також уміщено світлини. Цінне видання засвідчує талановитість митця (композитора, піаніста, диригента, педагога, фольклориста, культурно-громадського діяча), помножену на його ретельне професійне зростання та невтомну творчу, наукову й просвітницьку працю на благо України.

Багато літераторів і поетів писали вірші на честь М. Лисенка – з Наддніпрянщини (Михайло Старицький, Леонід Глібов, Олександр Олесь, Максим Рильський) та Галичини (Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Осип Маковей) – при житті композитора й після його

смерті. У цих поезіях вони виражали своє захоплення його музичною творчістю, яка вивищила українську народну пісню й народжувалася у вельми несприятливих історико-політичних обставинах, а також пошану до самої особистості митця. Для цього поети використовували різноманітні епітети, порівняння й метафори, найчастіше з фольклорними образами, увиразнюючи у такий спосіб тісний зв'язок музики Лисенка з народними джерелами.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна творчість українських композиторів надає широкі можливості для студіювання інтертекстуальності та інтермедіальності артефактів національної культури. На прикладах такої музики проступає прагнення авторів дати «збірний» образ, основою якого є інтерсеміотична взаємодія «інших» жанрів і знакових систем, перекладених музичними засобами. Іномистецькі транспозиції, попри деяку частку умовності, довели свою життєздатність, що показують подібні численні зразки світової фортепіанної літератури. В широкому розумінні інтертекстуальність, як присвоєння чужої «інтонаційної ідеї» і демонстрація свого ставлення до неї, також наближається до інтермедіальності, оскільки запозичений одноріднознаковий музичний матеріал належав іншому автору; це його власний медійний «меседж», опромінений його внутрішнім світом-світлом і обумовлений зовнішніми обставинами часу й місця, де був створений.

Розглянуті фортепіанні твори на основі фольклорних, образотворчих, літературних, хореографічних і онтологічно-інтенційних джерел свідчать про розмаїтість авторських задумів, пошук нових прийомів, технік і виразових засобів, що часто народжуються саме в процесі міжмистецького кореспондування. Частково висвітлено й вимір інтермедіального взаємообміну «жанровими кодами» та специфічною термінологією між музикою і живописом, музикою та літературою. Окремо представлено сегмент зразків «красного письменства» з музичною тематикою, пов'язаною з особистістю й творчістю М. Лисенка.

Інтермедіальні діалоги й полілоги здатні розвивати у студентів асоціативність мислення (вибудовувати ланки зчеплень різнорідних явищ), емоційний інтелект, уяву і фантазію, такі потрібні як для універсальної нейродіяльності індивіда, так і для майбутнього фаху, навіть не обов'язково мистецького.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Коли з'явилися поняття «інтертекстуальності» та «інтермедіальності»?
2. Що вони означають і яка між ними різниця?
3. Розкрийте зміст поняття «інтерсеміотика» в мистецтві.
4. Назвіть композиторів, фортепіанні твори яких містять прийоми інтертекстуальності.
5. Що лежить у основі інтермедіальних фортепіанних творів?
6. Чим є «акварель» для малярства, а чим для музичного та літературного твору з таким заголовком / підзаголовком?
7. Чим відрізняються цикли Ф. Надененка та В. Кирейка з однаковими загальними заголовками зі сфери живопису?
8. Які джерела інтермедіальності в фортепіанному циклі «Акварелі» В. Кирейка?
9. Назвіть приклади інтермедіального взаємообміну між музичними (фортепіанними), літературними й образотворчими жанрами.
10. Назвіть прізвища композиторів з багатогранністю мистецьких обдаровань.
11. Які терміни з галузі живопису можуть застосовуватися при виконавському аналізі фортепіанної музики?
12. Які іномедійні виражальні засоби використав І. Щербаков у творі «Елегія київських пагорбів»?
13. Назвіть літературні твори українських авторів із музичною тематикою.
14. Назвіть приклади інтермедіальності в фортепіанній музиці західноєвропейських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дей О. Народно-пісенні жанри. Вип. 2. Київ : Музична Україна, 1983. 112 с.
2. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста. Львів, 2003. 293 с.
3. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 313 с.
4. Колесса Ф. Шкільний співаник / заг. ред. С.С. Процика. Київ : Музична Україна, 1991. 224 с.
5. Мудра С. Деякі аспекти міжмістечьких зв'язків у системі музично-естетичного виховання. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання* : зб. статей. Вип. 7. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2013 С. 53–57.
6. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 274 с.
7. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західно-українській фортепіанній музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – муз. мистецтво. Львів, 2021. 20 с.
8. П'ятигорська О. Микола Лисенко / післямова К. Колесси. Львів : Стрім, 1997. 75 с.
9. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
10. Сільванський С.М. Слово про композитора. *М. Сільванський. Твори для фортепіано* / ред.-упоряд. С.М. Сільванський. Київ : Музична Україна, 1986. С. 5.
11. Смоляк О. Народномузична стилістика в «Українських народних піснях для фортепіано» Василя Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури* : статті та матеріали. Тернопіль : Астон, 2003. 192 с.
12. Творець чарівних мелодій. Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка / упоряд. І.В. Лобовик. Київ : Криниця, 2002.

13. Українське дошкілля : пісні, ігри, танці, вірші й загадки. Київ : Музична Україна, 1991. 120 с.
14. Федорук О. Перетин знаку : вибр. мистецтвозн. статті : у 3-х кн. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.
15. Я з вами був і буду кожен мить...: Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. Т.І. Шамо. Київ : Гроно, 248 с.

Електронне навчально-методичне видання

Фрайт Оксана

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ РАКУРС
ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ЯК ІННОВАЦІЙНА
ОСВІТНЯ ТЕХНОЛОГІЯ (НА ПРИКЛАДАХ
ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Редактор

Ірина Невмержицька

Технічний редактор

Ольга Лужецька

Коректор

Ірина Артимко

Здано до набору 22.11.2023 р. Формат 60x90/16. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 2,375. Зам. 68.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.
(Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників та розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140
від 01.07.2016 р.). 82100, Дрогобич, вул. Івана Франка, 24, к. 31.