

Лисенко Дана Анатоліївна
аспірантка II року навчання,
асистентка кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівський національний університет імені Івана Франка
м. Львів, Україна

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЗАСТОСУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОГРАМНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ

У музичній культурі XX століття відбувається інтенсивний процес розширення та оновлення арсеналу виражальних засобів. Синтез мистецтв є значущою рушійною силою творчого мислення українських композиторів, набуваючи особливої актуальності у контексті поєднання візуального та музичного компонентів.

Експериментальні напрями музичного мистецтва, такі як світломузика, електронна та просторова музика, що виникають завдяки аудіовізуальному синтезу, значно розширили виражальні можливості сучасної музики, сприяючи формуванню нових мистецьких форм: «Пошук типів міжчуттєвих зв'язків та характеру взаємодії різних систем у процесі створення художнього твору здійснюється шляхом пошуку близькості відчуттів від елементів різних художніх мов, формується цілісне творче сприйняття та розуміння світобудови» [3, 153].

Зв'язок української музичної творчості із візуальними мистецтвами є беззаперечним, що яскраво проявляється у численних програмних творах. Саме програмність стала тим інструментом, за допомогою якого українські композитори часто втілювали свої візуальні враження, збагачуючи образну палітру фортепіанної музики новими сферами. Дослідження форм та способів

репрезентації візуальних образів у музиці зазначеного періоду є важливим для цілісного розуміння національної музичної традиції.

У фортепіанній музиці концепт візуального знаходить своє втілення у різноманітних формах, які можуть бути класифіковані за характером їхнього зв'язку з образотворчим мистецтвом. *Перший тип* представлений програмними назвами, які безпосередньо апелюють до конкретних візуальних жанрів та технік, таких як ескіз, диптих, триптих, альбом, фрески, картина та похідні від дієслова малювати. Ці найменування створюють певний візуальний контекст для інтерпретації музичного змісту, спрямовуючи увагу слухача до відповідних образів.

Окремі випадки органічного та вдалого поєднання візуальних і музичних елементів мали значний вплив на подальшу еволюцію музичної творчості, зумовивши появу нових жанрових утворень у фортепіанній музиці. Тенденції картинності та зображальності яскраво проявилися у програмних назвах творів М. Колесси («Картинки Гуцульщини»), Л. Левітової («Лісові картини»), П. Сениці («Музичний малюнок») та В. Губи («Шість картин»). Перші зразки концертних етюдів-картин як самостійного жанру представлені п'єсами з циклів Б. Лятошинського («Відображення», 1925) та І. Белзи («Концертні етюди», 1930). Подальший розвиток цього жанру характеризується зростанням емоційної напруженості образів та експресивності, що знаходить вираження у циклах А. Коломійця («Шість етюдів-картин») та А. Штогаренка («Етюди-картини»). Іншу, театральну інтерпретацію картинності запропонував М. Сільванський у своїх циклах «Музичні малюнки» за поемою М. Гоголя «Мертві душі» та 10 музичних малюнках для фортепіано «Пригоди барона Мюнхаузена». Прикметним є виникнення такого підходу після періоду популярності музичного супроводу німого кіно, що часто мало імпровізаційний характер, де кожна частина відповідала певному образному змісту та емоційному забарвленню.

Концепція ескізу як музичного нарису втілена у творах П. Сениці («Людина» – два ескізи), М. Сільванського («Ескіз» з циклу «Пригоди барона Мюнхаузена»), М. Степаненка («Ескіз»), І. Берковича («Ескіз») та В. Кирейка («Київські ескізи» сюїта для фортепіано в чотири руки). Зазначимо, що автором перших українських фортепіанних ескізів є М. Лисенко («Три ескізи»).

Окремо варто відзначити нові жанрові утворення, що знайшли своє відображення переважно у симфонічній та камерній музиці. Одним із показових прикладів синтезу візуальних та музичних елементів є фреска, в якій виражальні засоби та технічні особливості образотворчого мистецтва й архітектури знаходять своє втілення у музичних партитурах, набуваючи, за спостереженням Є. Пахомової, статусу музичного жанру у світовому контексті [4, 108]. Яскравими представниками цього напрямку є твори Л. Дичко «Закарпатські фрески» (для органа), «Замки Лаури», «Алькасар... Дзвони Арагону».

Важливим аспектом є також трансформація ідеї дво- та тричастинності диптиха/триптиха як принципу організації музичного матеріалу, об'єднаного спільною темою або ідеєю. Прикладами такого підходу є «Триптих (Пролог, Думка і Епілог)» А. Караманова, «Київський триптих» Б. Фільц, «Диптих» для струнного квартету М. Скорика та «Диптих» для скрипки О. Яковчука.

Не менш значущим є застосування принципів акварельного живопису у формотворенні та звуковій палітрі: Ф. Наденко («Акварелі»), В. Тилик («Акварелі»), В. Кирейко («Акварелі»), І. Шамо («Гуцульські акварелі»).

З глибокою повагою до української природи та традицій композитори звертаються і до візуальних образів писанки та Карпат, що знайшли відображення у творах Ж. Колодуб («Весняні враження»), Л. Дичко («Українська писанка»), В. Маник («Карпатські образки»), Б. Фільц («Шість візерунків»), О. Козаренко («Писанки»), В. Клиш («Українські фольклорні писанки»).

Другий та третій типи відображення візуального концепту у фортепіанній музиці ґрунтуються на використанні семантики світла та кольору у програмних назвах. *Другий тип* включає терміни, що позначають загальні візуальні характеристики, пов'язані зі світлотінню та її градаціями, такі як «світло», «темно», «золото», «срібло», «мідний», «сяйво», а також узагальнені поняття «колір/кольори», «фарби» та «спектри» у їхньому широкому розумінні (В. Задерацький «Поля золоті», «Сад перлинного винограду», С. Шевченко «Золота сопілочка», В. Сільвестров «Музика сріблястих тонів», Л. Вербицький «Золотий вечір»).

Слова Л. Відгенштайна «Прозорість і відзеркалення є лише у глибинному вимірі зорового простору» [1, 8] влучно ілюструють прагнення композиторів до створення музичних образів, що володіють не лише звуковою, але й своєрідною «просторовою» глибиною. У цьому контексті показовими є програмні назви творів, які безпосередньо апелюють до відчуття віддзеркалення та візуальної багатовимірності. Так, «Відображення» Б. Лятошинського та «Чарівні відблиски» Т. Ростимашенко свідчать про намагання композиторів через звукову палітру відтворити складність та мінливість візуальних вражень, де світло, колір та їхні взаємодії створюють ілюзію глибини та об'ємності. Ці твори демонструють тенденцію до проектування візуально-просторових відчуттів у музичній тканині, де темброві нюанси, фактурна різноманітність та гармонічні модуляції слугують засобами для створення аналогій зорового сприйняття глибини та віддаленості.

Третій тип є більш конкретним, оскільки охоплює назви, що містять прямі найменування окремих кольорів: «червоний», «зелений», «блакитний», «білий», «чорний» та ін.. Використання подібної лексики у програмних назвах свідчить про прагнення композиторів викликати у слухачів певні візуальні асоціації через звукові образи, спираючись на універсальні відчуття, пов'язані зі світлом і кольором (В. Задерацький «Чорний вершник» та «Синьоока квітка» з

циклу «Легенди», «Срібляста злива», А. Горчинський «Червоні троянди», Г. Начинський «Багряна троянда», А. Кос-Анатольський сюїта «Сині гори», п'єси з циклу «Весняні барви» Г. Саська «Зелено...», «Синя-синя даль»).

Узагальнюючи результати дослідження, слід зазначити, що синтез візуальних та музичних компонентів відіграв значну роль у збагаченні виражальних засобів та жанрової палітри української фортепіанної музики ХХ століття. Програмність виступила ключовим механізмом втілення візуальних образів, що проявилось у кількох основних типах. Перший тип охоплює твори з програмними назвами, які безпосередньо апелюють до візуальних жанрів та технік, таких як ескіз, картина, фреска, сприяючи формуванню нових жанрових модифікацій, зокрема концертних етюдів-картин. Другий тип ґрунтується на використанні семантики світла та кольору, створюючи у слухача узагальнені візуальні асоціації. Третій тип характеризується конкретним позначенням кольорів у назвах, спрямовуючи увагу до певних колористичних образів. Окремо варто відзначити трансформацію живописних технік, зокрема акварелі, у звукову тканину, а також перенесення структурних принципів візуальних форм, таких як диптих і триптих, на організацію музичного матеріалу. Прагнення до відтворення візуальної просторовості знайшло відображення у творах, що апелюють до відчуття віддзеркалення та глибини. Отже, взаємодія музики та візуальних мистецтв стала важливим чинником еволюції фортепіанної композиторської творчості в Україні ХХ століття, розширюючи його образні та виражальні можливості.

Список використаних джерел

1. Вітгенштайн Л. Зауваги про кольори (А.-М. Котлярової, пер.; І. Іващенко, попередні уваги; О. Сальников, С. Биченко худ. оформ.) Серія «Малі твори великих філософів». ХХ. Київ : Синтеза, 2025. С. 124.

2. Лозенко К. О. Синестезія в музиці: методологічний аспект. Виконавська інтерпретація та сучасний процес: матеріали V Всеукр. наук.- практ. конф. Луганськ 13-14 бер. 2014. Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 219-222.

3. Мініч Л. М. Синестезійні вияви у творах М. Вінграновського. Наукові записки. Серія «Філологічна». Нац. ун-т «Острозька академія». Вип. 34. Острог, 2013. С. 157.

4. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2017. № 1 (34). С. 101–111.

Одрехівський Роман Васильович

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри хореографії та мистецтвознавства,

Львівський державний університет фізичної культури

імені Івана Боберського,

Львів, Україна

odre2010@ukr.net

НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У наш час національного піднесення під час агресії зі сторони сусідньої держави важливим є питання історичних аспектів національного відродження в українському мистецтві та культурі. У ХІХ столітті українська культура пройшла декілька специфічних етапів розвитку і на початку ХХ століття вступила у період національного відродження.