

**ПІЗНЬОРОМАНТИЧНА ПАРАДИГМА
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ
У СКРИПКОВИХ ТВОРАХ А. СОЛТИСА
(на прикладі п'єси «Куяв'як»)**

Гаргай Оксана Миронівна, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів, gargaj.oksana@gmail.com

Пізньоромантична парадигма інтерпретації фольклорних джерел у скрипкових творах А. Солтиса (на прикладі п'єси «Куяв'як»).

У статті розкривається проблема втілення фольклорних джерел у скрипкових творах видатного львівського композитора А. Солтиса на прикладі сольної скрипкової композиції «Куяв'як». Особливістю стилю А. Солтиса є втілення фольклорних джерел крізь призму постромантизму. Характерну стилістику музичного виразу у поєднанні з новим трактуванням народно-побутового танцю знаходимо у сольному скрипковому творі А. Солтиса «Куяв'як». Ця композиція вміщує у собі всі стильові пошуки композитора: неоромантичні тенденції виражені передусім крізь призму ускладненої тонально-гармонічної мови, та неофольклорні, що ідентифікується у творі на рівні інтонаційного змісту тематичного матеріалу, – у принципах музичного розвитку і формотворення. Головна стильова особливість А. Солтиса – це симбіоз цих двох стилістичних напрямків, їх взаємодія та взаємопроникнення.

У п'єсі «Куяв'як» композитор більш радикально ставить до трактування фольклорної першооснови, що проявляється у інтона-

ційній загостреності, графічності ритму та фактури, «пікантностях» дисонуючих гармоній. А. Солтис опирається на творчі експерименти Б. Бартока, К. Шимановського, М. Карловича та В. Лютославського.

Неоднозначний образний зміст п'єси дає можливість розмаїття інтерпретаційних версій, адже популярний народний танець куяв'як набуває у п'єсі артистично вибагливого прочитання Для інструментального мелодизму А. Солтиса характерний хвилеподібний розвиток, що подається без зайвої афектації, агогічних та динамічних перебільшень.

Ключові слова: композитор, стиль, постромантичні тенденції, неофольклоризм, інтерпретація, скрипкові твори.

Актуальність статті зумовлена оглядом сольного скрипкового доробку А. Солтиса як одного з яскравих представників галицької композиторської школи, що суттєво доповнює бачення й окреслення загальної стилістичної парадигми школи. Адже в скрипкових композиціях галицьких композиторів другої половини ХХ століття пізньоромантична складова знаходить досить переконливе підтвердження. Це засвідчує, передусім, образна поетика творів – із виразною психологічною домінантою, де лірична емоція градуйована мінливими відтінками, гнучкими переходами від ніжно-мрійливого стану до потужно експресивних і розкішних за повнотою виразу лірикопатетичних злетів. Дана проблема висвітлюється у наукових роботах Ю. Волощука, Н. Гаврилова, Л. Кияновської, Л. Корній, Н. Горюхіної, Н. Герасімової-Персидської, О. Козаренка. До питання формування національного стилю та проблем інтерпретації фольклорних джерел звертаються Л. Раабен, В. Сумарокова, Т. Чередніченко, О. Дерев'янченко, В. Григор'єв, І. Ляшенко, Р. Стельмашук та ін.

Метою статті є виявлення оригінальності втілення танцювальних фольклорних джерел та їх поєднання з пізньоромантичними засобами музичної виразності у композиції «Куяв'як» А. Солтиса.

Домінуючу роль у скрипкових мініатюрах галицьких композиторів відіграє тенденція втілення інтонаційно-ритмічних ознак ряду пісенних та танцювальних фольклорних джерел. Загалом можемо виділити три групи творів. До першої належать – *santo violino* – належать пісенні скрипкові елегії, колискові, романси і плачі, а також п'єси ліричного характеру, написані на основі наспівних народних мелодій чи поетично стилізовані в дусі ліричної української пісенності. Друга група композицій – *violino pittoresco* – вирізняється рельєфною присутністю танцювального «коду». Свідченням

цього є наявність численних скрипкових танців, танків, а також quasi-танцювальних композицій, де іманентні ознаки танцювальності модифікуються у марш або скерцо. До цієї групи належать твори вільного фантазійного характеру, а також певне коло п'єс, тематичну основу котрих являють фольклорні цитати інструментальних награвань з подальшим варіюванням, а також наслідування (або епізодичні вкраплення) характерної ритміки народного танцю. І врешті, ряд скрипкових творів, написаних представниками львівської композиторської школи, що демонструють взаємодоповнююче, паритетне зіставлення пісня-танець у межах цілісної масштабної композиції.

Стиль А. Солтиса-композитора виразно характеризує пізньоромантична основа, де своєрідно переплетені орієнтація на «лістіанство» і «вагнеріанство», а також віяння симфонізму А. Брукнера. У найбільш показових творах це засвідчують: поетика його музики, де домінантою є лірико-драматична концепція і філософсько-етична проблематика, потяг до психологічних занурень і конфліктних дилем; тяжіння до монотематичних конструкцій, лейтмотивних зв'язків та «спіралевидної» кресцендуючої драматургії; густо насичене оркестрове письмо та, звісно, експресивна гармонічна мова. І, головне: стилістичною прикметою багатьох композицій Солтиса виступає «бачення фольклорних джерел крізь призму постромантичного світогляду» (вираз Л. Кияновської). Під цим кутом зору цікавим об'єктом для дослідження є не лише симфонічний та концертний жанри, превалюючі в його спадщині, а й природна для романтичного мислення інструментальна мініатюра. Скрипковий доробок А. Солтиса складають: 2 п'єси для скрипки та фортепіано (1947), Сюїта на польські теми (1954), Соната (1925, 1961). Завершує перелік «Куяв'як», створений незадовго до смерті композитора (1962–64).

З-поміж скрипкових мініатюр А. Солтиса особливою стилістикою музичного виразу й новітнім прочитанням народно-побутового танцювального жанру вирізняється *«Куяв'як»* (1962–1964). Ця сольна скрипкова п'єса (в супроводі фортепіано) – одна із знакових у межах пізнього періоду творчості композитора, до написання якої він звернувся уже після святкування свого 70-літнього ювілею. Поряд з Концертом для оркестру *«Куяв'як»* став своєрідним «прощальним словом» автора в царині багаторічної композиторської діяльності, завершеної у ньому в тонах напрочуд емоційно інтенсивних. Незгасна творча інтенція композитора вчувається тут у кожній інтонації, дивовижній грі ритмів, настроєвих нюансів, емоцій.

Твір цей по-своєму оригінально, як і цілком природно, фокусує у собі головні тенденції стилістичних пошуків А. Солтиса. З одного боку, неоромантична складова, виражена тут передусім крізь призму ускладненої тонально-гармонічної мови, а, з другого, неофольклорна лінія, що ідентифікується у творі на рівні інтонаційного змісту тематичного матеріалу, у принципах розвитку і музичного формотворення. Суттєвим є не стільки паралельне співіснування двох провідних для композитора стилістичних «магістралей», скільки їх симбіоз, взаємопроникнення і «зрощення» в органічну художню цілісність.

Порівняно зі скрипковими мініатюрами кінця 40-х років, «Куяв'як» виявляє більш радикальний підхід до осучаснення фольклорної першооснови. Вихідною точкою багаторічних творчих пошуків автором п'єси править уже не «поміркований» фольклоризм, а новітня манера перетворення фольклорної «субстанції» – більш загострена інтонаційно, з ухилом до графічного ритмічного рисунка і фактури, до «пікантностей» дисонуючих гармоній. За зразок для наслідування він обирає, ймовірно, творчі експерименти Б. Бартока, М. Карловича, В. Лютославського і, в першу чергу, К. Шимановського, зокрема, його фортепіанні мазурки, балет «Гарнасі», ораторію «Stabat mater»¹.

Образний зміст п'єси неоднозначний і таїть у собі привід для різної інтерпретації. Популярний народний танець куяв'як, який є регіональним (у місцевості Куявія) різновидом мазура, набуває у п'єсі артистично вибагливого прочитання². Пластична хореографія

¹ Орієнтир на К. Шимановського спричинений рядом об'єктивних і суб'єктивних факторів. Як високо ерудований музикант, Солтис наполегливо пізнавав і пропагував його творчість через диригентську і педагогічну діяльність. Їх споріднює національна приналежність, особливий інтерес до гуральського фольклору (згадаємо принагідно і теоретичну розвідку Солтиса «Особливості польських народних пісень» та низку композицій «на гуральські теми»), спроби з'єднання в музичних творах різнонаціональних слов'янських пісенних джерел. У музичній мові Солтиса знайшли своєрідний відгомін як колористичні «імпресійні» барви, так і «жорсткі» модалізми музики Шимановського.

² За бажанням виконавців можна б наголосити на фольклорній автентичності танцю, приводом до чого є примхлива за своїми контурами й терпкими дисонансами мелодика п'єси, а також вперта періодична повторюваність ритмічних формул. Але інтерпретаційне вибудовування «просто-народного» образу мусить бути мотивованим художньою доцільністю і

плавного куяв'яка, що знайшла своє відображення у гнучких мелодичних лініях і характерних прикметах симетрично-акцентної ритмічної організації, оповита особливою поетичною аурую. Ладова двозначність, нестабільна «дуалістична» варіантність ступенів звукоряду тематичних побудов, численні мелодико-ритмічні модифікації мотивів у сполученні з елементами поліфонізації фактури та інші деталі тексту – усе це робить танцювальний образ інтелектуально вирафінованим, особливо в інтонаційному оформленні. Пластика звивистих мелодичних ліній, хоча й народно-куяв'якова з походження, межує тут із граційною елегантністю, а специфічна ладова структура і капризно мінлива артикуляція додає їхній конфігурації деякої химерності, таємничої принададності.

Шляхетний і витончено артистичний образ народного танцю (так би вартувало окреслити авторську інтерпретацію «Куяв'яка») запропоновано А. Солтисом на схилі життя. В обраному напрямку він ближчий навіть не до Ф. Шопена (поетизація народного танцю) чи Г. Венявського (концертні блискучо-віртуозні полонези), а до інтонаційно й гармонічно вибагливих мазурок К. Шимановського, «розгадування» яких потребує від слухача не лише емпатичного відчуття органічного польського «кореня», а й передбачуваних композитором – з орієнтацією на ерудовану слухачську аудиторію – певних інтелектуальних зусиль.

Будова п'єси «Куяв'як» нетрадиційна. Її репризна тричастинна форма має ряд нетипових ознак, в чому розпізнаємо особливий авторський «штрих» Солтиса, вміння майстра-професіонала оригінально конструювати музичну архітектуру. Незвичними є пропорції і тематичне наповнення трьох розділів композиції, серед яких масштабно переважає експозиційний. На експозицію припадає 44 такти, на контрастну середину (від ц.4) – 24, до якої приєднується «хибна» (позірна) реприза (7 тактів перед ц.6); сама ж реприза – інтонаційно, структурно і гармонічно перетворена – охоплює 36 тактів, половина з яких нагадує радше «розпорошену» у часопросторі заключного розділу коду.

Найбільш проблемним для аналізу є визначення обсягу та внутрішнього структурування експозиції: надто нескінченно і калейдо-

враховувати естетичну позицію автора, для якої відвертий етнографізм не є нормою.

скопічно, здавалося б, розгортається її тематична панорама. Пояснити її будову можна лише з огляду на принцип народнопісенного формотворення, влучно застосованого автором: перед слухачем розгортається в'язанка мелодій, сполучених на ґрунті періодичної повторності³. У ній – творче відтворення композитором побаченого та почутого в народному середовищі, а також здобутого в багаторічній аналітично-дослідницькій роботі допитливого педагога-теоретика над різноманітними нотними текстами. У даному випадку це є так звана *група періодичностей*, яка незрідка трапляється в традиціях народного музикування та народних пісенно-інструментальних композиціях: $AA_1 + BB_1 + CC_1 + DD_1$.

Чотири періодичності, одна за одною, все більше віддаляються (в сенсі інтонаційному) від початкової тематичної основи, яким є перший чотиритакт п'єси, витворюючи щоразу інші «варіації» вихідної мелодичної «тези» твору (рис. 1).

Друга періодичність (від ц.1) – варіантне перетворення першої (при збереженні її ритмічних контурів), яке супроводжується *інверсією*, тобто інтервальним оберненням мелодичних інтонацій в рамках її початкового такту. Виклад нової, варіантної теми ускладнюється поліфонічною імітацією, «стретним» накладанням внутрішніх структурних сегментів, інтонованих почергово або й одночасно в партіях фортепіано і скрипки. А це вже винахід композиторської техніки, знак сучасного композиторського письма. Третя періодичність (її початок – один такт мелодії скрипки перед **ц. 2** та її продовження: 4+5 тактів) – ще один варіант початкової послівки. Орієнтиром для упізнання спільної інтонаційної моделі є висхідний мелодичний хід і ритмічна синкопа в мотиві початкового такту. Третій такт теми **С**, натомість, є відлунням синкопованої ритмічної фігури

³ Крім численних повторень симетричних мелодико-ритмічних побудов, якими характеризується народний куяв'як, композитор наслідує у п'єсі властиву йому хореографічну «режисуру»: після початкового «пішого» ходу починається плавно-монотонне кружляння пар, в якому чергуються «одсібки» (поворот від себе – направо) і «ксібки» (поворот до себе – наліво), «вальсові» рухи «оберка» («обертаса» – «дрібного мазура»), а, можливо, й удаване спантеличення танцюючих у штовханні «млинарки» (див. *poco acceler.* і зміну розміру на 4/4 перед епізодом *a tempo*). Відображенням цих «етапів» танцю є низка-в'язанка «різнометричних» структурних побудов аналізованого твору.

3–4-го тактів твору. І саме від цього епізоду формується нова фаза розвитку, яка своїм гнучким тональним просуванням від основної бемольної тональності (синкретичний *F-dur/f-moll*) до контрастної «дізної» сфери торує шлях до виокремленої у формі середини, розпочатої в *Ля мажорі*.



Рис. 1. Солтис А. «Куйав'як». Експозиція, I періодичність.

Четверта періодичність DD_1 (у нотах – від *a tempo*, динаміка *forte*) – натяк на вальсовість (в акомпанементі), з характерною структурою підсумовування в мелодії скрипки (1, 1, 2 такти). У м'якому обертальному русі фортепіанного супроводу чаїться ладова двозначність (коливання *Fis/fis*), спрямована волею автора до тонально спорідненої *A-dur*'ної середини твору. Поступовий ріст динамічної амплітуди фаз експозиції (*pianissimo* в другій періодичності, *mezzo-forte* у третій – від 5-го такту ц. 2 – і, нарешті, *forte* – в четвертій) неухильно провадить до контрастного середнього розділу, де образна й тематично строката «ескізність» експозиції поступається місцем більш монолітно представленій жанровій картині – поетично втіленому мазуру.

Середина «Куйав'яка» (від ц. 4) – лірично модифікований мазур, ритмічна структура якого частково споріднена із полонезом. Твер-

дження стосовно власне полонезових ознак середини в аналізованій п'єсі спірне, але в його користь промовляє характерне для цього жанру подрібнення першої долі такту, а також активний мелодичний рисунок, опертий на чітку підтримку акомпанементу (у першому проведенні теми), сповненого, так би мовити, гордовитої ходи. Для уподібнення з полонезом бракує лише більш послідовного пунктованого загострення сильної долі на початку фраз та прикметної ритміки завершального кадансу. Проте, подих упевненості, а деякою мірою й «лицарської» відваги творить в музиці зазначеного фрагменту додаткову алюзію до патріотично проголошених інтонацій польського полонезу, який від часів М. К. Огінського по-своєму оригінально символізує ментальний «гонор» і голос нації.

Виразно заявлена динаміка *forte* жодним чином не завадить широкому розливу мелодики, а, навпаки, посилює її розкішний за діапазоном і гнучкою пластикою різноспрямованих рухів мелодико-інтонаційний зміст. У тридольному розмірі присутнє «крапковане» подрібнення першої долі такту (характерна риса *полонезу*), капризна мінливість акцентування й виділення сильної та другої (синкопованої) метричних долей (прикмети *мазура*), алюзія «вальсової» (мазуркової) формули акомпанементу. Перевага в бік поважно-маєстозного полонезу чи вибагливого у своїх хореографічних рисах мазура залежатиме у творі від інтерпретації виконавців (рис. 2).

Тема цього розділу викладається тричі: вперше – як тонально розімкнутий 8-тактовий період (*A-dur*), вдруге – як аналогічний за масштабом і тональним завершенням період у тональності *C-dur*, за чим від ц.5 його ж октавне відлуння (сольна «каденція» скрипки) прямує в бік *e-moll* [Додаток А21]. До речі, щойно зазначена домажорна побудова містить у фортепіанному супроводі типову ритмічну формулу полонезного акомпанементу, подану, проте, не в лицарсько-звитяжному звучанні, а колористично-імпресійних тонах. Тож прикметний «код» полонезу виявляється лірично забарвленим і поетично завуальованим, що уможливорює мімікрію польських тридольних народних танців в їх майстерному і творчо-художньому опрацюванні.

За 4 такти до ц.6 починається «передіктове» просування до репризи, обриси якої поступово окреслюються, принаймні в інтонаційному відношенні, оскільки опора на *мі мінор* тут є зумисне «парадоксальною» стосовно репризи. Завдяки цьому поетично витон-

ченому фрагменту, де на фоні раптового стишення динаміки (7 тактів *piano*) діалогічно висловлюються фортепіано і скрипка, виникає ефект зворотно-симетричної *концентрності* у п'єсі. Його породжує ескізне відтворення фортепіанними репліками другої періодичності експозиції, тобто BB_1 , вслід за якою розпочнеться власне реприза, заснована на матеріалі першої періодичності AA_1 . В описаній щойно оманливій композиційній ситуації можна б вбачати натяк на дзеркальну репризу, проте прогноз такого роду є хибним, позаяк справжня реприза (тематична й, підкреслимо, тональна) слідує лише згодом (у повній мірі – від позначки *forte*). Тут, очевидно, варто віддати належне творчій винахідливості автора, його структурно-тематичній комбінаториці.

Рис. 2. Солтис А. «Кувя'як». Інверсія і канон теми в експозиції.

Репризу (від 4 такту після цифри 6) відкриває, як і в експозиції, скрипкове соло – «зачин». Щоправда, спочатку наче несміливо, випробовуючи перші кроки октавою нижче (*mezzo-forte*), а тоді – з рішучим висхідним октавним перенесенням і гучною динамікою. Однойменно-перемінна тональність п'єси (*F-dur/f-moll*) здійснює більш виразний «крен» в бік мінору: в шести тактах із початкових 12-ти фігурує *as* (III ступінь *фа мінору* як показник його ладового нахилу), а поодинокий в цій побудові звук «чистого» *ля* затьмарюється одночасно дисонуючим до нього *ля-бемолем*. Окрім помітної в головній темі зміни в довжині фраз та синтагм, композитор модифікує репризу загальним скороченням, а також тематичним її оновленням – введенням альтернативної 7-тактової побудови *Roco meno mosso*, супроводжуваної напруженими секундовими співзвуччями, підкресленими подекуди довгим трелюванням. Омінорення домінує і в заключних побудовах – у фортепіанних ремінісценціях (*e-moll* двотактової фрази перед ц.8 і *f-moll* в чотирьох тактах цієї ж цифри). Від 11-го до закінчення твору такту здійснюється несподіване зрушення: поява у мелодії скрипки тональності *Fis/fis*, всіяко випробовуваної долученням до неї порожніх, ладово «індиферентних» квінт у партії фортепіано. Лише після тонічної квінти *ре мінору* (6-й такт з кінця) гармонізація основної теми приходить в останніх тактах п'єси до логічного смислового завершення попередніх тональних перипетій – встановленням проясненого звучання *Фа мажору*. Закінчення «*Куяв'яка*» лірично й зачудовано вимальовує в хистких ладотональних переливах пластичні лінії поетичного танцю, де в тиші звукопростору «розсіюються», наче ефемерна візія, його вибагливі контури.

Гармонічний план «*Куяв'яка*» А. Солтиса покладає на виконавця-скрипача значну відповідальність, бо змушує – за складної тонально-гармонічної палітри твору – знаходити (задля точності інтонування) певні тональні опори, задалегідь з'ясувати тонально визначені «острівці», обриси яких доволі завуальовані та, крім того, суперечливо окреслені фортепіанним супроводом. Партія фортепіано, дійсно, не завжди виступає в ролі надійної «підтримки» до інтонаційній лінії скрипки, а, навпаки, подеколи парадоксально «контрапунктує» стосовно ладогармонічного змісту її мелодичних побудов. Так, зокрема, мажорне (чи мінорне) забарвлення мелодії скрипки не раз сполучається із протилежним ладовим нахилом у супроводі

фортепіано, і внаслідок поєднання (в сумісному їх звучанні) ознак однойменних, як правило, тональностей виникає «синтетична» мажоро-мінорна ладотональність. Проте, до інтонаційної складності твору більшою мірою причетна біладовість не у вертикальному зрізі, а в горизонтальній площині. Остання є результатом експериментування композитора з народними ладовими структурами, які він майстерно комбінус в рамках завершених мелодико-тематичних побудов.

Модальність народного походження характеризує, наприклад, перше речення «Куяв'яка». Тут на тлі звукоряду *f-g(ges)-as(a)-h-c-des(d)-e*, де три шаблі виступають у двох діатонічних варіантах, поєднано ознаки *фа мінору* і *фа мажору*, але з періодично-регулярним балансуванням: *f-moll* (з діатонічно «чистим» і «альтерованим» низьким II ступенем та високими IV, VII ступенями) – у непарних тактах, а в парних – *F-dur* (лідійський – з високим IV ст.)⁴. Заявлена від перших же звуків твору «гра» з модальними звукорядами, що змінюють один одного або й сполучаються одночасно, нагадує синтезування ладових структур у мелодіях мазурок Шимановського (зокрема, № 2, 5, 9, 12 з ор. 50). Особливо виразно їх споріднює «розщеплення» ступенів ладового звукоряду, які з'являються – на віддалі або й у суміжних тактах – у двох своїх рівноправних варіантах.

Натяк на «домінантовий» лад можна відчутти в 5–8 тактах «Куяв'яка», де спостерігається балансування між двома устоями – *c*² і *f*¹. Під ц. 1 більш рельєфно окреслюється *f-moll*, а в мелодичному візерунку ц.2 – *Des-dur*. Послуговуючись енгармонізмом («дієзний» п'ятитакт в партії фортепіано соло), композитор підводить тональний розвиток до «вальсового» фрагменту (*a tempo*), де прослуховується *fis-moll*, гармонізований паралелізмами секстакордів, поданих у хроматичному низхідному русі.

Середній розділ (ц.4) найбільш стабільний і «конкретний» за тональним вираженням – виразний *A-dur*. Втім, уже з 9-го такту розвиток зміщений в *C-dur*, де колоритно чергуються терцієві зістав-

⁴ Численні приклади народних куяв'якових мелодій із перемінними ступенями (постійне коливання в бік «мажору» чи «мінору») знаходимо у теоретичних розвідках авторитетного дослідника польського фольклору О. Кольберга (див. серію *Kujawy* в його багатотомній праці [236]).

лення розкладених співзвуч – до-мажорний і ля-бемоль мажорний тривуки. Натомість репризний розділ позначений двозначними ладотональними відтінками: вкрапленням журливого *mi minore* (2 такти перед ц.8), «пентатоновим» накресленням *Fis/dis* у партії скрипки (на тлі енгармонічно записаних «бемольних» квінт у супроводі), блукаючою ескізною тінню *d-moll* – перед остаточним ладовим проясненням у заключному кадансі *F-dur*. Доповнює загальну картину нетерцієва за інтервальним складом акордика, у межах якої автор особливо милується секундовими та квінтовими співзвуччями.

Цікаво, що за відсутності в акордиці опори на терцієву структуру, мелодика п'єси часто компенсує це оспівуванням інтервалу терції. Так, кружляння в колі терцій виявляє низхідна лінія мелодії у ц.1, та особливо привабливим є мелодійне «гойдання» терцій в епізоді *a tempo* – лірично-експресивне у низхідному русі коротких мотивів. У цій особливій прив'язаності композитора до мелодичних терцій вгадується притаманна йому індивідуально-характерна стилістична риса, засвідчена і в більш ранніх за часом написання скрипкових композиціях Солтиса.

Образний план «*Куяв'яка*» чудово реалізується у штриховій та артикуляційній палітрі п'єси, яка вражає різноплановістю і навіть примхливістю. Скрипкова партія щедро оснащена частими змінами коротких ліг, спікато, маркато, стакато і деташе, містить артикуляційні «акценти» у вигляді трелей і форшлагів. У цьому широкому і дуже «мобільному» штриховому спектрі щасливо об'єднуються фольклорний імпульс (специфічне відображення пластики й динаміки хореографічних фігур народного танцю) і творча фантазія композитора, яка артистично вимальовує на полотні твору вибагливу артикуляційну арабеску.

Отже, характерною ознакою інструментального мелодизму А. Солтиса є його фазовий хвилеподібний розвиток, що подається без зайвої афектації, агогічних та динамічних перебільшень. У своїх романтичних рецепціях львівський Майстер завжди залишається коректним і природним у багатогранному показі «виквіту» ліричної мелодики. «Танець у мріях» (вираз Л. Кияновської) – такою є опое-тизована версія «*Куяв'яка*». В образно-художній поетиці його скрипкових мініатюр гармонійно врівноважується Суб'єктивне і об'єктивне. Інтонаційна палітра часто забарвлена суто романтичними симво-

лами «питання», «ліричного захоплення» і доповнена «блукуючими» сутінками нестійкого тонального розвитку, коливанням мажоро-мінорних барв, щедрим «цвітінням» альтерованої акордики, максимально напруженими домінантовими педалями і передітками. І, врешті, варіаційний розвиток як глибинна основа формотворення – це не лише різноманітно декоровані пісенно-танцювальні «коліна» чи віртуозні «витинанки», але й віддзеркалення романтично налаштованої творчої природи.

Література

1. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков. / Головинский Г. // Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
2. Григорьев В. Музыкальный романтизм: сущность стиля и проблемы интерпретации. / В. Григорьев // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. – Вып.6. – С. 137–147.
3. Данилик Т. М. Українська скрипкова мініатюра 60–70-х років XX ст. у контексті модерністських стильових напрямів / Т. М. Данилик // Вісн. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – 2007. – № 1. – С. 74–79.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. / И. Земцовский – М.: Сов. композитор, 1987. – 173 с.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
6. Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис. / Лежанська З. // Нарис про життя і творчість. – К.: Музична Україна, 1969. – 72 с.
7. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ляшенко. – К.: Музична Україна, 1973. – 328 с.

References

1. Golovinskiy, G. (1981). *Kompozitor i folklor: Iz opyta masterov XIX-XX vekov. Oчерки*. [Composer and folklore: The experience of the masters of the XIX-XX centuries.]. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Grigorev, V. (1994) *Muzykalnyiy romantizm: suschnost stilya i problemi interpretatsii* [Musical Romanticism: the essence of style and problems of interpretation]. *Problemy romantizma v ispolnitelskom iskusstve – Romanticism problems in the performing arts*, 6, 137–146. [in Russian].
3. Danilik, T. M. (2007). *Ukrayinska skripkova miniatyura 60–70-h rokiv XX st. u konteksti modernistskih stilovih napryamiv* [Ukrainian miniature violin 60–70-ies of XX century in the context of modernist style trends]. *Visnik Derzhavnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv – Bulletin*

- of the State Academy of Culture and Art, 1, 74–79 [in Ukrainian].*
- Zemtsovskiy, I. (1987) *Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudyi [Folklore and the composer. Theoretical Studies]*. Moscow: Soviet composer [in Russian].
 - Kiyanovska, L. (2000) *Stilova evolyutsiya galitskoyi muzichnoyi kultury XIX–XX st [Style Evolution Galician musical culture of XIX–XX centuries]*. – Ternopil: Aston [in Ukrainian].
 - Lezhanska, Z. (1969) *Adam Mechislavovich Soltis. Naris pro zhittya i tvorchist. [Adam Mechyslavovych Soltys. Essay on the life and works.]*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
 - Lyashenko, I. (1973). *Natsionalni traditsiyi v muzysi yak istorichnyi protses. [National traditions in music as a historical process]*, Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

Гаргай Оксана Мироновна, Львовская национальная музыкальная академия имени М. В. Лысенко, г. Львов, gargaj.oksana@gmail.com

Позднеромантическая парадигма интерпретации фольклорных источников в скрипичных произведениях А. Солтыса (на примере пьесы «Куявьяк»)

В статье раскрывается проблема воплощения фольклорных источников в скрипичных произведениях выдающегося львовского композитора А. Солтыса на примере сольной скрипичной композиции «Куявьяк». Особенностью стиля А. Солтыса есть воплощение фольклорных источников сквозь призму постромантизма. Характерную стилистику музыкального выражения в сочетании с новой трактовкой народно-бытового танца находим в сольном скрипичном произведении А. Солтыса «Куявьяк». Эта композиция содержит в себе все стилевые поиски композитора: неоромантические тенденции выражены прежде всего через призму осложненного тонально-гармонического языка, и неофольклорные, что идентифицируется в сочинении на уровне интонационного содержания тематического материала, – в принципах музыкального развития и формообразования. Главная стилевая особенность А. Солтыса – это симбиоз этих двух стилистических направлений, их взаимодействие и взаимопроникновение.

В пьесе «Куявьяк» композитор более радикально относится к трактовке фольклорной первоосновы, что проявляется в интонационной заостренности, графичности ритма и фактуры, «пикантности» диссонирующих гармоний. А. Солтыс опирается на творческие эксперименты Б. Бартока, К. Шимановского, М. Карловича и В. Лютославского.

Неоднозначное образное содержание пьесы дает возможность разнообразия интерпретационных версий, ведь популярный народный

танец кувьяк приобретает в пьесе артистично привередливое прочтение. Для инструментального мелодизма А. Солтыса характерно волнообразное развитие, что подается без лишней аффектации, агогичных и динамических преувеличений.

Ключевые слова: композитор, стиль, постромантические тенденции, неофольклоризм, интерпретация, скрипичные произведения.

Harhaj Oksana Mironovna, M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy, gargaj.oksana@gmail.com

Postromantic paradigm interpretation of folk sources in violin works of A. Soltys (for example composition "Kuyav'yak").

The article deals with the problem of implementation folk sources in violin works of famous Lviv composer A. Soltys the example of the solo violin song "Kuyav'yak." The feature is the embodiment of style A. Soltysa folk sources in the light postromanticism. The characteristic style of musical expression, coupled with a new interpretation of the national dance community found in the solo violin works of «Kuyav'yak» A. Soltys. This composition contains in itself all the style quest composer: neo-romantic tendencies expressed primarily through the prism of complicated tonal harmonic language and neofolklori, that is identified in the product level content intonation thematic material – the principles of musical development and shaping. Main feature A. Soltys style – a symbiosis of these two stylistic directions, their interaction and interpenetration.

In the composition "Kuyav'yak" composer refers to a radical interpretation of folk primordial, manifested in tonal sharpness, graphics of rhythm and texture, "spice" dissonant harmonies. A. Soltys based on creative experiments B. Bartok, K. Shymanovskoho, M. Karlovych and V. Lyutoslavskoho.

Ambiguous imaginative play content enables a variety interpretational versions, as a popular folk dance kuyav'yak gets to play artistically sophisticated tool for reading melodyzmu A. Soltys characteristic undulating development submitted without undue affectation, ahohichnyh and dynamic exaggeration.

Keywords: composer, style, postromantychni trends, neofolclorism, interpretation, violin compositions.

Стаття поступила до редакції 05.10.2015 р.
