

УДК 78.27
78.421
78.491

Габрієлла Асталош (Львів)

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ
КВАРТЕТУ ДЛЯ СКРИПКИ, АЛЬТА, ВІОЛОНЧЕЛІ ТА
ФОРТЕПІАНО МИКОЛИ КОЛЕССИ**

*Асталош Габрієлла. Сильові особливості фортепіанної партії
Квартету для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано Миколи Колесси*

Стаття присвячена проблемі стильових особливостей фортепіанної партії Квартету для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано Миколи Колесси. В ній зазначені чинники, які визначають композиторський стиль в цілому. Також на основі зробленого аналізу Квартету виявлена специфіка композиторського підходу до застосування виразових можливостей фортепіано в камерно-інструментальному жанрі.

Ключові слова : камерно-інструментальний жанр, композиторський стиль, виразові можливості фортепіано.

Асталош Габрієлла. Силевые особенности фортепианной партии Квартета для скрипки, альту, виолончели и фортепиано Николая Колессы

Статья посвящена проблеме стилических особенностей фортепианной партии Квартета для скрипки, альту, виолончели и фортепиано Николая Колессы. В ней указаны факторы, которые определяют композиторский стиль в целом. Также на основе сделанного анализа Квартета выявлена специфика композиторского подхода к применению выразительных возможностей фортепиано в камерно-инструментальном жанре.

Ключевые слова : камерно-инструментальный жанр, композиторский стиль, выразительные возможности фортепиано.

Astalosh Gabriella. Stylistic peculiarities of piano part in the Quartet for violin, viola, violoncello and piano by M. Kolessa

This article is devoted to the problem of stylistic peculiarities of the piano part in M.Kolessa's Quartet for violin, viola, violoncello and piano. There were indicate reasons in it that promoted the composer's style at all. Also on the basis of executed analysis of the Quartet there were clarified the specifics of composer's

treatment to the employing of expressive possibilities of the piano in a chamber-instrumental genre.

Key words : Chamber-instrumental genre, composer's style, expressive possibilities of the piano.

Жанровий діапазон творчості Миколи Колесси вже в молоді роки вражає широтою і різноманітністю: це і фортепіанні твори – як окремі мініатюри, так і цикли та сюїти, вокальні – хори, солоспіви, обробки пісень, і симфонічні твори, а також вагоме місце серед творів цього періоду займає *Квартет для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано*, написаний у 1930р. Цей твір став єдиним зверненням композитора до жанру камерно-інструментального ансамблю. Саме твори 30-х років, як зазначає Кияновська Л., „...склали своєрідну кульмінацію його стильового новаторства” [2, с. 248]. Квартет М. Колесси посідає особливе місце в історії українського камерно-інструментального жанру і має велике історичне значення. Написаний в період становлення творчої індивідуальності митця, Квартет синтезує в собі стильові ознаки в цілому, адже він став „...своєрідною творчою лабораторією, в якій закладалися принципи колессівського письма” [1, с. 162], що виявляються в „...органічному поєднанні карпатського фольклору з сучасною гармонією, театральними співставленнями і колористичними ефектами ...” [7, с. 20]. Твір був написаний на завдання В. Новака, однак своєю майстерністю і досконалістю далеко виходить за межі учнівської роботи. Перше виконання Квартету відбулось в Празі, в тому ж 1930-му році, коли твір і був написаний.

Квартет має три частини, об'єднані між собою наскрізним розвитком. Музика квартету надзвичайно барвиста завдяки її яскравому національному колориту. Елементи фольклору проникають у твір на рівні майже всіх виразових засобів, додаючи йому цілком індивідуального характеру. Перша частина написана традиційно в формі сонатного алегро. Головна тема – вольова і мужня, побудована на закличних „трембітних” інтонаціях із загостреною акцентною ритмікою. Щодо розподілу смислового навантаження між партіями зазначимо, що всі інструменти ансамблю виступають як рівноправні партнери. Про це, зокрема, свідчить вже виклад основної теми: в перших тактах її проводять дует скрипки та альту, до них приєднується віолончель, а фортепіано виконує роль ритмічного фону. В наступному чотиритакті основне інтонаційне зерно передається фортепіано, а струнні інструменти „відбивають” ритмічні акценти. Тема має квадратну

будову і прозорий виклад, що споріднює її з класичними традиціями. В розвитку головна тема збагачується елементами підголоскової поліфонії, основні закличні інтонації почергово з'являється у всіх партіях, фортепіано переважно несе навантаження гармонічного і ритмічного фундаменту. Структура акордів є надзвичайно барвистою, поєднуючи в собі хроматизми, збільшені інтервали, які виникають в результаті використання композитором народних ладів. Особливе значення відіграє ритміка: пружна, загострена синкопами та пунктирами вона додає мелодії тонус та забезпечує розвиток. Технічні формули, які зустрічаємо в партії фортепіано не вирізняються піаністичною ефектністю. Фортепіанна фактура часто імітує гру народних інструментів, особливо ударної групи. Тому найтипівішими формулами є короткі і гострі, „ударні” акорди, октави та розкладені акорди у вигляді коротких арпеджіо у вузькому та широкому викладі. Контрастною до головної є побічна партія. Вона розпочинається у викладі соло фортепіано з авторською ремаркою „cantabile”. Це гармонічно барвиста, наспівна, пісенна тема, яка своєю широтою і щирістю близька пізньоромантичній стилістиці. Зазначимо також, що гармонічне багатство тем М. Колесси, породжене їх специфікою, додає музиці і особливої колористичності та сонорості. Побічна партія має ще один елемент, який теж має пісенну природу, він проводиться канонем у скрипки і альту на прозорому гармонічному фоні фортепіано.

В розробці основні теми зазнають різноманітних трансформацій і основним методом розвитку є поліфонічний метод, а на основі головної теми композитор майстерно вибудовує фугато. В репризі теми органічно сполучаються і взаємодоповнюють одна одну. Фортепіанна фактура в цьому розділі є щільнішою, з елементами оркестровості, в ній з'являються октавні тремоло, фактура збагачується підголосками. Зокрема, в розвитку у верхньому голосі фортепіанної партії з'являється нова танцювальна тема, на її інтонаціях буде побудоване фугато фіналу. Так композитор досягає єдності в драматургії циклу.

Динамічною картиною, що зображає народний танець, є друга частина Квартету – скерцо, яке написано у тричастинній формі. Основна тема вступає не відразу. Спочатку окремі її інтонації звучать, ніби перегукуючись, у партіях віолончелі та фортепіано. В цей час скрипка і альт „відбивають” рівномірні чвертки, даючи пульс майбутній темі. Поступово початковий мотив теми звучить все частіше, наростає динаміка, активізується рух і незабаром з'являється основна тема у фортепіано — коломийка. Жанр коломийки стає одним з найбільш поширених в творчості українських

композиторів, однак якщо раніше коломийка трактувалась виключно як танцювальна форма, то саме М. Колесса відкрив нові можливості цього жанру. Л. Ніколаєва зазначає, що “...*коломийка – найбільш поширена форма та майже універсальний жанр у карпатському фольклорі; в ній поєднуються слова, спів, танець, інструментальна гра*” [6, с. 32]. Хоч зазначені особливості відтворені в Квартеті не буквально, однак таке розуміння коломийки поклало відбиток на характер музики: в ній величезне значення відіграє ритм і пульсація, мелодія синтезує в собі риси пісенності і чисто інструментальних награвань. Особливої пружності темі надає початковий затактовий тріольний мотив та своєрідні акценти, які припадають то на першу і третю, то на другу долю тридольного такту, утворюючи метричні синкопи і додаючи музиці гостроти. „Народне” забарвлення теми проявляється і в її ладо-гармонічних особливостях, адже в основі теми – своєрідний гуцульський лад із збільшеними секундами. Важливе значення відіграє гра тембрів, а також чітка артикуляція і короткий штрих. Слід зазначити, що сам композитор проставляє в нотному тексті короткі мотивні ліги, які мають інструментальну природу, що свідчить про важливість для автора точної артикуляції. Контрастним є середній розділ другої частини. Зміна розміру, тональності, фактурного викладу спричиняють і зміну характеру. Тут тема починається немов здалека в унісон струнних *con sordino* на прозорому фоні фортепіано, але вже в п'ятому такті тему підхоплює фортепіано, причому тут вона підсилена ще трьома голосами. Поліфонічна тканина з індивідуалізованими голосами відверто нагадує хоровий спів, якому протиставляються чисто інструментальні елементи. В результаті хорал набуває танцювальних рис, синтезуючи в собі як пісенні ознаки, так і інструментальні. Реприза динамізована, в ній тема стає ще більш енергійною.

Фінал написаний у формі подвійних варіацій. Як зазначає О. Паламарчук, в ньому важливу роль відіграє „...*взаємозв'язок імітаційної поліфонії та принципу варіаційності*” [7, с. 20]. Третя частина виконує важливу драматургічну функцію, вона є не тільки логічним закінченням циклу, а й підсумовує всі „події”, які відбувались на протязі твору. Кульмінаційним моментом не тільки фіналу, а й цілого Квартету є фуга, якою завершується весь потік варіацій. Звернення до варіаційного типу розвитку зустрічаємо не вперше в українській музиці (згадаймо хоча б творчість М. Лисенка, В. Барвінського), варіаційний тип розвитку характерний і для українського фольклору. З іншого боку в Квартеті відчутний вплив неокласицизму. В творчості композитора, зокрема в

Квартеті, це проявляється через використання форми фуги та інших елементів поліфонічного письма — імітаційної та підголоскової поліфонії.

Отож, починається фінал невеликим вступ, який органічно впливає із останнього ритмо-інтонаційного звороту попередньої частини. У вступі відбувається поступове переродження інтонацій скерцо в образну сферу фіналу. Перша тема (розділ *Andante con moto*) проводиться в унісон струнних на фоні акордів у середньому та нижньому регістрі фортепіано, які виконують роль не тільки гармонічного супроводу, але й, насамперед, ритмічної опори та додають музиці особливих „народних” барв завдяки їх ладо-тональній структурі. Тема, побудована на синкопах і підкреслена акцентами, нагадує чоловічий танець. Згодом з’являється ще один елемент теми, який відрізняється більшою рухливістю та граційністю. Він звучить теж в унісон струнних на фоні ламаних акордів-арпеджіо у фортепіано, які надають плавності. Ці два елементи піддаються в розвитку численним фактурно-варіаційним змінам, щоразу по-новому збагачуючи їх. Фортепіанна фактура хоч в цілому є досить прозорою, однак в ній помічаємо вже на початку тяжіння до розмежування голосів фактури. Так, зокрема, на початку першої варіації (*Poco più mosso*) композитор, хоч і не надовго (всього на 3 такти), користується трилінійною аколоадою, таким чином розподіляючи фактуру на різні її елементи: опорний фон, гармонічне заповнення та мелодія.

Кульмінацією останньої частини і всього Квартету є фінальна fuga – епізод *Allegro moderato, ma ben ritmico*. Тема фуги інтонаційно пов’язана з початковою темою фіналу і є її інтонаційно розвиненим варіантом. На початку вона проводиться у віолончелі під супровід розкладених акордів у фортепіано, що мають в основі порожні квартали і квінти та відверто ударну природу. Всі інструменти приймають активну участь в розвитку музичного матеріалу фуги, утворюючи насичену поліфонічну тканину. В фортепіанному проведенні тема звучить в унісон у високому та середньому регістрах на *forte*, утворюючи ефекти просторового звучання, а пізніше — в низькому регістрі теж в унісон, але вже на *sub. piano*, надаючи темі фантастично-казкової загадковості, таємничості. Ще один прийом, який використовує М. Колесса у фортепіанній партії у фузі – це віртуозні перебіги по всій клавіатурі, які нагадують перебирання струн кобзи чи бандури. Останнє, кульмінаційне проведення теми фуги звучить в акордовому викладі фортепіано, *ff pesante*, на насиченому поліфонізованому фоні струнних.

Невелика кода, побудована на інтонаціях головної партії першої частини, завершує Квартет.

Фортепіанний квартет М. Колесси займає важливе місце в історії українського камерно-інструментального ансамблю, адже саме в цьому творі відбувається „оновлення стилістики жанру камерного ансамблю” [1, с. 171]. Розширення виразових можливостей музики завдяки органічному поєднанню „класичних” традицій з фольклорними елементами відкрило нові горизонти в сфері колористики, звуковидобування, інтонації, трактовки інструментів тощо.

Коротко систематизуємо основні виразові елементи та їх особливості на основі зробленого нами аналізу Квартету: а) мелодії інтонаційно тісно пов’язані з фольклорними джерелами, їх основу часто складають народні лади і особливо гуцульський; б) ладо-гармонічна мова також позначена ознаками цих народних ладів і забезпечує своєрідний колорит творів; в) варіантно-варіаційний тип розвитку музичного матеріалу стає провідним; г) ритм посідає важливе місце в музиці композитора, він забезпечує безперервну пульсацію та пружність, а також надає творам особливого гуцульського колориту завдяки використанню типово народних загострених танцювальних ритмічних фігур; д) метричні особливості творів пов’язані з специфікою народних танців, що виявляється, зокрема, в широкому застосуванні простих дводольних метрів, в квадратності побудов, в метричній змінності; е) фактура творів переважно прозора і ясна, однак поруч з простою гомофонно-гармонічною фактурою важливе місце композитор відводить і засобам поліфонічного розвитку музичного матеріалу; широко застосовуються елементи імітаційної та підголоскової поліфонії; є) колористичне багатство породжене особливою звуковою чутливістю та майстерністю композитора, барвистими тональними та регістровими співставленнями, багатством ладо-гармонічної мови.

Оригінальністю позначена і фортепіанна фактура, яка хоч і вирізняється детальною розробленістю, однак, не є піаністичною. Вона переважно прозора, не містить елементів віртуозності, але, водночас, інтонаційно насичена. Важливою фактурною особливістю фортепіанної партії, як і в багатьох сольних фортепіанних творах є, за словами М. Крушельницької, мелодичне переплетіння [3, с. 52]. Мелодична лінія часто переходить від одного голосу до іншого, тому потребує особливої уваги виконавця, який повинен виявити її й випукло проінтонувати. Важлива роль в фортепіанній партії Квартету відводиться ритму. Він забезпечує

безперервну пульсацію в творі. Крім того, будь-які ритмічні фігури вимагають точного прочитання, адже в них закодовані ритмоструктури „живої” гуцульської музичної мови. В творчості М. Колесси помічаємо значне зростання ролі ритму, що стане важливим надбанням композиторів наступної генерації неофольклористів, зокрема М. Скорика та Є. Станковича. Фортепіано трактується композитором надзвичайно колористично, воно синтезує в собі звучання цілого ансамблю народних інструментів. Темброве багатство, як справедливо зазначає Л. Ніколаєва, також часто продиктоване „...сонорними особливостями фольклору” [6, с. 41]. Такі нові ознаки в трактовці звучання інструменту вимагають від піаніста майстерності володіння туше, а також відкривають широкі можливості вияву його творчої виконавської фантазії. Ладо-тональні особливості, безпосереднє проникнення в музичну тканину творів М. Колесси елементів фольклору спричинили специфіку гармонічної мови та структури акордів, які стали невід’ємною ознакою його індивідуального композиторського стилю. Часто акорди в творах М. Колесси побудовані так, що містять в собі майже всі тони звукоряду певного ладу. Серед найбільш часто вживаних композитором акордів слід назвати акорди, що в своїй структурі містять тритони, зменшені або збільшені інтервали, акорди з розщепленими тонами, які утворюються в результаті одночасного використання натурального і альтерованого тону, акорди з кварто-квінтовою будовою, які особливо нагадують звучання народних інструментів. У зв’язку з таким багатством гармонічної мови виникає певна складність у особливостях педалізації. Педаль зустрічається двох типів:

1) така, що використовується для підкреслення ритму та акцентів, які пов’язані із специфікою народної і, особливо, танцювальної музики;

2) темброва педаль, вживання якої є обов’язковим у відповідних колористичних епізодах для досягнення просторовості та об’ємності звучання, певної сонорності, і тут можливі різні варіанти її використання від прямої і спізнюваної педалі і до імпресіоністичної пів-педалі та чверть-педалі, педальної вуалі, тощо.

Для досягнення „нереальних”, віддалених звучань цілком можливе використання лівої педалі. Що стосується проблем звуковидобування, то вони також продиктовані характером музики. У танцювальних епізодах переважає короткий, підкреслений штрих, однак епізоди з пісенним характером вимагають від виконавця випуклого інтонування та м’якого туше. Важливе значення в сфері виразових засобів займає і динаміка.

Сучасники митця свідчать, що динамічне нюансування було однією з характерних ознак індивідуального виконавського стилю М. Колесси-диригента. Це дозволяє нам говорити про важливість для композитора передачі всього багатства та різноманітності звукових градацій.

Таким чином, фортепіанна фактура творів М. Колесси передбачає залучення всього величезного арсеналу можливостей інструменту для досягнення образної насиченості, картинності, зображальності, які притаманні музиці композитора. Не будучи практикуючим піаністом-виконавцем, митець зміг створити неповторний стиль фортепіанного письма, який відрізняється надзвичайною винахідливістю, творчою індивідуальністю та дає невичерпні можливості для виконавців. Не відкидаючи досягнення класичного, романтичного та постромантичного піанізму, все ж не зосереджуючись на віртуозності, не прагнучи „концертної” ефектності, М. Колесса збагачує фактуру своїх творів, вводячи в неї елементи специфіки звучань та імітації прийомів гри народних інструментів, що надає його творам особливого забарвлення та колориту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська В. Фортепіанний квартет М. Колесси (до проблеми образно-композиційної єдності) / Вікторія Андрієвська // Виконавське музикознавство. Кн. 11 / Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського : зб. ст. – К. ; 2005. – Вип. 47. – С. 161-172.
2. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 236 - 248.
3. Крушельницька М. Сильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси // Марія Тарасівна Крушельницька / Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою західної Європи : Матеріали ІІІ науково-практичної конференції Асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – С. 51 - 53.
4. Ніколаєва Л. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів М. Колесси / Лідія Ніколаєва // Musica Humana : зб. ст. – Львів, 2005. – Вип. 10 – С. 218 – 227.
5. Ніколаєва Л. Камерно-інструментальні твори М. Колесси. / Лідія Ніколаєва // Музика. – К., 1979. – № 1. – С. 13 - 14.

6. Ніколаєва Л. Колесса К. Камерно-інструменталь на творчість / Лідія Ніколаєва // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. ст. – Львів, 1997. – С. 30 – 42.
7. Паламарчук О. Микола Колесса / Оксана Паламарчук. – К. : Музична Україна, 1989. – 76 с.