

**“РОМАНТИЧНІ СТОРІНКИ” ВАЛЕРІЯ КВАСНЕВСЬКОГО ДЛЯ ФОРТЕПІАНО:
ПИТАННЯ СТИЛІСТИКИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

УДК 78.071.1(477) (092):786.2

*Світлана Мудра, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано
Інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

**“РОМАНТИЧНІ СТОРІНКИ” ВАЛЕРІЯ КВАСНЕВСЬКОГО ДЛЯ ФОРТЕПІАНО:
ПИТАННЯ СТИЛІСТИКИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

У статті розглядаються п'єси із збірки фортепіанних творів сучасного українського композитора В. Квасневського “Романтичні сторінки”. Виявлено жанрово-стильові особливості, подано образно-змістову характеристику та аналіз виражальних засобів цих п'єс з точки зору проблем інтерпретації. Обґрунтовано можливості використання їхнього художньо-естетичного потенціалу у навчально-виховному процесі.

Ключові слова: композитор, фортепіанний твір, мелодія, музичний образ, жанр.

Літ. 16.

*Светлана Мудра, старший преподаватель кафедры музыковедения и фортепиано
Института музыкального искусства
Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко*

**“РОМАНТИЧЕСКИЕ СТРАНИЦЫ” ВАЛЕРИЯ КВАСНЕВСКОГО ДЛЯ
ФОРТЕПИАНО: ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье рассматриваются пьесы из сборника фортепианных сочинений современного украинского композитора В. Квасневского “Романтические страницы”. Виявлено жанрово-стилистические особенности, подано образно-содержательную характеристику и анализ средств выражения с точки зрения проблем интерпретации. Обосновано возможности использования ихнего художественно-эстетического потенциала в образовательно-воспитательном процессе.

Ключевые слова: композитор, фортепианное сочинение, мелодия, тема, музыкальный образ, программа, жанр.

*Svytlana Mudra, Senior lecturer, Music Studies And Piano Playing Department
Institute of Musical Art
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

**“ROMANTIC PAGES” BY VALERII KVASNEVSKYI FOR PIANO: STYLISTIC AND
INTERPRETATION ISSUES**

The article deals with the pieces from the collection of piano works “Romantic Pages” by the contemporary Ukrainian composer V. Kvasnevskyi. Genre and style features have been revealed as well as figurative and essential characteristics and analysis of expressive means of these pieces in terms of problems of interpretation have been presented. The possibilities of using of their art and aesthetic potential in the educational process have been grounded in the article.

Keywords: composer, piano work, melody, music image, genre.

Постановка проблеми. Сучасний львівський композитор Валерій Квасневський народився 1953 року, 1977 року закінчив Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка. Його доробок складають вокальні, симфонічні та камерно-інструментальні твори, балет, сценічна музика. Фортепіанна збірка “Романтичні сторінки” вийшла у світ 2007 року. До неї увійшли композиції різних жанрів, із багатоманітними стильовими орієнтирами та широким діапазоном образно-емоційної тематики. З огляду на відсутність аналізу збірки в музикознавчій літературі вибрана тема статті є актуальною. Доступність музичного змісту, яскрава образність

і нескладна фактура окремих фортепіанних творів збірки дають можливість успішно застосовувати їх у навчальній практиці.

Метою даної публікації є висвітлення особливостей стилістики фортепіанних творів Валерія Квасневського з циклу “Романтичні сторінки”, а також проблем їх виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. До прелюдії “Misterioso” (в стилі бароко) з циклу “Романтичні сторінки” додано авторський епіграф у вигляді двох віршованих строф [2]. Цей епіграф-програма визначає образно-змістовну основу музики:

“Коли приречено чекаєш,
Коли нестерпні стануть муки,

Ти в Бога милості благаєш,
Тасмні чуєш неба звуки.
Незримо огортає втіха,
Просвітлено зітхає ніч.
Хтось лагідний шепоче тихо:
З тобою Ангел віч-на-віч”.

Як зауважив А. Муха, “програма покликана повідомити слухачеві конкретно-образний намір митця, тобто розкрити, які конкретні події, картини, сцени, думки, образи літератури чи інших видів мистецтва прагнув перевтілити в музиці автор. Водночас, програма накреслює попередню сюжетну канву твору” [4, 146].

Прикметною рисою теми прелюдії є безперервна плинність руху, характерна для барокових клавірних творів. Темп *Andante* із початковим піано визначають, разом із епіграфом, стан внутрішньої зосередженості на вигинах інтонаційних ходів, у яких зустрічаються альтеровані шаблі. Басова лінія половинними нотами гармонічно підтримує тему. Після зміни функцій партій рук (тема переноситься у нижній голос) двоголосий виклад переходить у чотириголосий, що містить контрапункт до теми. П’єса побудована за принципом поступового збільшення гучності. Динаміка наростає до останньої появи теми в октавно-акордовій фактурі (тональність субдомінанти). Як справедливо зазначає Любов Кияновська, “романтична стилістика у творчості західноукраїнських композиторів не залишається незмінною, а проходить досить значний шлях еволюції, трансформується...” [3, 51]. Закінчення прелюдії в мажорі вказує, з одного боку, на елемент стилізації, а з іншого – на дотримання програмного змісту епіграфу (після болючих роздумів, чекання й молитви приходить втіха).

Балада – масштабний твір, що виявляє виразні ознаки романтичної натури автора, адже цей фортепіанний жанр зародився в романтичну добу, під впливом фольклору. Професор Стефанія Павлишин наголошує, що “представники розвинених західних країн давно пройшли романтичний період асиміляції народно-національного. Тільки в тих школах, які інтенсивно розвивалися в національному напрямі, зберігся тісний звязок з рідним фольклором...” [5, 35]. Дослідниця фортепіанної поеми Н. Пастеляк зазначила про спільність виразових ознак жанрів балади, фантазії і поеми, “в основі яких лежить принцип вільного зіставлення епізодів, розмаїте використання імпровізаційності, глибинне переродження початкового мелодичного ядра, картинність, тяжіння до прихованої програмності тощо” [6, 41]. Архітектоніка балади В. Квасневського

ґрунтується на проростанні тематично-фактурного розвитку із вступного мотиву-зерна та на зміні контрастних розділів. Так, замислено-розповідна інтонація фрази вступу (*Andante pensieroso*), з акцентованим загостренням третього підвищеного шабля, вже служить поштовхом до подальшої драматизації образу. Розділ *Con moto* контрастує зі вступом не тільки за темпом, а й артикуляційно (стакато у супроводі теми) та динамічно. На короткому відрізку відбувається стрімке наростання – фактурне й звукове, розширюється діапазон регістрів. Унаслідок цього початковий образ відчутно трансформується у поривисто-схвильований. Однак у цьому ж розділі дається ще й інша його трансформація: у тональності четвертого шабля, на піано з’являється меланхолійна тема (початок у другій октаві, продовження – у малій), розгортання якої двічі переривається голосними каскадами октав у партіях обох рук.

Розділ *Tempo I (pensieroso)* являє собою бурхливу хвилю, що здійснюється від тихого мотиву вступу в басах – до потужного емоційного сплеску, вираженого розшарованою масивною фактурою, з використанням пасажів і широкого регістрового об’єму інструменту. *Meno mosso* – центральний розділ, у якому тема трансформується до вальсового контуру, дістає замріяний відтінок. Поруч із тим, вона доповнюється новим образом невблаганної долі, що передається гармонічним зсувом у тональність другого пониженого шабля до мінору та напруженими висхідними послідовностями, які ведуть до каденції. Тут, на тлі зменшеного септакорду, лунають загрозливі октавно-тріольні вигуки. Не зважаючи на це, вальсова тема “кружляє” знову, а навіть зазнає ще більшого піднесення у розділі *Con affetto*.

Розділ *Tempo I* черговий раз нагадує початкові обриси теми, цього разу – в основній тональності ре-мінор. В останньому кульмінаційному підйомі звучить мажорний варіант теми, утверджуючись у високому регістрі, в акордовій фактурі, з динамікою форте і фортісімо. Проте оптимістичний настрій несподівано зникає, заключний розділ *Andante funesto* (помірно, скорботно) – це трагічний кінець балади, похмурий поступ якого підкреслюється вживанням пониженого другого шабля. У наскрізній формі твору, де цементуючою ланкою стала тема вступу, композитору вдалося передати різноманітні ракурси настроїв і переживань балади-розповіді шляхом варіантно-мотивної трансформації основного тематичного образу та застосування широкого кола гармонічних засобів.

До п'єси “Канцона” з підзаголовком “мрії” (Andantino) В. Квасневський додав епіграф-програму з поезії Лесі Українки:

“Знов весна і знов надії
В серці хворім оживають,
Знов мене колишать мрії,
Сни про щастя навівають.
Весна красна! Любі мрії!
Сни мої щасливі!
Я люблю вас, хоч і знаю,
Що ви всі зрадливі...”

П'єса має тричастинну структуру. Крайні частини написані у формі розширеного періоду. Фактура тут типова для фортепіанної “пісні” – мелодія і синкопований акордовий акомпанемент, що спираються на витримані баси. Тема-мелодія приваблює задушевністю, простотою і водночас, відповідно до тексту вірша, устремлінням до інтонаційних вершин. Програмністю диктується і заміряність мотиву *ad libitum*. Середина (*Piu mosso*) у паралельному мінорі позначена більшою схвильованістю. Цей настрій посилюється також чергуванням метричної перемінності з домінуючим баркарольним метроритмом (9/8), що асоціюється з коливанням (“знов мене колишать мрії”). Поряд із “вилочковою” динамікою окремих фраз, помітне загальне наростання звуку до останніх тактів перед репризою, де тема середини проводиться у основній тональності соль мажор.

Скерцо “Арлекінада” втілює гумористичну образну сферу, що цікавила композиторів різних епох. Упродовж століть виробився цілий арсенал виразових засобів інструментальної музики такого роду, що у ХХ столітті поповнилася суттєвим ускладненням гармонії, підвищеною роллю ритму та артикуляції тощо.

Валерій Квасневський застосував рондоподібну форму із нанизуванням різних тем, що уособлюють образ клоуна з його гримасами та жестикуляцією. Перша (головна) тема викладається штрихом стакато, вона містить форшлагаги та акцентування підвищеного четвертого щабля. Важливим чинником її розвитку виступає регістрова колористика. При проведенні в басових регістрах супровід змінюється з інтервального на октавно-остинатний, динаміка – з піано на форте. Друга тема більш статична, хоча й базується на подібних артикуляційних прийомах, форшлагагах, з тією різницею, що акцентується перша доля, а не четверта (як у попередній темі). Наступна тематична побудова є зв'язкою до чергової появи головної, в супроводі якої тепер з'являється самостійна басово-октавна лінія.

Черговий епізод складає нова стакатна тема з настирливими повторами мотивів і рухом вгору

та донизу. Вона варіюється, змінюючи напрямки руху мотивів і тонально-гармонічний план (без переходів, у зіставленні тональностей). Паралельно наростає динаміка, згущується фактура, відбуваються регістрові переміщення. Професор Наталія Кашкадамова наголошує, що “окремим ... важливим проявом даної тенденції виявилася тематизація фактури, тобто насичення другорядних голосів елементами тематичного матеріалу [1, 66]. Після кульмінаційного моменту на фортепіано ця тема отримує новий відтінок злого (гротескного) жарту завдяки вживанню низьких регістрів, зіставленню різних тональних нахилів і зростанню гучності до форте (*Pesante*).

Заключний епізод *Piu mosso* починає друга тема скерцо, загострена секундовими сполуками. Її перериває тема-зв'язка, яка гармонічно ускладнилася хроматизмами. Останнє проведення першої (головної) теми в тональності субдомінанти завершує скерцо. Тут особливістю теми є відсутність форшлагів і акцентів, чим наче відображено втому клоуна. Проте фінальна фраза показує, що він знову постає “в образі і з новими силами закінчує свій номер”.

“Ноктюрн” (*Molto moderato*) написаний у тричастинній формі. Цей фортепіанний жанр, засновником якого був ірландський композитор Дж. Фільд, зазнав найбільшого розквіту у романтиків. В. Квасневський запозичив від них широку просторовість фактури, кантиленність тематизму та елементи драматургії.

Короткий вступ являє собою двічі повторену послідовність ідентичних акордів обох рук, що на басовому фундаменті паралельно-хроматично “зсуваються” нижніми нотами. Вказана послідовність, яка символізує загадкову нічну атмосферу, надалі відіграє вагому роль у формотворенні ноктюрну. Крім того, вона служить фоном до меланхолійно-задумливої теми, що лунає у високому регістрі. Її третє речення зазнає метричної змінності, сприймається як емоційно рухливіший образ. Останнє, четверте речення заспокоює, повертає у попереднє настроєве русло. Повторення теми у середньому регістрі та октавно-акордовому викладі звучить вагоміше й доповнюється мотивом-відлунням октавою вище.

Середина п'єси побудована на виокремленні початкового мотиву провідної теми, його модифікаціях (насамперед, ладо-гармонічних) і секвенціях. Все це призводить до кульмінації, де тема з'являється у тональності субдомінанти у скороченому вигляді, та водночас насиченому фактурно. Реприза дублює матеріал початку з різницею у поступовому динамічному затиханні від форте до піано.

Прелюд “Весняний” мотив виявляє виразні

**“РОМАНТИЧНІ СТОРІНКИ” ВАЛЕРІЯ КВАСНЕВСЬКОГО ДЛЯ ФОРТЕПІАНО:
ПІТАННЯ СТИЛІСТИКИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

зв'язки з національним фольклором. Прозора пасторальна тема викладена одноголосом в діатонічному мінорі. Її прикрашає трель, якою, очевидно імітується щебетання птахів. Супровід двоплановий: хроматично-низхідний бас і акомпануючий середній голос. Друга тема, інтонаційно споріднена з першою, є власне стилізацією автентичної веснянки. Це підтверджується авторською ремаркою *misterioso* (адже давні веснянкові обряди наших пращурів були ритуальними), а також такими властивостями теми, як вузький діапазон і мотивна остинатність. Після експонування в партії лівої руки на тлі альтерованих акордів, автор вуалює тему акордовою фактурою, потім проводить у тональності сьомого натурального щабля. При перенесенні у праву руку темі акомпанують секстолі лівої руки. Проведення теми у високому регістрі на тремоло відділяється спочатку і в кінці цілотактовими пасажами *ad libitum* – відповідно висхідним і низхідним. Далі запроваджено розширений такт: лунає закличний початковий мотив веснянки, після чого низка тріолей підіймається догори. Ці прийоми спрямовані на відтворення імпровізаційної природи українських обрядових пісень-веснянок. Кульмінаційний епізод на фортісімо, складений із октавно-акордових рядів, із застосуванням способу гри мартелетом, викликає асоціації з буюнням весняної природи, прославленням життя. Затихаючі повтори початкового мотиву веснянки завершують прелюд.

“Джазовий” диптих звернений у іншу сферу, а саме розважальну музику. “Маленька чечіточка” (*Allegro*) заснована на чіткій карбованій ритміці квадратних мелодико-тематичних побудов. Для п'єси властиві різнорегістрові “забарвлення” теми крайніх танцювальних частин. Середина вирізняється іншим тематизмом і його фактурним оформленням, специфікою гармонічних засобів. Вона більше громіздка, будується на повторах окремих зворотів у акордово-октавній техніці. Ритмічний малюнок неоднорідний, друге проведення теми синкопується. Фа-мажор зіставляється з ре мажором, після чого відбувається перехід у основну тональність до мажор.

У “Регтаймі” автор вдався до темпових змін. За експонуванням синкоповано-акордової теми (*Moderato*) слідує її повторення *Piu vivo*. Середину п'єси утворюють дві контрастні теми. Перша з них голосна, з жартівливими глісандо (висхідним і низхідним). Друга проводиться тричі, кожного разу інакше: вперше в тихому і делікатному одноголосому вигляді, тональність фа мажор; вдруге – в октавній фактурі в соль мажорі на мецофорте; втретє – у басовому регістрі, в

основній до мажорній тональності. В скороченій репризі *Poco pesante distinto* початкова синкоповано-акордова тема звучить голосно, вагомо та зі спеціальними акцентуваннями синкоп. Ефектне кінцеве глісандо переносить останній акорд на дві октави донизу.

Висновки. Розглянуті п'єси В. Квасневського свідчать про широкий спектр його стильових орієнтирів – барокового, романтичного, фольклорного, джазового. Однак, він не наслідує зразки західноєвропейської і народної творчості в буквальному сенсі, а перепускає через власне світосприйняття і художній досвід. Більшість композицій є програмними, що вказує на прагнення автора розширити образно-тематичні межі фортепіанної музики, синтезувати елементи різних мистецтв, за допомогою поетичного слова чи конкретизованої назви поглибити образне сприймання виконавця і слухача, збагатити їхню уяву. Тому в інтерпретації цих творів слід звертати увагу на якомога рельєфніший показ характерних рис мелодичних тем і їхніх видозмін, на змістовне наповнення кожної фрази. Точного виконання потребують авторські вказівки щодо темпів і настроїв музики, що допомагають відтворити динаміку почуттів і переживань людської особистості. Інтерпретація кожної п'єси має вирізнятися стильовою своєрідністю, відтак потребує знань про жанр, стильову епоху, особливості музичної мови тощо. В програмних композиціях необхідне формування загальної моделі драматургії і деталей їхнього змісту згідно поетичного першоджерела. За умов проникнення в авторський задум і відповідного трактування твори В. Квасневського здатні прикрасити навчальний репертуар юних піаністів й майбутніх вчителів музичного мистецтва.

1. *Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: Астон, 2006. – 608 с.*

2. *Квасневський В. Романтичні сторінки. Фортепіанні твори / В. Квасневський. – Львів: Компанія “Манускрипт”, 2007. – 76 с.*

3. *Кияновська Л. Галицька музична культура XX – XXI століття / Л. Кияновська. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.*

4. *Муха А. Принцип програмності в музиці / А. Муха. – К.: Наукова думка, 1966. – 176 с.*

5. *Павлишин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник / С. Павлишин. – Львів: Бак, 2005. – 232 с.*

6. *Пастеляк Н. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини XX сторіччя / Н. Пастеляк. – Львів: Сполом, 1997. – 128 с.*

Стаття надійшла до редакції 15.04.2016