

ЕТНОХАРАКТЕРНА ТА ВІЗУАЛЬНА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ФОРТЕПІАНОМУ ЦИКЛІ ІГОРЯ ШАМО “ГУЦУЛЬСЬКІ АКВАРЕЛІ”

Герге Марія, Заслужений діяч мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства. Завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка, Львів, m.gerega@gmail.com

Етнохарактерна та візуальна інтертекстуальність в фортепіанному циклі Ігоря Шамо «Гуцульські акварелі»

У статті розглядається відтворення техніки акварельного живопису та втілення етнохарактерних ознак музичного середовища Карпатського регіону у «Гуцульських акварелей» І. Шамо. Живописна програмність циклу поєднується з етнічним колоритом. Поряд з візуальними завданнями перед композитором постає проблема формування пізнаваного етно-автентичного звукового (обрядового, жанрово-побутового, інтонаційного, ладового, ритмічного та тембрального) середовища. Типова для музикування даного регіону етнофонічна атмосфера втілюється за допомогою остинатних формул, варіантних та варіаційних способів розв'язку музичного матеріалу, контрастно-складових формул тощо. Шість п'єс з програмними назвами розташовані за принципом контрасту. Частини циклу об'єднані інтонаційними арками та наскрізними коломийковими інтонаціями та творять сюжетну цілісність. «Гуцульські акварелі» І. Шамо є прикладом інтертекстуальності музичної композиції з ознаками акварельного живопису, що змальовує серію весняних карпатських пейзажів і жанрових сцен. Твір відрізняється установками на неофольклоризм та імпресіонізм у циклі сюїтного типу із переконливим комплексом виразових засобів, серед яких сонористичні ефекти, кластерні комплекси, політональність, поліритмія, лінійність тощо. Вони виконують завдання одномоментного стилізування неофольклорних ознак етнохарактерного (гуцульського) колориту в музиці та зображальних, орієнтованих на картинно-живописне і театральне начала.

Ключові слова: інтертекстуальність, картинно-живописні функції, етнохарактерне музичне середовище, етнофонічні звуконаслідування.

Композиція Ігоря Шамо “Гуцульські акварелі” спонукає до розгляду твору в руслі двох векторів. Перший з них – проблема співвіднесення часових і візуальних мистецтв, є дуже багатогранною. У її

контексті приклади відтворення музичними засобами картинно-живописних функцій у доробку українських композиторів представлено надзвичайною різноманітністю і чисельністю. Однак системне осмислення і типологію музично-живописних явищ у вітчизняному музикознавстві знаходимо досить рідко і частково. В різних аспектах висвітлюють окреслену проблематику російські дослідники: в руслі семантичних та інтертекстуальних підходів (монографія “Інтерпретація нічних мотивів в європейській музиці і суміжних мистецтвах ХІХ першій половині ХХ століть” Є. Шульги, Новосибірськ, 2002; дисертація О. Рибак “Картинність і картинні образи музики: історія і типологія”, Магнітогорськ, 2006; дослідження В. Ванслова, Т. Попової, О. Шелудякової [10]); музичної психології (М. Арановський), жанрових позицій (дисертація Ольги Єндуткіної “Жанр музичної картини в симфонічній творчості російських композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ століть”, Новосибірськ, 2004), типів програмності (праці Ю. Холопова, Ю. Тюліна, Н. Спектора, О. Соколова, Л. Казанцевої), зображальності (роботи Г. Краукліса). Проблемам музично-виражальних засобів фортепіанної музики з позицій програмних завдань присвятила своє дослідження І. Довжинець (“Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці”, Одеса, 2006).

Картинність, програмність, зображальність в українській музичній культурі досліджували Н. Хінкулова (дисертація “Проблема програмності в функціональному аспекті”), О. Фрайт (дисертація “Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці”, Київ, 2000) [9], С. Людкевич, А. Муха [6], Л. Кияновська та інші. Особливості програмності фортепіанного циклу сформулювала Н. Ревенко [8].

Другий вектор дослідження – це методи вияви етнічного начала в програмному музичному творі. Цю проблематику в контексті стильових явищ (сецесії, неофольклоризму, модерну) чи доробку окремих композиторів (В. Барвінського, С. Людкевича, М. Колесси, Н. Нижанківського, З. Лиська) досліджували О. Козаренко [4], У. Молчко, Л. Назар, Л. Ніколаєва, Л. Садова, Т. Кальмучин-Дранчук, І. Зіньків. Народнобрядове, танцювальне, візуально-фольклорне начало в музичній творчості України аналізували Б. Кудрик, Б. Фільц, опис виразового потенціалу етнічного (зокрема гуцульського) інструментарію здійснили Г. Хоткевич, Ф. Колесса, С. Людкевич І. Мацієвський, М. Хай. Г. Карась розкрила фольклорне начало композиторської творчості, як засіб збереження національної самоідентифікації в умовах діаспори.

Інтертекстуальність живописного та етнохарактерного рівня засобами музичного твору, поєднання двох мистецьких завдань у конкретному фортепіанному циклі українського композитора, методи і виразові засоби, які обрав митець для досягнення художнього задуму є метою даної розвідки.

Огляд численних різновидів візуальної програмності в українській музичній творчості виводить на наступну їх класифікацію. Типовим зразком інспірації окреслених підходів є *враження чи рефлексії від творів образотворчого мистецтва*. Взірцями цього можуть послужити “Сюїта на теми малюнків О. Бердслея” Ігоря Белзи (1929), сюїта “Фарфорові чашки” Всеволода Задерацького, “Картини російських живописців” Ігоря Шамо (1959), кантата “П’ять фантазій за картинами російських художників” для хору і симфонічного оркестру Лесі Дичко (1962–1972).

Іноді для втілення ідеї програмності картинно-живописного типу достатньо *узagalьненої символічної ідеї візуального сюжету чи об’єкту* (“Образи” А. Штогаренка, два зошити “Образів” М. Степаненка, фортепіанний цикл “Три візерунки” Богдани Фільц, Каприччіо для сопілки та педального барабану “Візерунки” В. Цайтца, цикл “Київські ескізи” для фортепіано в 4 руки Віталія Кирейка).

Частими є приклади *відтворення найбільш загальних семантичних ознак образотворчого мистецтва*: фортепіанний цикл В. Сильвестрова “Тріада” (“Знаки”, “Серенада”, “Музика сріблястих тонів”), фортепіанні композиції В. Годзяцького (“Розриви площин”, “Періоди”), В. Загорцева (“Об’єми”, “Градації”).

Широко представленими є зразки *музичної стилізації конкретних жанрів живописного професійного образотворчого мистецтва*. Такими є “Пейзаж соло” для фортепіано (1995) “Пейзаж з гобоєм” (1987) для гобоя та фортепіано Кармели Цепколенко, численні приклади портретів та автопортретів. Поряд з цим зустрічаємо звернення до *відтворення засобами музики ознак фольклорного чи аматорського малярства*: “Російський лубок” Олександра Костіна (1979), “Палехські замальовки” Володимира Губи (1979), “Народні картинки” Олега Таганова (1993) Сюїти № 1 і 2 з балету “Катерина Білокур” (2002), поліфонічні варіації для фортепіано “Писанки” (1972), п’єса для симфонічного оркестру “Килимок” (1979–1984) Л. Дичко.

Своєрідності в підходах вимагає *відтворення рис візуальних мистецтв, наділених пізнаваними ознаками етнічного* (“Картинки Гуцульщини” М. Колесси (1934), триптих “На Верховині” для скрипки

та фортепіано Є. Станковича (1972) “Карпатські фрески” (1985), “Закарпатські фрески” (1986) для органа Лесі Дичко, цикл “Волинські акварелі” Михайла Вериківського), *національного* (“Український зошит” для органу, “Три українські акварелі” для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Губи, “Українська акварель” для баяна В. Гальчинського), чи *позанаціонального* (“Музичні малюнки Чехословаччини” (1978) В. Сечкіна, “Французькі фрески” для читця та мішаного хору (1995), “Іспанські” для мішаного хору та перкусії, без слів (1996), “Швейцарські” на вірші швейцарських поетів для мішаного й дитячого хору, мецо-сопрано, читців і перкусії (2001–2002) Л. Дичко).

Своєрідністю авторського пошуку відрізняються підходи і відтворенні *сучасного образотворчого мистецтва чи стилізованого у дусі певної епохи* (фортепіанний цикл Б. Фільц “Київський триптих” (1982), симфонічна фреска “Київська Русь” О. Канерштейна, концертна симфонія для арфи з оркестром “Фрески святої Софії Київської” В. Кікти), а також *реалістичного чи умовного відображення об’єкту чи процесу* (збірка фортепіанних п’єс для дітей “Музичні замальовки” Віталія Маника, сюїта “Лісові картини” Г. Жуковського).

Об’єктом програмних завдань можуть стати:

- *різновиди живописної техніки* (фортепіанні цикли “Акварелі” Ф. Надененка, “Карпатські фрески” Л. Дичко, фортепіанний цикл “Музичні пастелі” Оксани Герасименко, “Фарби” Олега Таганова (“Масло”, “Пастель”, “Акварель”; 1991–1999);
- *формотворчі чи структурні засоби* (“Triptych-concert” для скрипки та симфонічного оркестру Олега Таганова, “Російський триптих” В. Власова для баяна),
- *колористика* (фортепіанний цикл “Color Sounds”, фортепіанні п’єси для дітей “Тонкокольори” (1990) Кармели Цепколенко, “Весняні барви” Г. Саська, “Втілення кольору” для трьох художників, трьох танцівників, камерного ансамблю і стрічки Дмитра Капіріна);
- *рисунок, композиція, перспективи* тощо (танцювальна сюїта “Візерунки лугові” для баяна (1980) Григорія Шендерьова; перформанс для маримби, скрипки, альту та віолончелі “Блукання у просторі трикутника” (1994), “Той, що виходить з кола” (1994) для баяна К. Цепколенко, “Спектри” для камерного оркестру В. Сильвестрова, “Oktagon” для октету віолончелей Л. Сидоренко).

Оскільки живописна програмність досліджуваного циклу поєднується з етнічним колоритом, поряд з візуальними завданнями, перед

композитором постає проблема формування пізнаваного етно-автентичного звукового (обрядового, жанрово-побутового, інтонаційного, ладового, ритмічного та тембрального) середовища. Крім цього важливо відтворити типovu для музикування даного регіону етнофонічну атмосферу та драматургію розгортання музичного матеріалу (остинатні формули, варіантний чи варіаційний способи розвитку, контрастно-складові формули тощо).

“Певного значення у цих циклах набуває відображення жанрових фольклорних прообразів, серед яких: пісня – широкого діапазону використання, танок – традиційно фольклорного походження, народний інструменталізм – у вигляді імітації гри на традиційних народних інструментах (трембіті, кобзі, сопілці, лірі та інших)” [7, с. 126].

Водночас, фольклорне, більш того вузько орієнтоване – етнічне начало, переосмислюється крізь призму високого мистецького професіоналізму, сучасної музичної мови та залучення значного арсеналу композиторських технік.

Оксана Фрайт вибудовуючи типологію типів програмності в українській фортепіанній музиці пропонує дефініцію “фольклорного” типу, як засадничого для програмності “...використання мотиву відомої народної, а ширше – взагалі поширеної в певному середовищі пісні – завжди несе образно-семантичне значення. По-друге, коли назва будь-якої популярної пісні поміщається як заголовок інструментального твору, ще більше посилюється конкретизація композиторського задуму. Такі композиції відповідають всім вимогам програмної музики, незважаючи на відносну специфічність програмного образу. Значна кількість фортепіанних творів, пов’язаних із фольклором, включаючи здобутки сучасних композиторів, свідчить про невгасаючий інтерес до народних джерел, їх актуальність у художньому світогляді нації” [9, с. 12].

Отже з позицій живописного начала, “Туцувльські акварелі” І. Шамо належать до помітного корпусу композицій українських митців різних складів, що апелюють до названої техніки: цикл “Волинські акварелі” Михайла Вериківського, “Акварелі” В. Кирейка, цикл п’єс “Акварелі” для скрипки і фортепіано Юрія Іщенка, “Акварель” з циклу “Фарби” Олега Таганова, цикл прелюдій “Осінні акварелі” Оксани Герасименко, “Акварелі” Марка Кармінського, “Хорові акварелі” Т. Кравцова, триптих “Карпатські акварелі” для оркестру народних інструментів (1986), “Гірські акварелі” для ансамблю сопілок Віктора Камінського,

“Три українські акварелі” для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Губи, “Українська акварель” для баяна В. Гальчинського¹.

Зрозуміло, апелювання саме до ознак акварельного живопису визначає певну стилістику висловлювання, притаманну насамперед камерній музичній сфері: насичену, проте м’яку гармонічну колористику, фігуративну фактуру, інтимність, камерність змісту, витонченість динамічних градацій, увага композитора до прописування деталей, лаконізм, просторовість. Подібний комплекс нерідко викликає жанрово-асоціативні ряди з візуальними мистецтвами, про що може свідчити, наприклад відгук про авторський концерт Євгена Станковича на одному з фестивалів “Два дні і дві ночі”, про які оглядач газети “День” зазначав: “Для зображення портрету обрали витончені акварельні фарби його камерно-інструментальної музики. Опуси, що прозвучали і які охоплюють майже півстолітній часовий відрізок, відтворили музику глибоких відчужань і філософської лірики” [1, с. 4].

Фортепіанний цикл Ігоря Шамо включає 6 п’єс з програмними назвами, розташованих за принципом контрасту. П’єси об’єднано інтонаційними арками та наскрізними коломиїковими інтонаціями. Водночас вони творять сюжетну цілість:

1. Ранок у горах;
2. Музики йдуть у гори;
3. Вівчарик;
4. Весняний дощ;
5. Гаївка;
6. Танець вівчарів.

З цього переліку видно, що етнохарактерним комплексом музичних жанрів Карпатського регіону повинні стати обрядові складові пастівницької традиції (сигнальні трембітання й теленкові награвання, танцювальні мелодії у виконанні троїстих музик, гаївки, коломиїки, аркан).

Як зазначає О. Козаренко: “Фольклорне походження тематичного матеріалу можна визначити за такими ознаками:

- характерний гуцульський лад;

¹ У світовій літературі показовими є фортепіанні збірки “Акварелі” для фортепіано, оп. 19 Нільса Гаде та одноіменний цикл болгарського композитора П. Владігерова, в сучасності – збірка “Джазові акварелі” для фортепіано Ірини Бойко, “Етюд-акварелі в джазовому стилі” М. Рімантаса, “Акварелі” для фортепіано Миколи Ракова.

- підвищений IV та VI ступінь у мажорі та мінорі;
- опора на кварто-квінтові співзвуччя;
- органний пункт на чистих квінтах;
- варіаційний розвиток тематизму;
- особливості метроритму” [4, с. 27].

Перша композиція витримана у витонченому неспішному оповідному тоні (*Ad libitum, quasi cadenza. Andante, pp*). За стильовий орієнтир взято імпресіонізм з його унікальними знахідками в нюансовій динамічній шкалі (*pp-mf*), просторових ефектах фактурних типів (охоплення широко діапазону на відкритій півпедалі, каскади нот з французькими лігами), мінливій ритміці з нетрадиційним поділом тривалостей (тріолі, квінтолі, секстолі від четвертних до тридцятьдругих) і складними видами пунктирів, акордиці колористичного типу нетерцевої структури (кварто-квінтові та кварто-секундові комплекси).

Етнічний характер творові надають звуконаслідування трембітань у вигляді далеких відлунь, а також імпровізацій на теленці чи фрілці. У другому розділі твору (*Andantino*) мелодичні побудови набувають характеру паралельних співзвуч-смуг, що чергуються з акордовими вертикалями з пасажами-форшлагами. Поступово (від 5 такту другого епізоду) зароджується коломийковий танцювальний мотив. Невдовзі він розосереджується у фактурі, і на зміну йому приходить приховано-поліфонічна пісенна мелодія в стилі вербункош з характерним чардашним кадансом ломбардському ритмі. Танцювальність долається частими неперіодичними метричними змінами (4/4, 2/4, 5/4, 7/8, 3/4) та стрічково-інтервальним ущільненням викладу на дуже стриманій динаміці), швидким вигасанням кульмінаційних спалахів. Третій розділ п'єси – динамізована реприза з віртуозним кульмінаційним розділом, де вповні реалізовується авторська складова ремарки *quasi cadenza*, однак весь її виклад зберігає динамічну градацію *pp*. Завершує п'єсу кода на імітаціях далеких трембітових награвань (висхідні квартові коди кварто-секундовими комплексами у високому регістрі з поступовим вигасанням на французьких лігах).

Наступна композиція (“Музики йдуть в гори”, *Allegro moderato, 4/4, A-dur*) пронизана етнофонічними звуконаслідуваннями троїстих музик (у складі бубон, басоля, цимбали) і остинатними танцювальними коломийковими ритмами. Розвиток музичного матеріалу варіантний, що впливає з традицій народного колективного музичування. В кульмінації тема коломийки трансформується в аркан, однак невдовзі знову відтворюється, але у високому регістрі і більш прозо-

рій фактурі. Цим досягається просторовий ефект віддалення (*pppp*), при якому чутними залишаються удари бубна та контурні звуки основної мелодичної теми в гуцульському ладу.

Центральна п'єса циклу “Вівчарик” (*Andante rustico*, B-dur, 4/4), опирається на дві інтонації – квартову закличку і ліричний пісенний мотив, які поступово взаємодіючи в процесі варіаційного розвитку набувають активних фактурних змін. Вся п'єса пронизана остинатним дзвоновим мотивом акомпанементу.

Четверта частина циклу “Весняний дощ” (*Andantino misterioso*) сонористична за технікою. Вона відкривається кластером (*fff*), взятим долонею, який імітує розкати грому. 11 тактів вступу коломийкової мелодії зі змінним тональним центром у четвертій октаві виконуються на тоніко-домінантовому органному пункті в басу. Центральний розділ композиції має пасажний виклад пронизаний трелями та остинатними *staccato*. В динамізованій репрізі повертається коломийкова ліризована тема на тлі сонорних співзвуч квінтової структури, як відгомін дощової стихії. Кода побудована на *glissando*, акордовому *tremolo*, яке зависає на довгих педалях, пронизане остинато на “d²” при тоніці e-moll фрігійський.

П'ята частина “Гаївка” (*Andantino*, *pp*, a-moll гуцульський, 3/2) – занурення у сферу містерійності, календарної обрядовості з панівним ліричним началом. В ньому поєднано декламаційно-речитативне начало (1–15 тт.) і варіаційну танцювальність центрального розділу. Середній розділ твору опирається на патрону ритмо-інтонаційну формулу, що яскраво відтворює атмосферу спільного обрядового дійства. Він має концентричну структуру. Перші долі дробляться форшлагами-затриманнями, таким чином їм надається ударний характер. Остинатні мотиви проходять через серію варіантних змін, розширяючись у діапазоні, завойовуючи нові ділянки теситури. Мелодичні звороти дублюються акордовими смугами, поступово наростає темп. Таким чином вибудовується драматургія запального містичного дійства, яке захоплює всіх учасників. Згодом повертають їм початкові ритмоформули, фактура стає прозорою і графічною, динаміка спадає до *ppp*.

Заключний номер сюїти – “Танець вівчарів” (*Allegro molto furioso*, G-dur, 4/4) наймасштабніший і найбільш активний та динамічний твір, кульмінаційного характеру. Весь його звуковий матеріал опирається на варіантно-ритмічний розвиток та ударний етнофонізм. Тому за основу взято остинатні формули баса (більша частина викладу ви-

тримана у двох басових ключах, в низькому регістрі) і римоінтонацію, періодично відтворювану у високому регістрі, які набувають незалежного розгортання. Додаткову структурну логіку вибудовують постійні зміни метру (3/4, 4/4, 5/4, 3/2). Це надає мужній чоловічій танцювальній ритміці характеру дикої стихійності, вихревої неопанованої енергетики.

Серед багаточисленних взірців інструментальних циклів “Аква-релей” п’ятичастинний твір для фортепіано Ігоря Шамо є прикладом інтертекстуальності музичної композиції з ознаками акварельного живопису, що змальовує серію весняних карпатських пейзажів і жанрових сцен, та обрядовими енохарактерними ознаками специфічного гірського гуцульського і закарпатського музично-фольклорного середовища. Він вирізняється установками на неофольклоризм та імпресіонізм у циклі сюїтного типу із переконливим комплексом виразових засобів, серед яких сонористичні ефекти, кластерні комплекси, політональність, поліритмія, лінеарність тощо. Вони виконують завдання одномоментного стилізування неофольклорних ознак етнохарактерного (гуцульського) колориту в музиці (жанрових, ладо-гармонічних, інтонаційних, метроритмічних, етнофонічних, фактурних) та зображальних, орієнтованих на картинно-живописне і театральне начала (звукова перспектива, співвідношення рельєфу і тла, пластична і прозора фігуративність ускладнених колористичних гармоній тощо).

Література

1. Агрест-Короткова С. Бернгард Вульф: Впродовж двох десятиліть в Одесі формувалася культура діалогу України зі світом / Світлана Агрест-Короткова // День. – 2014. – 7 травня.
2. Глушкова С. Фортепіанні твори сучасних українських композиторів в інструментальній підготовці вчителя музичного мистецтва / С. Глушкова, Г. Пужай. // Естетика і етика педагогічної дії. – 2015. – № 10. – С. 80–94.
3. Іщенко Ю. Моя гармонія / Юрій Іщенко // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. статей : Науковий вісник / Упор. В. Москаленко. – 2004. – № 37. – С. 114–127.
4. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови / Олександр Володимирович Козаренко. – Львів: НТШ, 2000. – 284 с.
5. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Колісник Олена Володимирівна – Львів, 2016. – 244 с.

6. Муха А. І. Принцип програмності в музиці / Антон Іванович Муха. – К.: Наук. думка, 1966. – 175 с.
7. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття / Галина Ніколаї. // *Ars inter Culturas*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku. – 2010. – № 1. – С. 121–132.
8. Ревенко Н. В. Програмні цикли в українській фортепіанній музиці: нові образно-семантичні аспекти / Наталія Валеріївна Ревенко // *Вісник КНУКіМ* : зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство. – 2001. – № 5. – С. 74–82.
9. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Фрайт Оксана Володимирівна – Київ, 2000. – 20 с.
10. Шелудякова О. Е. К проблеме взаимодействия живописи и музыки // Оксана Евгеньевна Шелудякова. – [Режим доступа]: http://archvuz.ru/numbers/2006_3/izo01

References

1. Ahrest-Korotkova, S. (2014, May 7). Bernhard Vulf: Vprodovzh dvokh desiatytilit v Odesi formuvalasia kultura dialohu Ukrainy zi svitom. *Den*.
2. Hlushkova, S. (2015). Fortepianni tvory suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv v instrumentalnii pidhotovtsi vchytelia muzychnoho mystetstva. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 10, 80–94.
3. Ishchenko, Yu. (2004). Moia harmoniia. *Styl muzychnoi tvorchosti : estetyka, teoriia, vykonavstvo*. *Zb. Statei : Naukovyi visnyk*, 37, 114–127.
4. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy*. Lviv: NTSh.
5. Kolisnyk O. V. (2016). *Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Yevhena Stankovycha* (Doctoral dissertation. Lviv).
6. Mukha, A. (1966). *Pryntsyp prohramnosti v muzytsi*. K.: Nauk. dumka.
7. Nikolai, H. (2010). Ukrainaska fortepianna muzyka yak fenomen kultury XX stolittia. *Ars inter Culturas*, 1, 121–132.
8. Revenko, N. (2001). Prohramni tsykly v ukrainskii fortepiannii muzytsi: novi obrazno-semantychni aspekty. *Visnyk KNUKіM: Zb. nauk. prats. Seriia Mystetstvoznnavstvo*, 5, 74–82.
9. Fraйт O. V. (2000). *Osoblyvosti vtilennia pryntsypu prohramnosti v ukrainskii fortepiannii muzytsi*. (Doctoral dissertation, Kyiv).
10. Sheludiakova O. E. (n.d.). *K probleme vzaimodeistviiia zhyvopisi i muzyki*. Retrieved from http://archvuz.ru/numbers/2006_3/izo01

Гергега Мария, Заслуженный деятель искусств Украины, профессор, кандидат искусствоведения. Заведующая кафедрой общего и специализированного фортепиано ЛНМА им. Н. В. Лысенко, г. Львов.
m.gerega@gmail.com

Этнохарактерная и визуальная интертекстуальность в фортепианном цикле Игоря Шамо «Гуцульские акварели».

В статье рассматривается воспроизведения техники акварельной живописи и воплощение этнохарактерных признаков музыкальной среды Карпатского региона в «Гуцульских акварелях» И. Шамо. Живописная программность цикла сочетается с этническим колоритом. Наряду с визуальными задачами перед композитором встает проблема формирования узнаваемой этно-аутентичной звуковой (обрядовой, жанрово-бытовой, интонационной, ладовой, ритмичной и тембральной) среды. Типичная для музицирования данного региона этнофоническая атмосфера воплощается с помощью остинатных формул, вариантных и вариационных способов развития музыкального материала, контрастно-составных формул и т.д. Шесть пьес с программными названиями расположены по принципу контраста. Части цикла объединены интонационными арками и сквозными коломыйковыми интонациями и творят сюжетную целостность. «Гуцульские акварели» И. Шамо являются примером интертекстуальности музыкальной композиции с признаками акварельной живописи, цикл рисует серию весенних карпатских пейзажей и жанровых сцен. Сочинение отличается установками на неофольклоризм и импрессионизм в цикле сюитного типа с убедительным комплексом выразительных средств, среди которых сонористический эффект, кластерные комплексы, политональность, полиритмия, линейность и т.д. Они выполняются задачи сиюминутного стилизования неофольклорных признаков этнохарактерного (гуцульского) колорита в музыке и изобразительных, ориентированных на картинно-живописное и театральное начала.

Ключевые слова: интертекстуальность, картинно-живописные функции, этнохарактерная музыкальная среда, этнофонические звукоподражания.

Gerega Maria, Professor, Candidate of Art. Head of the Department of General and Specialized Piano of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, m.gerega@gmail.com

Ethno-character and visual intertextuality in Igor Shamo's piano cycle «Hutsul Watercolors».

The article deals with the reproduction of the technique of watercolor painting and the embodiment of ethno-characteristic features of the musical environment of the Carpathian region in the "Hutsul watercolors" by I. Shamo. The pictorial program of the cycle is combined with ethnic color. Along with the visual tasks before the composer, the problem is the formation of a recognizable ethno-authentic sound (ceremonial, genre-domestic, intonational, regular, rhythmic and timbral) environment. The ethno-atmosphere is typical for music in this region. It is embodied with the help of ostinato, variational methods of development of musical material, contrast-component formulas, and others like that. Six plays with program names are based on the principle of contrast. The parts of the cycle are combined with intonational arches and through colloidal intonations and create the plot integrity. "Hutsul watercolors" I. Chamo is an example of the intertextuality of a musical composition with signs of watercolor painting, depicting a series of spring Carpathian landscapes and genre scenes. The product is distinguished by installations for neo-folklorism and impressionism in a suite-type cycle with a convincing set of expressive means, among which are sonorous effects, cluster complexes, polytonality, polyrhythm, linearity, and the like. They carry out the task of one-stage stylization of neo-folklore features of ethnocharacteristic (Hutsul) color in music and imaging, focused on the picturesque-picturesque and theatrical beginning.

Key words: *intertextuality, picture-painting functions, an enocharial musical environment, ethnophonic onomatopoeia.*

Стаття поступила до редакції 09.10.2017 р.
