

the study of the sacred music works by the two outstanding Ukrainian masters of the second half of the 18th – early 19th centuries has been characterized. The clarification of the authorship in some works and the textual study of the compositions as the top-priority tasks in the research of the musicians' heritages have been defined. The achievements in this field have been elucidated, and the prospects of the following investigations have been featured.

Key words: S. Degtiarev's and A. Vedel's sacred music works, music sources, style analysis, textual analysis, attribution, restoration of score.

УДК 78.03 : 785.74

Оксана Гаргай

**А. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ:
ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ТАНЦЮВАЛЬНИХ МІНІАТЮР
ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО**

Прагну сучасного музичного вираження,
але ревню берегу вічне серце музики – мелодію.

А. Кос-Анатольський

Об'єктом даної статті є континуум скрипкової мініатюри у творчості А. Кос-Анатольського; **предметом** – жанрово-стильова атрибуція низки творів малої форми; **метою** – докладний аналіз «Мазурки», «Танцю Дзвінки», «Вальсу».

Скрипковий доробок А. Й. Кос-Анатольського (1909–1983) – провідного представника Львівської композиторської школи повоєнного часу – складає вагомий і художньо вартісний внесок до його загальної інструментальної спадщини. Лівову частку у ній займають сольні фортепіанні твори, порівняно меншу – твори для віолончелі соло. Між цими полюсами барвисту й по-своєму ошатну нішу займають скрипкові опуси композитора. Для скрипки в супроводі фортепіано Кос-Анатольським створено більше десятка різнопланових композицій, які заслуговують широкого визнання і популяризації в педагогічній та виконавській сферах нашого музичного сьогодення. До них автор звертався епізодично, причому в поважному часовому проміжку, що охоплює чотири десятиліття – від кінця 40-х до початку 80-х ро-

ків. **Метою** даної статті є визначення типологічних різновидів жанру скрипкової мініатюри у творчості А. Кос-Анатольського.

Першою з-під пера композитора з'являється *«Мазурка»*, в числі останніх – *«Ноктюрн»*. Ці крайні точки в загальній панорамі скрипкової спадщини метра Західноукраїнської школи переконливо демонструють його замилювання яскраво характерністю, виразним ухилом до перетворення типових моделей жанрово-побутової музики. Це підтверджує і вибірковий перелік його показових скрипкових композицій, часто згадуваних у популярних монографічних дослідженнях¹: 1949 – *«Мазурка»*, 1950 – *«Баркарола»*, 1981 – *«Пасакалія»*, 1983 – *«Ноктюрн»*. Доповненням до них виступає ще один щедрий вклад композитора у скарбницю вітчизняного скрипкового репертуару – заслужено популярними в практиці концертних виконавців є авторські перекладення для скрипки в супроводі фортепіано окремих фрагментів його музично-сценічного доробку. Це, передусім, особливо прихильно сприйняті слухачською аудиторією *«Романс»* і *«Танець Дзвінки»* з балету *«Хустка Довбуша»*².

Поряд із переважаючими у Кос-Анатольського жанрово-узагальненими титулами скрипкових творів зрідка трапляються і композиції з більш індивідуальними назвами, у музиці котрих виразним пунктиром засвідчене зацікавлення композитора традиціями національної

¹ Див.: Волинський Й. Анатолій Кос-Анатольський. Нарис життя і творчості. — К. : Мистецтво, 1965 [1, с. 71–72]; Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. — К. : Музична Україна, 1986 [5, с. 79]. Дещо незрозумілою є ситуація із назвами і датами виникнення деяких скрипкових мініатюр Кос-Анатольського, якою вона виглядає на сторінках зазначених монографій. Перш за все, при огляді поданого в них Списку основних творів композитора. Так, зокрема, Й. Волинський відносить *«Танець Дзвінки»* до 1949 року, тоді як сам балет *«Хустка Довбуша»* постав роком пізніше; не виявляє жодної прив'язки *«Романсу»* до цього ж балету, а поему *«Верховина»* називає більш узагальнено – *«Поемою-рапсодією»*. Час виникнення останньої у Волинського датується 1962 роком, у Терещенко – 1982-м. Натомість натрапляємо на згадку про досі замовчувану попередніми дослідниками р а п с о д і ю для скрипки з оркестром *«На Верховині»* (1982). Можливо, назва саме цього твору (і дата його написання) випадково занедалася у дослідженні А.Терещенко, будучи прив'язаною до сольної скрипкової Поеми.

² Див. нотні видання: А. Кос-Анатольський. Дві п'єси для скрипки і фортепіано. — К., 1964 [2]; Кос-Анатольський А. Танець Дзвінки з балету *«Хустка Довбуша»*. Для скрипки і фортепіано. — К. : Мистецтво, 1955 [3].

культури, колоритом української народної пісенності і танцю: *«Закарпатська рапсодія»* (1955), *Поєма* (в деяких джерелах із програмною назвою *«Верховина»*) і суперечливим датуванням часу написання: 1962 або 1982 рік). Дещо осторонь від цієї магістральної у творчості композитора традиційно-фольклорної лінії стоїть програмна п'єса *«Біля водограю»* (1964), яка додає до його творчого портрету дещо незвичних, але стилістично показових штрихів, пов'язаних з відродженням і творчим перетворенням у реаліях нового часу галицького сецесійного напрямку.

Певна кількість скрипкових композицій А. Кос-Анатольського довгий час залишалася в рукописному варіанті і була маловідомою широкому загалу вітчизняних музикантів. В основному така доля спіткала скрипкові твори, написані композитором в останні роки його творчої діяльності. Лише на схилі ХХ сторіччя, після ретельного перегляду архівних матеріалів та створення Каталогу рукописів композитора (Львів, 1998), вони були врешті опубліковані і знайшли своїх вдячних шанувальників. Так, зокрема, в 1999 році до 90-х роковин від дня народження композитора вийшли друком *«Танцювальні п'єси»* для скрипки та фортепіано, представлені *«Вальсом»*, *«Пасакалією»* і *«Полькою»*³. Кожна з них – художньо принадна мініатюра, яка заслугує активного життя на концертній естраді. *«Мовчазні»* рукописи пізніх скрипкових опусів Кос-Анатольського віднедавна *«заговорили»* до них проникливою музично-поетичною мовою автора.

Повсякчас домінуюча схильність Кос-Анатольського до переосмислення жанрово-побутових джерел виразно заявляє про себе і в наступні десятиліття його творчого шляху. Початок 50-х років ознаменований появою популярних п'єс *«Романс»* і *«Танець Дзвінки»*. Обидві композиції не є оригінальними скрипковими опусами композитора, а вдалим авторським перекладенням окремих фрагментів з його ж балету *«Хустка Довбуша»*. На відміну від скрипкової *«Мазурки»*, музичний зміст та образна сфера котрої тяжіє до салонно-побутової тематики, в них більш інтенсивно увиразнюється національне коріння і романтична складова творчості західноукраїнського майстра.

³ Див.: Анатолій Кос-Анатольський. Три танцювальні п'єси для скрипки та фортепіано / Упорядник Надія Кос. — Тернопіль : Астон, 1999 [4].

Відкриває скрипковий доробок А. Кос-Анатольського вдало стилізована «*Мазурка*» (1949). Ця рання скрипкова мініатюра показова для становлення самобутнього авторського стилю композитора кількома специфічними моментами: увагою до жанрово-побутових джерел і популярних танцювальних моделей, яскраво вираженою схильністю до ліризації танцю, а також тонким балансуванням між народним та салонним його прообразами. Ритм тридольної мазурки органічно поєднується з пластикою й поезією вальсу, що робить п'єсу філігранно витонченою.

Сентиментальний «промінь» прочитання танцювальної основи, який навіть слухачеві музика п'єси, не завадить, однак, ідентифікації у ній народно-автентичного – у ритміці, в окремих мелодичних інтонаціях та ладовій структурі композиційних побудов. У музиці «*Мазурки*» прикмети «салонного» і «фольклорного» органічно зрощені, і перевага у цьому тандемі того чи іншого стилістичного компоненту стає більш очевидною лише епізодично, не порушуючи при цьому загальної картини.

Проникливо замислена мазурка в ході свого розгортання подеколи оживляється завзятою енергією народного танцю (епізод *Allegro*), але здебільшого її розвиток прямує до лірико-патетичних вершин, підкреслених гучною динамікою і повнозвучною, по-своєму ошатною фактурою.

Образно-сміслові відтінки п'єси яскраво увиразнює музична форма рондального типу, заснована на чергуванні основної ліричної теми з контрастними епізодами. Її композиційна схема: ABA_1CA_2Coda . Така структура виникає внаслідок ускладнення тричастинної форми – через її подвоєння, яке в повторній своїй фазі супроводжується тематичним оновленням. Отже, *подвійна проста тричастинна форма*, де початкове А – експозиція, A_1 та A_2 – перша і друга репризи, а В і С – дві різні за тематизмом середини. Всі композиційні розділи контрастно відокремлені зміною не лише тональності, а й темпу. Додаткове проведення основної теми наприкінці п'єси в характері *risoluto* – патетична кульмінація, до якої примикає стрімка кода.

Фортепіанний вступ (8 тактів) у темпі *Allegro* накреслює домінанту до мінору у вигляді бурдонної квінти, над котрою вибудовується гармонія ввідного зменшеного септакорду. Вслід за цією гармоніч-

ною знахідкою, повторюваною всередині форми, проектується й інші гармонічні «пікантності», щедро розпорошені в партії інструментального супроводу: висхідні й низхідні паралелізми хроматичних співзвуч, гармонічна субдомінанта, колористичні розкоші септакордів II і VI ступенів, нерозв'язане «зависання» подвійної доміанти, часті внутрішньотональні відхилення, біфункційні поєднання тощо.

Основна тема – *Tempo di Mazurca* – 12-тактовий тонально замкнений період з трьох речень: $a + b + b'$. Прикметою мазуркового ритму теми виступає пунктирне загострення першої долі і синкоповане «присідання» на другу долю, підкреслене витриманим акордом в акомпанементі. В закінченні початкових фраз (такти 2 і 4) застосовано ладове нюансування мелодичної поспівки: натуральний і гармонічний мінор. Вальсовий супровід пом'якшує пружність мазуркового ритму і налаштовує на поетичний настрій та ліричний лад.

Обидва контрастуючі в тематичній панорамі «Мазурки» епізоди близькі до теми в ритмічному оформленні, але в просвітлених барвах мажору (*Es-dur* у темі В, а в другій – *G-dur*) вони вирізняються принадно-свіжим пожвавленим звучанням, будучи більш інтенсивними в структурному та інтонаційному розвитку. Останні 8 тактів двочастинної форми першої теми *Animato* – найвища теситура мелодії п'єси, за якою слідує ефектний спуск з мелодичними секстами у партії скрипки, гармонізованими низхідними секундакордами у паралельному хроматичному русі супровідних співзвуч. Друга контрастна тема (*Allegro*), що укладається в «пісенну» просту двочастинну форму репризного типу, акцентує прообраз народного танцю: бурдонні квінти в басах акомпанементу, періодична повторність побудов, секстові «вторі» в мелодії з її заповзятими ритмічними фігурами.

Наскрізно проведена в «Мазурці» головна тема постійно видозмінюється. Вдруге вона звучатиме повільніше (*Moderato sostenuto*), на тлі витриманих акордів фортепіано і нового гармонічного освітлення (з ухилом в паралельний мажор), але зі стрімким регістровим, динамічним та емоційним підйомом. Експресія партії скрипки посилюється активізацією й подрібненням ритму та секстовим дублюванням мелодії. Інакше виглядає третє проведення основної теми у фрагменті *Moderato*, де її початок інтонує фортепіано – понуро замисленими октавами. Надалі ініціативу переймає скрипка, заповнюючи простір

першої і другої октав рівномірним вісімковим сходженням до патетичної вершини. Низхідний потік шістнадцятих в імпровізаційній скрипковій каденції *rubato* завершується активно трельованим тоном домінанти у чотирьох висхідних октавах. За найвищою теситурною точкою слідує кульмінаційне проголошення теми: перше речення (*Marcato*) – в динаміці *forte*, з гострими акцентами і повнозвучними акордами супроводу, а наступні (з позначкою *Allegro*) – знову стрімкий розгін із кружлянням восьмих (*cresc. ed accelerando*), спрямований від *piano* до апогею дзвінкого і динамічно насаженого *Presto*. Таке яскраво емфатичне й по-своєму оптимістичне завершення в ході розвитку основної музично-поетичної ідеї твору характерне для багатьох скрипкових композицій Кос-Анатольського і є, вочевидь, принциповим аспектом його мистецької філософії.

«Танець Дзвінки» – мініатюрна сцена з балету «Хустка Довбуша», яка знайшла нове життя в концертній і навчально-педагогічній практиці завдяки авторській транскрипції для скрипки з фортепіано. П'єса не претендує на статус віртуозної, оснащеної складними технічними прийомами, але вимагає живої емоційної реакції виконавця, творчої уяви та артистичної репрезентації музично-поетичного образу. Принади п'єси в іншому: тонізуючій енергії народного танцю, багатому емоційному підтексті кожного хореографічного жесту та, головне, в поєднанні рухливої й наполегливо повторюваної танцювальної ритмоформули з її різноплановим ладогармонічним освітленням. Саме ці мінливі ладотональні та гармонічні відтінки, що накладаються на тло танцю, творять барвисту настроєву амальгаму, цікаву для слухача (і виконавця-інтерпретатора) навіть поза асоціативним рядом зі сценічним прообразом, героїнею балету. У дивовижний спосіб тут сполучаються жіночна ніжність і примхлива грація, з одного боку, та темпераментне завзяття, гордовитий тон – з другого. Таку смислову амбівалентність виявляють у своїй образній наповненості крайні частини композиції, тоді як середня втілює скерцозно-жартівливий нюанс, збагачений подекуди і заповзято-рішучою інтонацією.

Складна тричастинна форма п'єси напрочуд монолітна: всі розділи, включно з контрастним тріо, об'єднані спільною формулою акомпанементу, як і наскрізно проведеною в них танцювальною мелодичною фігурою. Загрози монотонії не виникає, бо обраний компо-

зитором алгоритм набуває щоразу іншої ладової та образно-емоційної «підсвітки». Завданням інтерпретатора є артистичне втілення цих варіантних перетворень.

Фортепіанний вступ *Rubato* (5 тактів) – колористична заставка імпровізаційного характеру: переливчаста кварто-квінтова фігурація у високому регістрі на фоні глибокої бурдонної квінти, терпке біфункційне сполучення субдомінантових гармоній з тонікою *фа мінору*. Широкий повітряний простір і – віковична непорушність карпатських гір, над якими вільно лунає тріпотливо вібруючий голос флюяри: клич і чекання.

Грайлива, але й внутрішньо пружна, по-своєму «вперта» танцювальна тема експозиції (*f-moll*) поєднує короткі двозвучні мотиви з регулярним підкресленням другої долі у розмірі 2/4 – коротким мордентом, ритмічною синкопою в мелодії⁴. Міждольову синкопу містить і артія фортепіано, заснована на типовій фактурно-ритмічній моделі «бас – два акорди». Цей тип акомпанементу простягається у п'єсі остинатно, творячи стало пульсуючий «пританцювувачий» фон. «Гуцульський» лад початкової фрази в мелодії скрипки, витриманої в динаміці *piano*, змінюється у стрімких висхідних секвентних ланках другого речення гармонічним мінором (т.т. 5–6), відхиленням у тональність мажорної доміаннти (т.т. 9–14). Наприкінці періоду – ефект стишеного просторового відлуння (октавний перегук між флажолетами скрипки і «відповіддю» фортепіано).

Початкове речення другого періоду експозиції, написаній у репризній двочастинній формі, виділене експресивним загостренням: *forte*, акценти і форшлаги в мелодії скрипки, короткий мажорний зблиск (*As-dur*). Репризне речення (*Meno mosso*) віддзеркалює зміст першого речення експозиції, але через *stringendo* і крещендо та ви-

⁴ Ймовірно, прообразом «Танцю Дзвінки» слугує карпатська *гуцулка* або й гуцульський *козачок*. Принаймні подібні зразки танцювальних мелодій карпатського краю знаходимо в монографічному дослідженні «Музика Гуцульщини» С. Мерчинського (Mierczyński S. *Muzyka Huculszczyzny*. — Kraków : PWM, 1965 [6]). Див., зокрема, нотні приклади 127, 136, 164 та багато інших, в яких зауважуємо аналогічну до використаної в акомпанементі п'єси формулу міждольової синкопи (особливо, в космацьких гуцулках), а також рвучкий квартовий хід до квінти ладу в мелодичних каденціях, властивих цьому жанру .

східні канонічні імітації прямує до патетичної кульмінації. Рухливий емоційний план п'єси і тут різко змінює свій «курс», завершуючи розділ раптовим стишенням і триразовим відлунням початкової поспівки.

Примхлива гра смислів супроводить і центральний розділ композиції *Più mosso*, збудований у простій двочастинній формі. Загострений форшлагом висхідний октавний стрибок і низхідне гамоподібне його заповнення – такий інтонаційний рисунок початкової фрази скрипки, який надалі багаторазово обігрується. У жартівливу скерцозну забаву включаються «капризні» регістри, динамічні і тональні контрастні зіставлення: спочатку *As-dur (piano)* і *Es-dur (mezzo-forte)*, а далі, шляхом секвенцій у 9–12 тактах «тріо» – відхилення до домінанти *Ces-dur* і *D-dur (fortissimo)*. За тим – раптове *piano* і образно-тематичне переключення: замість ініційованого щойно розвитку рішучої каденційної поспівки (гучні «категоричні» октави) пріоритетне значення набуває грайливо «щобетлива» інтонація (октавний «підскок» і «перебіжка»). Від 13-го такту тональне її переобарвлення прискорюється у цілеспрямовано висхідному русі: *D-dur – Es-dur – E-dur*. Показовий штрих гармонічної мови Кос-Анатольського – хроматичні паралелізми D_2 в гармонізації відщепленого октавного мотиву в тактах 17–19, які підводять до *Соль мажору*. Але у передіктовій до репризи зоні драматично напружена 4-тактова мінорна зв'язка змінюється дзвінком проголошенням *До мажору* (= домінанта основної тональності).

Реприза «Танцю Дзвінки» (*Тетро I*) майже дослівно повторює експозицію за винятком двох моментів: виклад початкового періоду збагачується канонічною імітацією (пропоста у скрипки, а респоста – в партії фортепіано), а для закінчення всієї танцювальної «сцени» додається лірична післямова – стишене імітаційне відлуння основної мелодичної інтонації.

Що переважає у п'єсі: національна природа музичного мислення чи артистична гра з фольклорним матеріалом? Органічне перебування в полоні чар ритму і ладової своєрідності народного наспіву чи майстерне апелювання до його прикметних ознак? Фольклорний архетип гуцульського танцю (перш за все, карпатської *гуцулки*) перетворений у цій скрипковій мініатюрі досить вільно, і вчувається він в окремих

деталіях: швидкоплинних ладових відтінках, періодичному структуруванні мелодії та її характерному ритмічному атрибуті – синкопованому підкресленні закінчення танцювальних «колін». Однак враження фольклорної цитати не виникає, бо ж надто вибагливо моделюється тональний план, гармонічна підсвітка, та й невластиві народним наспівам динамічні секвенції, експресивні хроматизми оприлюднюють лице автора, який інтригує слухача аллюзією – відчутним, а подеколи й завуальованим доторком до фольклорного джерела. Так постає мініатюрна романтична фантазія на «тему» карпатського танцю, вишукано огранованого рукою майстра.

З-поміж скрипкових композицій А. Кос-Анатольського широкого визнання і творчо-ініціативної виконавської інтерпретації заслуговує своєрідний «моножанровий» збірник авторських п'єс для скрипки і фортепіано «Танцювальні п'єси», в який увійшли «Вальс», «Пасакалія» і «Полька»⁵. Моноцикл «Танцювальні п'єси» відкриває «Вальс» – своєрідна емблема авторського письма і сталий об'єкт жанрової творчої симпатії композитора. Вона одразу заявляє показову стилістичну рису композитора: поєднання соковитої і красивої наспівної мелодики з елегантною дансантистю. У вальсовому ритмі бринить трепетна лірична емоція, насичена живим мелодичним потоком, пульсуючою регулярною ритмікою і майже візуально переданим хореографічним рухом. П'єса огорнута серпанком елегійного смутку, але ліричний сентимент перемижується у ній з потайною жагою, а подеколи і світлосяйними зблисками.

Форма «Вальсу» проста тричастинна зі вступом, кодою та контрастною серединою, яка вносить у мінорний колорит п'єси мажорний емоційний тонус. Реприза цієї мініатюри (*Tempo I*) виразно динамізована: вона вивіщує емоційний рівень експозиції активізацією партії фортепіано та мелодичним розспівуванням партії скрипки. Незвичним моментом у будові п'єси є повторення матеріалу вступу після репризи, зазначене ремаркою *Largamente* (8 тактів): цього разу фортепіано і скрипка натхненно виголошують емоційно піднесену вступну тему. Звучить ремінісценція основної теми (*Meno mosso*, 12 тактів) – меланхолійний монолог скрипки, колоритно гармонізований арфоподібним

⁵ Вихідні дані цього нотного видання подані вище.

сплеском субдомінантового септакорду і тонічним терцквартакордом. Це початок коди, другий розділ якої – *Presto* – цілковито протилежний за настроєм: вихор танцювального руху з неухильним прискоренням темпу.

Жанровий план п'єси виявляє типову вальсову формулу, проте пластика танцювальних па опоетизована, насичена суб'єктивно-психологічною сповідальністю. Темп *Moderato* і тональність *ре мінор* утримують поетичний вислів у мрійливо замислених тонах. Відкриває п'єсу 8-тактовий епіграф фортепіано. Його тема ширяє у найвищій теситурі, поєднуючи мотиви «поривання» (широкі висхідні ходи на октаву, септиму) і «зітхання» (півтонові хроматичні спуски із синкопованим закінченням). Характерний для композитора прийом у закінченні цієї побудови – нижній злет на зменшену октаву, низхідне хроматичне заповнення і «невагомий» перебіг (наче в балетних пуантах) по збільшеному тризвуку.

Лаконічний вступ інтонаційно і ритмічно проектує основну тему твору, проникливо інтоновану скрипкою у динаміці *piano*. Їй властиві поривчасті ямбічні мотиви-імпульси, які «гасяться» емоційним гармонічним затриманням і синкопованим гальмуванням. Мелодична лінія пластична і врівноважена: чотири висхідні секвенційні ланки до вершини, а за тим – 4 спадні мотиви. Інтонаційна структура і напрям мелодичного руху завуальовано асоціюються з «Кіаріною» з шуманівського «Карнавалу»: контури її мелодії (мелодична «дуга» з кількома підйомами до гребеня і «відкатом») перетворені у п'єсі більш замислено й сентиментально, у ритмоформулі вальсу. Форма експозиції (24 такти) – розширений період із 3-х речень ($a + b + c_1$); перше – питального характеру (висхідне спрямування з відхиленням у *F-dur* і завмиранням на *з. VII*, до субдомінанти), друге – відповідь (секвенційний спадний спуск із зупинкою на t^6_d), а третє – його видозмінений повтор на вищому теситурному й емоційному рівні.

Середина *Piu mosso* (*Фа мажор*) – світла картинка в елегантній палітрі твору, сповнена насолоди і радісного піднесення у невпинному танцювальному русі. Ритмічна структура мелодії більш імпульсивна, позначена регулярно повторюваним через два такти синкопованим елементом. Наголошення другої долі такту підкреслюється активним інтонаційним ходом – висхідною секстою. В регулярному чергуванні

стійких і нестійких функцій акомпанементу спостерігаються у непарних тактах цікаві гармонічні деталі: *DDVII*₂, зб.⁵₃, зм. *VII*₇ → *S*. Будова середини – складний період, друге «речення» якого починається від позначки *a tempo*. Всередині періоду три 8-тактові речення послідовно знижують динамічний рівень від *forte* до *mezzo-piano*. Інтонційно перетворене четверте речення (довго вібруюча трель на «ля» III октави) виголошується особливо експресивно, зіставляючи максимальну гучність з раптовим переходом у *subito piano*, де у супроводі тремолоє в очікуванні розв'язання в *re minor* біфункційна сполука зм. *VII*₇ з домінантовим басом.

Засобом динамізації репризи *Tempo I* є перенесення мелодії скрипки у сферу акомпанементу: фортепіано інтонує її у нижньому голосі, в глибоких басах (див. позначення *marc. il basso*). Скрипка контрапунктує до цієї теми короткими гамоподібними мотивами, які завершуються подовженою треллю на мелодичній вершині. Експресивному висловлюванню в цій частині сприяє і комплементарний ритм супроводу: мотивні поспівки в партії фортепіано співвіднесені «діалогічно» з репліками скрипки, і їхні почергові висловлювання заповнюють собою всю фактурну «діагональ» – насичену, пульсуючу і хвилеподібну.

Після ремінісценції теми вступу (високе скрипкове соло у фрагменті *Largamente*) і прощального монологу скрипки темпорух поступово зростає, підводячи до заключного розділу коди – стрімкого *Presto*. Потік музики має висхідне спрямування – через неухильне *crescendo* і *stringendo*, здіймаючись кількома уступами до вершини. У круговерті безугавного вісімкового руху скрипка завзято провадить свою мелодичну лінію від найнижчого «соль» до дзвінкого «ре» четвертої октави. Останньою крапкою в закінченні танцю є легке *pizzicato* тонічного звуку, перекинутого у вільному просторі трьома октавами нижче.

Проаналізовані мініатюри А. Кос-Анатольського являють собою художньо вагомі скрипкові композиції, які вимагають від виконавця-інтерпретатора відважного сходження на вершину сольо-виконавського Олімпу. І не одне завдання постане при цьому: осягнення й донесення до слухача «коду» української ментальності – в поезії і образному строї, якостях музичної мови і глибинних підвалинах

формотворення; осмисленні драматургічної логіки, досягненні ансамблевої гармонії і, звісно, знаходженні свіжих інтерпретаційних нюансів. Поетичні сторінки цих творів презентують широкий спектр віртуозної техніки, елементи якої знаходять природне, завжди влучне, художньо вмотивоване застосування. За строкатою палітрою штрихів і прийомів, артистичною інтонацією авторського вислову світлим сяйвом долинає до слухача правдива, емоційно схвильована і поетична за суттю оповідь і сповідь львівського Майстра.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Волинський Й. Анатолій Кос-Анатольський. Нарис життя і творчості.* — К. : Мистецтво, 1965. — 75 с.
2. *Кос-Анатольський А. Дві п'єси для скрипки і фортепіано.* — К., 1964.
3. *Кос-Анатольський А. Танець Дзвінки з балету «Хустка Довбуша». Для скрипки і фортепіано.* — К. : Мистецтво, 1955. — 5 с.
4. *Кос-Анатольський А. Три танцювальні п'єси для скрипки та фортепіано / Упорядник Надія Кос.* — Тернопіль : Астон, 1999. — 24 с.
5. *Тереженко А. Анатолій Кос-Анатольський.* — К. : Музична Україна, 1986. — 80 с.
6. *Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny.* — Kraków : PWM, 1965. — 200 s.

ГАРГАЙ О. А. Кос-Анатольський: жанровые разновидности танцевальных миниатюр для скрипки и фортепиано. Стаття посвящена подробному рассмотрению скрипичных миниатюр А. Кос-Анатольского в аспекте жанровой типологии. Учитывается хронология написания, стилистика, динамика индивидуального эволюционного процесса.

Ключевые слова: жанр, стиль, скрипка, инструментальная миниатюра, эволюционный процесс, камерный ансамбль.

ГАРГАЙ О. А. Кос-Анатольський: жанрові різновиди танцювальних мініатюр для скрипки і фортепіано. Статтю присвячено докладному розгляду скрипкових мініатюр А. Кос-Анатольського в аспекті жанрової типології. Враховується хронологія написання, стилістика, динаміка індивідуального еволюційного процесу.

Ключові слова: жанр, стиль, скрипка, інструментальна мініатюра, еволюційний процес, камерний ансамбль.

GARGAY O. A. Kos-Anatolskyi: genre varieties of dance miniatures for violin and fortepiano. The article is devoted to a detailed consideration of violin miniatures A. Kos-Anatolsky in terms of genre typology. Allowance Old writing style, dynamic individual evolutionary process.

Key words: genre, style, violin, instrumental miniatures, evolutionary process, chamber ensemble.

УДК 783.2 (477)

Ольга Засадна

ЛІТУРГІЙНІ ПІСНЕСПВИ У ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Написання окремих піснеспівів чину літургії чи будь-яких інших чинів кола богослужбових відправ надає композитору певної незалежності від тої необхідності суворого дотримання архітектоніки співвідношення між піснеспівами, яка закладена у Літургії як у храмовому дійстві, так і певному музичному жанрі, а отже – і свободи у виборі засобів музичної виразності для втілення свого композиторського задуму.

«Відсторонившись» від циклічності, композитор рефлексує на вибраній сакральній темі і, як зазначає Н. Гуляницька, «формує свій «образ» тексту, втілюючи його в звуках і тембрах, ритмах та динаміці в просторово-часовому розташуванні музичного матеріалу в цілому» (переклад мій. – О. З.) [1, с. 125]. Водночас така свобода є відносною, адже існує певна форма-канон, яка повинна залишатися незмінним каркасом¹ кожної музичної композиції. Рамки канону діють тут вже не на рівні сакрального дійства, а на рівні законів побудови сакрального тексту й відтворення образності окремих піснеспівів і втілюють закономірності певного канонічного інваріанту, що збагачується різними стильовими барвами та музичними образами в залежності від епохи та композиторського таланту.

¹ Переставляти або міняти місцями слова молитви, сакральних текстів – вважається гріхом.