



УДК 780.616.432.083.6 : 78.071.1 (477) Шукайло

DOI 10.34064/khnum1-5704

Бєлова Н. В.

ORCID 0000-0003-3380-3128

Вінницька дитяча музична школа № 2,
21000, вул. Стрілецька, 16, Вінниця, Україна

Якимчук О. М.

ORCID 0000-0002-2276-6061

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського,
21100, вул. Острозького, 32, Вінниця, Україна

ТРИ П'ЄСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЛЮДМИЛИ ШУКАЙЛО У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ПАРАДИГМИ

АНОТАЦІЯ • Бєлова Н. В., Якимчук О. М. Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми. Вперше досліджуються три концертні п'єси для фортепіано («Скерцо» (1992), «Токата-кампа» (1994), «Рапсодія» 1996)) сучасної української композиторки Л. Шукайло. Досі не існує окремої праці, присвяченої творчості Л. Шукайло. У дисертації О. Бондаренко (2017) проаналізовано «Токату-кампа» щодо особливостей конкурсного твору, у статті А. Мельник (2019) висвітлені особливості трактовки жанру скрипкової мініатюри. Проте фортепіанні Л. Шукайло у контексті жанрової парадигми не розглядалися. Зазначені твори мають певний зв'язок з історичним жанровим контекстом. На підставі наданого аналізу творів Л. Шукайло у контексті жанрової парадигми обґрунтовано актуальність теми.

Метою статті є визначення характерних особливостей фортепіанних п'єс «Скерцо», «Токата-кампа», «Рапсодія» Л. Шукайло у контексті жанрової парадигми, а також – специфіки «образу жанру» у творчості композиторки. У дослідженні використано теоретичний, історико-типологічний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення.



Надано загальну специфіку трьох фортепіанних концертних п'єс щодо «образу жанру», а також стильові риси творчості Л. Шукайло. Висвітлено особливості музичної фактури кожної з п'єс щодо «образу фортепіано». Представлено широкий історичний контекст для виявлення особливостей «образу жанру» й «образу фортепіано» концертних п'єс Л. Шукайло. Вобраних творах композиторка розкриває широкі можливості інструменту. Так, у «Скерцо» авторка використовує майже повний діапазон фортепіано, мелодичне плегіння голосів і щільну акордову фактуру. Тут поєднуються ударна природа інструменту й співуче звучання. У «Токаті-кампані» виявлено дзвонуву ударність, притаманну творам С. Рахманінова; проведено паралель між імпресіоністичним фонізмом творів М. Равеля та К. Дебюсі. У «Рапсодії» представлено народний компонент з танцювальною жанровою приналежністю. Отже, назви концертних п'єс Л. Шукайло відповідають своїй жанровій специфіці. У кожній з них композиторка створює звуковий образ традиційного фортепіанного жанру. ● **Ключові слова:** *Л. Шукайло, п'єси для фортепіано, «образ жанру», «образ фортепіано», скерцо, токато, рапсодія.*

ABSTRACT • Belova N. V., Yakymchuk O. M. Three piano pieces of Liudmila Shukailo in the context of genre paradigm.

Introduction. By Nazaikynskyi's (2003) definition, genres are “relatively stable types, classes, kinds and sorts of music works that have been formed historically; they could be classified according to the following basic criteria: a) specific function (social, domestic or artistic); b) conditions and means of performing; c) the character of the content and the forms of its embodiment” (94). Besides, genre has a memory concerning its origin and existence, it absorbs whole traditions of realisation of genre types that existed during certain historical periods. In such a way it forms the field of meaning around genre concept itself.

We have chosen three pieces of L. Shukailo for our analysis. They have been written in Scherzo, Toccata and Rhapsody genres, tightly linked with different historical traditions, and also with the works of the greatest composers. That's why we consider the analysis of Shukailo's music in the context of genre tradition as an interesting and fertile perspective.

Theoretical Background. There are no studies, dedicated to L. Shukailo's works nowadays. So, this one has inevitably been a pioneering work in the sphere. At the same time, a considerable amount of literature is available about

different explanations of the conception of genre. Notwithstanding these multiple treatises, we prefer to base our research on Nazaikynskiy's genre definition. The latest studies, concerning the specificity of some music genres also serve for us as valuable sources of information. These are: the thesis and the papers of E. Belash, where Scherzo is characterized as a genre; the thesis of T. Prodma and O. Bondarenko about Toccata; the article of G. Bazyken, dedicated to Rhapsody genre.

The **objective** of the article is to identify the characteristic features of L. Shukailo's piano pieces ("Scherzo" (1992), "Toccata-Campana" (1994), and "Rhapsody" (1996)) in the context of the genre paradigm and also – to reveal the specific nature of "the image of the genre" in the composer's music.

Methods. The article explores three concert pieces for piano by contemporary Ukrainian composer L. Shukailo in the context of the genre paradigm. The general genre specificity of the works concerning "the image of the genre", as well as the characteristic style traits of L. Shukailo's music, has been revealed. The peculiarities of the texture of each of the pieces regarding the "piano image" are analyzed.

The reasons why L. Shukaylo's works in the genres of Scherzo, Toccata and Rhapsody have been selected for analysis are: their connection with the broad historical context, European and national piano tradition, abundant allusions to the music of the predecessors.

The expressions "the image of the piano" and "the image of the genre" need some additional explanation. The concept "the image of the piano" had been used for the first time by L. Gakkel in his book "The 20th Century Piano Music" (1990). Then it was further developed by other scholars (for instance, by E. Belash (2015). It means the specificity and the timbre of the instrument that is an integral part of the stylistic complex of the piece of music, created by a composer and represented by a performer. We are convinced that the images of the genres emerged simultaneously with the image of the piano, especially if these genres had a marked piano specificity. It can be fully applied to Scherzo and Toccata genres, and partly – to Rhapsody. The image of the genre is tightly linked to the image of the piano when it comes to piano music.

Results and Discussion. Scherzo is the most versatile genre among others because of its wide range of expressive opportunities. Thus, E. Belash considers Scherzo as a genre, related to the image of the piano, and also to the conception of virtuosity. She assumes that the desire to demonstrate mastery of the piano



technique is inherent in the nature of the genre. Quick tempo, passages, shifting of the sounds from one extreme register to another – all these virtuoso techniques of playing are characteristic of the piano Scherzo.

Almost the entire arsenal of virtuoso techniques could be found in L. Shukailo's "Scherzo". The piece has a traditional, historically-formed, three-part recurring structure, where the contrast is not on the verge of the parts but in the very process of music development.

The great potential of the instrument unfolds itself in the Scherzo. Almost the whole diapason of the piano is covered. The composer uses melodious interweaving as well as the "bell" of chords. The instrument reveals both hammering and singing nature of its sound. L. Shukailo employs rather chamber and playful type of Scherzo, characteristic of Chopin, than concert and symphonic one, typical of Liszt.

Although the name of L. Shukailo's piece is of a genre-generalizing character, the Scherzo has a striking imagery. On creating this music, the author might have been referring to some concrete content or image, but it seems she rather gave the audience complete freedom to interpret the music.

The Toccata genre tightly relates to the Scherzo genre. Both genres are based on the principles of the Etude, that is, on the same vigorous movement. It is combined with hammering key-touch in Toccata.

The unique feature of the "Toccata-Campana" is that, in addition to all conventional traits of the genre such as hammering key-touch, the way of the unfolding of musical material, and virtuosity, the imitation of the bell takes place here. The name of the piece itself tells us about it. The Italian word "Campana" stands for "the bell". In its turn, it reminds the listeners of "Campanella", the piece where the sound of the bells is imitated.

The idea of the piano as of a percussion is realized in the piece in a very interesting way. It alludes to the percussion of another kind – the sound of the bell. Naturally the sound of the piano and that of the bells are different, but the piano here not only imitates the timbre of another instrument but it expresses those strong emotions the sound of bells usually evokes.

Unlike the previous two genres, the Rhapsody genre is associated not with vigorous movement, typical for the Etude, but with folk music and singing. As a rule, quotations of folk music or its stylization have been used in Rhapsody. It usually consists of several contrasting episodes.

Rhapsody, with its narrative character, is a detailed story, told by the singer-rhapsod. We can see that the idea of instrumental mastery, virtuosity is also characteristic of this genre. Rhapsody is based on the folk songs.

L. Shukayilo's "Rhapsody" has folk components, too, but its genre affiliation can be defined rather as that of a dance. Characteristic repetitions of the same sound are associated with the percussion instrument that accompanies oriental dance.

These three concert pieces for piano were created especially for V. Krainev contest. On the one hand, L. Shukailo continues the traditions of piano music, and on the other – creates its own, recognizable piano style, characterized by deep insight into the specificity of the instrument. Obviously, this explains in a great measure the repeated appeals of the organizers of the music contests to the composer for writing the pieces especially for the contests.

Conclusions. The analysis of the three L. Shukailo's piano works, made in the article, enables us to do the following conclusions:

- the pieces analyzed entirely correspond to their genre specificity that has been marked by the composer in the titles;
 - each of the genres has been interpreted in specific way that tells us of the author's ingenious view of the genre; thus, in the "Scherzo" the idea of playing is embodied as a symbol of virtuosity; imitation of bell sound has been used in the "Toccata-Campana" with the purpose of emphasizing of the strike effect; and the "Rhapsody" has absorbed a lot of oriental folk dance style;
 - creating the sound image of piano, the composer in the same time also creates the sound image of genre in all the pieces analyzed.
- **Key words:** *L. Shukailo, the image of the genre, the image of the piano, Scherzo, Toccata, Rhapsody.*

Постановка проблеми. Фортепіанна творчість сучасної української композиторки Л. Шукало багатопланова й різноманітна. Вона репрезентована майже всіма жанрами фортепіанної музики: двома концертами для фортепіано з оркестром, Партитою, «Симфонічними варіаціями», «Скерцо», «Токатою-кампаною», «Рапсодією», «Фантазією», багателями, інтермецо, різноманітними мініатюрами. Нами обрані для аналізу три п'єси Л. Шукайло, написані у жанрах скерцо, токати та рапсодії. Зазначені жанри мають тісний зв'язок із широким історичним контекстом, європейською та вітчизняною фортепіанною



традицією, багатими алузіями на музику попередників. Тому аналіз музики Л. Шукайло саме у контексті жанрової традиції вбачаємо досить цікавим і плідним.

Аналіз останніх досліджень за темою. Немає окремого дослідження, присвяченого фортепіанній творчості Л. Шукайло. З часом цю прогалину заповняють як біографічні, так і аналітичні роботи. Однак сьогодні кожному, хто вивчає цю музику, трапляється нагода бути одним із перших дослідників творчого шляху композиторки. Так, особливості «Токати-кампани» як конкурсного твору розглядаються у дисертаційному дослідженні О. Бондаренко (2017). Статтю А. Мельник (2019) присвячено скрипковій мініатюрі композиторки на прикладі збірки «10 п'єс для скрипки і фортепіано».

Щодо проблеми жанру і вивчення жанрів у певні епохи, то тут, крім фундаментальної праці Є. Назайкінського (2003), існують й інші концепції жанру. Цінними інформативними джерелами для нашого дослідження стали також новітні наукові роботи, де фокусується увага на вивченні конкретних жанрів, як-то: стаття О. Белаш (2015), присвячена скерцо, дисертації Т. Продьми (1989) та О. Бондаренко (2017), у яких досліджуються особливості жанру токати, а також стаття Г. Базикена (2015), центром уваги якої став жанр рапсодії. Однак теоретичні узагальнення завжди базуються на широкій практичній базі і чим різноманітнішою вона є, тим більш ґрунтовними є висновки. Утім, вважаємо за доцільне спиратися на визначення жанру, розроблене саме Є. Назайкінським (2003).

Мета статті – визначити характерні особливості фортепіанних п'єс Л. Шукайло «Скерцо» (1992), «Токата-кампа» (1994) та «Рапсодія» (1996) в контексті жанрової парадигми, через аналіз специфіки «образу жанру» у творчості композиторки.

Методологія. Для досягнення мети використано такі методи дослідження: теоретичний – при дослідженні жанрово-стильових засад композиторської практики; історико-типологічний – у процесі розгляду історичних зв'язків у розвитку жанрів токати, скерцо, рапсодії; інтерпретологічний – при виявленні особливостей трактовки композиторкою зазначених жанрів; комплексний – при аналізі музичних творів; компаративний – при порівнянні художніх артефактів.

Виклад основного матеріалу. За Є. Назайкінським (2003), жанрами називають «історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди й види музичних творів, які розмежовуються за критеріями, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція); б) умови й засоби виконання; в) характер змісту й форми його втілення» (94). Крім того, жанр має пам'ять про своє походження і побутування, він вбирає в себе цілі традиції втілення жанрових типів, що існували на певних історичних етапах, тим самим формуючи смислове поле навколо самого поняття жанру. Словосполучення «образ жанру» одразу вимагає деяких коментарів. Л. Гаккель у книзі «Фортепіанна музика ХХ століття» (1990) вводить поняття «образ фортепіано», яке розвивають у своїх наукових дослідженнях й інші автори. Наприклад, О. Белаш (2015) під цим поняттям має «...на увазі специфіки тембру й техніки інструменту, яка є невід'ємною частиною стилістичного комплексу твору, створеного композитором, і репрезентується для слухача виконавцем» (55).

Ми вважаємо, що одночасно з «образом фортепіано» виникали й образи жанрів, особливо якщо ці жанри мали яскраво виражену фортепіанну специфіку. Це повною мірою стосується скерцо й токати, і певною мірою – рапсодії. І «образ жанру» тісно пов'язаний з «образом фортепіано», коли мова йде про фортепіанну музику. Докладне вивчення явища «образу жанру» є проблематикою великої наукової праці. Ми ж розглянемо втілення жанрових ознак у музиці Л. Шукайло.

З-поміж інших жанрів скерцо вирізняється своєю універсальністю, оскільки розкриває перед митцем широке поле виразних можливостей. О. Белаш (2015) розглядає фортепіанне скерцо як різновид, який також пов'язується з «образом фортепіано»: «Різновид фортепіанного скерцо формувався історично разом з “образом фортепіано” (термін Л. Гаккеля)» (55). Дослідниця пов'язує жанр скерцо з поняттям віртуозності. У самій природі жанру, як вона вважає, закладено прагнення продемонструвати блискуче володіння інструментом. Швидкий темп, наявність пасажів, перекидання звучання в крайні регістри, легка стакатність – усі ці прийоми віртуозної техніки гри на інструменті характерні й для фортепіанного скерцо (О. Белаш, 2015).



Майже увесь арсенал скерцозно-віртуозних засобів знаходимо в «Скерцо» Л. Шукайло. У ньому можна виявити традиційну, історично сформовану характерну для скерцо тричастинну репризну структуру, де контраст присутній не на межі розділів, а у самому процесі розгортання музики. Основою віртуозної мотивної гри, також генетично пов'язаної зі скерцо і з віртуозністю, є мотив з п'яти восьмих, утворений низхідним тризвуком і повторенням звуку стрибка на кварту вгору.

Приклад 1. Основний мотив «Скерцо»

Цей компактний і впізнаваний мотив проходить через усе скерцо і зазнає різних трансформацій. Крім нього є йінший, похідного характеру, що виконує роль побічної теми. Його початкові інтонації базуються на арпеджованому обіграванні звуків мінорного (у правій руці) та зменшеного (у лівій) тризвуків, що вступають по черзі, утворюючи щось на зразок імітації.

Приклад 2. Другий, похідний мотив «Скерцо»

Розвиток мотивного матеріалу являє собою захоплюючу гру, досить віртуозну як у композиторському, так і у виконавському аспектах. Авторка застосовує тут поліфонічні прийоми, нетривіальний гармонічний розвиток з яскравими тривучними зрушеннями, різними способами перетворює горизонталь на вертикаль і навпаки – вибудовує зв'язну, але контрастну музичну тканину. Виконання цієї п'єси вимагає від піаніста вільного володіння інструментом і артистизму, віртуозності.

У «Скерцо» Л. Шукрайло розкриваються широкі можливості інструменту: тут використано майже повний діапазон фортепіано, застосовується мелодійне співуче плетіння голосів і акордовий «дзвін», інструмент виявляє свою ударну природу й можливості співучого звуку, епізоди з використанням педалі змінюються фрагментами скупого, майже «графічного» звучання. Л. Шукрайло використовує здебільшого шопенівський камерно-ігровий, аніж лістівський концертно-симфонічний різновид скерцо (терміни О. Белаш). Авторка робить акцент на ретельно прописаних тонких і значущих деталях, а не на широких фрескових мазках масштабного драматичного розвитку. Саме такий тип скерцо свого часу «викристалізувався» у творчості Дж. Фільдаї згодом знайшов продовження у російських композиторів: М. Глінки, М. Мусоргського, А. Арєнського, П. Чайковського, О. Бородіна.

Хоча скерцо Л. Шукрайло має назву жанрово-узагальнюючого характеру, у п'єсі відчутна яскрава образність і картинність. Можливо, авторка й мала на увазі якусь конкретну програму в цій музиці, але вирішила надати слухачам можливість по-своєму інтерпретувати образ.

Підсумовуючи, відзначимо, що жанрові особливості «Скерцо» Л. Шукрайло виявляються тісно пов'язаними зі звучанням інструмента, з тим самим «образом фортепіано», який згадувався на початку статті, і з загальним художнім задумом твору, його образністю та ідеями.

З жанром скерцо генетично досить тісно пов'язаний жанр токати. Обидва жанри засновані на принципі етюдності – однотипному моторному русі. Як правило у токаті цей рух сполучається з ударним туше. А. Остапова (2018) пропонує розрізняти типи старовинної токати, яка сформувалася до XIX століття, і нової, що отримала розвиток



в XIX–XX століттях: «У процесі історичного розвитку жанру токати XIX століття є умовним рубежем, який відокремлює старовинну токату від нової (сучасної), оскільки переосмислення вимагали не лише “технологічні”, а й образні моделі токат» (152). Важливим здобутком XIX століття дослідниця вважає накладення на типові ознаки жанру («увагу до фактури, техніки, пошук нових типів звуковидобування» (152)) таких нових рис, як віртуозність етюдного характеру, що знайшла яскравий прояв у токатах С. Прокоф'єва, Р. Щедріна, А. Хачатуряна, А. Ешпая, В. Птушкіна, Г. Саська.

Додатковий концептуальний нюанс закладений у самій назві твору – «Toccata-campana». У перекладі з італійської слово «campana» означає «дзвін» і викликає безпосередню асоціацію з інструментальним жанром – кампанелою, назва якого є зменшеною формою цього слова («campana» – «campanella») і означає, відповідно, «дзвіночок». Своєї черги, кампанела як свого роду міні-жанр (п'єса, у якій імітується звучання дзвіночків) викликає асоціацію з конкретними зразками музичної літератури – двома знаменитими «Кампанелами»: Рондо Другого концерту h-moll для скрипки з оркестром Н. Паганіні та його популярною фортепіанною транскрипцією, створеною Ф. Лістом.

Закладена у п'єсі Л. Шукраїло програма отримує належну сонорну реалізацію: крім традиційно токатних характеристик – ударності, концертної віртуозності, у «Токати-кампані» дійсно має місце імітування дзвону. Проте у такому контексті слід звернути особливу увагу на знакову деталь: свою п'єсу композиторка називає «кампаною», а не «кампанелою». Для такого програмного рішення, на наш погляд, є вагомими підстави стверджувати, що у музиці Л. Шукраїло простежуються швидше сонорні традиції вітчизняної дзвонової культури, аніж алюзії на західноєвропейські «Кампанели».

У контексті розмови про фортепіанний дзвін згадують, насамперед, творчість С. Рахманінова. Паралель між «Токатою-кампаною» і рахманіновським дзвоном є цілком доречною. Щільне акордове звучання, застосування низького регістра на педалі насичує фактуру рясними обертонами, завдяки чому увага фокусується на ударній природі фортепіанного звуковидобування – акцентування удару молоточків по

струнах імітує удар дзвонів, великих і малих (у низькому й високому регістрах відповідно). Цей сонорний прийом – «візитівка» самотнього рахманіновського стилю, – задіяний і у «Токаті-кампані» Л. Шукайло. У п'єсі цікаво обіграна ударність іншого роду – дзвонова. Зрозуміло, що тембри фортепіано і дзвонів різні, але фортепіано не просто уподібнюється іншому інструменту: воно увиразнює бурю сильних емоцій, які супроводжують дзвін. У жодній традиції дзвони не використовують просто так: вони сповіщають або про велику радість, свято, або про небезпеку й жалобу. У будь-якому випадку звучання дзвонів пов'язане з дуже сильним емоційним забарвленням. І воно виявляється в музиці Л. Шукайло. Тут постійно відчувається схвильованість і напруга, що зростають у репризі.

Специфіка дзвонового фонізму закономірно долучає до поля нашого дослідження й імпресіоністичний аспект. Аналізуючи твір Л. Шукайло, слід відмітити колористичність його звукової палітри – ясно артикульоване продовження стилістики М. Равеля і К. Дебюссі. Вишукана фортепіанна фактура створює незвичне звучання, а кварт-аккорди, які так любив К. Дебюссі, створюють свого роду алюзію на його музику (наприклад, його фортепіанну прелюдію «Дзвони крізь листя»).

Важливо відзначити, що подібного роду фонізм активно задіюється не лише у творчості Л. Шукайло, а й в концертних п'єсах багатьох інших композиторів ХХ століття. Оскільки він є однією з численних виразних можливостей того потужного потенціалу, який сконцентрований у багатогранному феномені, дефініційованому як «образ фортепіано».

Приклад 3. К. Дебюссі «Дзвони крізь листя»





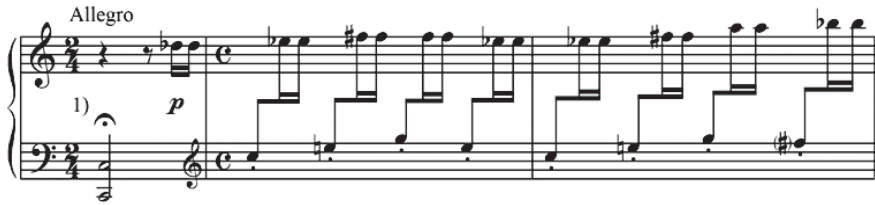
Остання з обраних для аналізу п'єс – «Рапсодія». Жанр рапсодії пов'язаний не з рухом і моторністю, як два попередні, а з народною музикою, співом, сюжетністю. Жанрові риси рапсодії – використання буквального цитування або стилізації народної музики, наявність контрастних розділів.

Г. Базикен (2015), досліджуючи формування жанру рапсодії у професійній композиторській музиці XIX століття, пропонує цікаву таблицю, де зібрані 23 рапсодії різних авторів від початку дев'ятнадцятого століття (В. Томашек) до початку двадцять першого (М. Скорик). Помітне місце у цьому переліку посідають також «Угорські рапсодії» Ф. Ліста та «Російська рапсодія» С. Рахманінова. Отже, рапсодійність є також частиною «образу фортепіано», яка має свою специфіку. Не вдаючись до аналізу творів Ф. Ліста і С. Рахманінова, що давно вже є хрестоматійними, звернемося одразу до менш вивченої музики Л. Шукайло.

«Рапсодія» для фортепіано – не єдиний зразок цього жанру в творчості Л. Шукайло: вона також є авторкою Рапсодії для альту з фортепіано, аналіз якої, згідно з окресленою вище метою нашого дослідження, у цій розвідці не здійснюватиметься. «Рапсодія» відрізняється чисто фортепіанним звучанням, ударним трактуванням інструменту, притаманним також токату, та етюдністю, притаманною також скерцо. У «Рапсодії» об'єднується одразу кілька стильових ліній творчості композиторки. Як і у випадку з «Токатою-кампауно», тут можна виявити досить своєрідне трактування вихідного жанру. Рапсодія, з притаманним їй розповідним характером, являє собою розгорнуту історію, яскраво передану виконавцем-рапсодом. У цьому жанрі також акцентується ідея виконавської майстерності, віртуозності. Крім того, рапсодія має народно-пісенне коріння і часто навіть тематично пов'язана з традиційним матеріалом.

У «Рапсодії» Л. Шукайло присутній народно-культурний компонент, але його жанрову приналежність можна визначити більшою мірою як танцювальну. Репетиції на одному звуці викликають асоціації з народним ударним інструментом, який акомпанує східному танцю (приклад 4).

Приклад 4. «Рапсодія»



Виникає низка асоціацій і зв'язків з іншою фортепіанною музикою – наприклад, з «Ісламеєм» М. Балакірева, жанр якого позначений як «східна фантазія». Епізод пісенного характеру в «Рапсодії» також присутній і створює необхідний контраст. Загалом форма виглядає як фантазійна, з сольним інструментальним вступом, безліччю контрастних епізодів, які примхливо чергуються з волі рапсода.

Риси етюдності й токатності тут проявляються дуже яскраво. Як правило, фактурна тканина в «Рапсодії» однопланова, монолітна, але іноді зустрічаються розшарування на кілька фактурних пластів (частіше два), де глибоким гучним басам відповідає дзвінкий верхній регістр. Такого роду звучання дуже характерне для стилю Л. Шукайло і його можна вважати однією з яскравих стильових рис її музики. З іншого боку, воно вкрай характерне для «образу фортепіано», створеного зусиллями вітчизняних і західно-європейських композиторів протягом двох століть (XIX–XX).

У своїх фортепіанних концертних п'єсах, створених для конкурсу ім. В. Крайнева, Л. Шукайло наслідує фортепіанну традицію з одного боку, а з іншого – створює свій самобутній, впізнаваний фортепіанний стиль, базований на глибокому розумінні природи інструменту. Очевидно, саме цим можна пояснити неодноразове звернення до композиторки організаторів різноманітних виконавських конкурсів з проханням написати для них конкурсні п'єси.

Висновки. Підсумовуючи результати здійсненого аналізу трьох концертних п'єс Л. Шукайло, необхідно виокремити такі важливі позиції:



– проаналізовані фортепіанні п'єси повною мірою відповідають своїй жанровій специфіці, позначеній композиторкою в назвах;

– кожен жанр трактується в особливому ракурсі, що свідчить про оригінальний погляд авторки на цей жанр. Так, у «Скерцо» Л. Шукайло втілена ідея віртуозності, у «Токаті» акцентується увага на дзвонівій ударності інструменту, а «Рапсодія» увібрала в себе стихію східного народного танцю;

– в усіх п'єсах композиторка, створюючи звуковий «образ фортепіано», одночасно творить і звуковий «образ жанру», в даному випадку можна навіть уточнити – традиційно фортепіанного жанру.

Такого роду уважне й шанобливе ставлення до інструменту, його специфіки, характерних для фортепіанної віртуозної музики жанрів надзвичайно виправдано конкурсною ситуацією, для якої ці п'єси створювались. Проте звучання їх на концертній естраді поза конкурсом також завжди стає цікавою для слухача подією через велике смислове навантаження цієї музики в поєднанні з її образною яскравістю та ефектністю. У межах цієї розвідки було приділено увагу жанровим особливостям лише трьох творів Л. Шукайло.

Заданий дослідницький напрям може – і повинен – бути продовжений, оскільки й інші твори композиторки, не менш змістовні й оригінальні, цілком заслуговують на увагу мистецтвознавців. Крім того, окреслене річище відкриває перед музичними дослідниками ще одну додаткову й цікаву перспективу вивчення специфіки концертних п'єс, призначених для фортепіанних конкурсів. Сподіваємося, що подальші дослідження здійснюватимуться у недалекому майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

- Базыкен, Г. Б. (2015). К вопросу о возникновении жанра рапсодии в европейской музыке. *Лики культуры, искусства и музыки в информационном пространстве XXI века*. 7–11.
- Белаш, Е. В. (2015). Фортепианная составляющая русского скерцо: европейские истоки и национальная специфика. *Проблемы музыкальной науки*. 1 (18), 55–58.
- Бондаренко, О. М. (2017). *Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).

- знавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 196.
- Гаккель, Л. (1990). *Фортепианная музыка XX века*. Ленинград: Советский композитор, 288.
- Мельник, А. О. (2019). Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 102–115.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 248.
- Остапова, А. А. (2018). К вопросу развития жанра фортепианной токкаты. *Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям*, 151–153.
- Продьма, Т. Ф. (1989). *История токкаты*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 24.
- Щербатова, О. А. (2012). *Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 24.

REFERENCES

- Bazyken, G. B. (2015). К вопросу о возникновении жанра рэпсодии в европейской музыке [To the question of the emergence of the genre of rhapsody in European music]. *The faces of culture, art and music in the 21st century information space*, 7–11 [in Russian].
- Belash, E. V. (2015). Fortepiannaya sostavlyayushaya russkogo skercso: evropejskie istoki i nacionalnaya specifika [The piano component of russian Scherzo: european origins and national specificity]. *Problems of music science*, 1 (18), 55–58 [in Russian].
- Bondarenko, O. M. (2017). Tokata v ukrajinsjkomu mystectvi: gheneza ta shljakhy transformaciji zhanru [Toccata in Ukrainian piano art: genesis and ways to transform the genre]. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Art [in Ukrainian].
- Gakkel, L. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka [Piano music of the twentieth century]*. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 288 [in Russian].



- Melnyk, A. O. (2019). Skry`pkova miniatyura v tvorchosti Lyudmy`ly` Shukajlo: osobly`vosti traktovky` zhanru [Violin miniature in creativity by Liudmila Shukailo: features of the genre interpretation]. *Aspects of historical musicology*, 17, 102–115 [in Ukrainian].
- Nazajkinskij, E. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: VLADOS, 248 [in Russian].
- Ostapova, A. A. (2018). K voprosu razvitiya zhanra fortepiannoj tokkaty [On the development of the piano Toccata genre]. *Cultural Trends in Contemporary Russia: From National Origins to Cultural Innovation*, 151–153 [in Russian].
- Prodma, T. F. (1989). *Istoriya tokkaty [The history of toccata]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow, Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 24 [in Russian].
- Sherbatova, O. A. (2012). *Zvukovoj obraz instrumenta v solnyh fortepiannyh proizvedeniyah otechestvennyh kompozitorov 60–80-h godov XX veka [Sound image of an instrument in solo piano works by domestic composers of the 60–80s of the XX century]* (Extended abstract of Candidate's thesis). M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy), 24 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2019 р.