

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Шкеть Анастасія Олегівна

**МУЗИЧНА КАРТИНА У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ Л. Г. Тарапата-Більченко
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри хореографії та музично-
інструментального виконавства
« ____ » _____ 2020 року

Виконавець

_____ А. О. Шкеть
« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА КАРТИНА У КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ	8
1.1. Поняття жанру та критерії жанрової класифікації	8
1.2. Музична картина у контексті теорії жанрів	14
1.3. Різновиди музичної картини у західноєвропейській та російській фортепіанній музиці	18
Висновки до першого розділу	26
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА КАРТИНА У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	28
2.1. Програмність фортепіанного циклу І. Шамо «Картини російських живописців»	28
2.2. Звукове втілення пейзажу в «Картинках Гуцульщини» М. Колесси	33
2.3. Риси фрескового живопису у «Замках Луари» Л. Дичко та «Музичних фресках» Б. Фільц	38
2.4. Жанрові ознаки фортепіанних «Акварелей» І. Шамо М. Вериківського, Ф. Надененка	42
Висновки до другого розділу	49
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56
ДОДАТКИ	64

ВСТУП

Актуальність теми. Словосполучення «музична картина» позначає парадоксальний зміст, адже сполучає в одне ціле два протилежних типи художньо-образного пізнання світу, два різних способи створення і сприйняття художнього образу; поєднує акустичність і візуальність, динаміку і статичність, простір і час.

Попри сутнісну невізуальність музичного мистецтва, «музична картина» успішно виявляє себе у симфонічній, інструментальній, камерно-інструментальній, вокальній та хоровій музиці. Досить вагоме місце займає «музична картина» і у фортепіанній творчості українських композиторів.

Наявність музичної картини в контексті композиторської практики зумовлює необхідність її ґрунтовного теоретичного осмислення. Поняття «картина» відсилає дослідницьку думку до образотворчого мистецтва та дозволяє використовувати жанрову класифікацію за аналогією. У простір наукового пошуку відразу потрапляють такі жанри як портрет, пейзаж, акварель, фреска, малюнок, ескіз, що значно розширює межі дослідницького поля.

Аналіз сучасних мистецтвознавчих досліджень показав, що існують певні прогалини у визначенні та описі музичної картини. Загальновизнану жанрову систематизацію музичних творів пропонують А. Сохор [56], Т. Попова [42], О. Соколов [54, 55], В. Цуккерман [68], однак музичну картину вони не розглядають. У дослідженнях Т. Попової [42] і В. Цуккермана [68] «картина» визначається як різновид симфонічної поеми. При цьому автори обмежуються короткими відомостями про її особливості.

Пошук дефініції «музична картина» показав, що загальноприйнятого визначення не існує. У дослідженнях зустрічається термін «картинність», який часто вживають у якості метафори, що позначає візуальне уявлення художнього образу у процесі сприйняття музичного твору. Мова йде про складний процес перекладу візуальних уявлень у ранг музичних образів та

зворотній рух від прослуховування музичного твору до «бачення» в уяві конкретних картин.

Музична картину можна аналізувати через такі поняття як «програмність», «картинність», «твори-екфрасизи», «синтезія». Програмність у музиці досліджували Л. Кияновська [23], А. Муха [35], І. Борух [4]; картинність О. Попова [42], Ю. Хохлов [67]; синтезію детально розглядає Є. Пахомова [40; 41].

Сюїти картинно-програмного типу в українській фортепіанній музиці досліджує Н. Ревенко [45]. Вона залучає для аналізу «Сюїту на тему малюнків О. Бердслея» І. Белзи; музичні малюнки за поемою М. Гоголя «Мертві душі» М. Сильванського; пейзажні замальовки «Картинки Гуцульщини» М. Колесси, «Київський альбом» Ю. Іщенка, «Лісові картини» Г. Жуковського, «Весняні барви» Г. Саська.

Принципи фрескового живопису у сюїтній організації циклів «Замки Луари» та «Карпатські фрески» Лесі Дичко конкретизує М. Рудик [48]. Традиційні та інноваційні аспекти у хорових та інструментальних «фресках» Лесі Дичко висвітлює В. Щур [71]. Музичну фреску як феномен сучасного мистецтва ґрунтовно аналізує О. Тиха [61].

Музичний портрет в контексті становлення портретного жанру в образотворчому мистецтві та літературі досліджує Лі Юньцзе [29]. Вона розглядає портрет як універсальний жанр художньої творчості; пропонує класифікацію музичного портрету за кількістю, складом, типом та характером персонажів; висвітлює еволюцію портрету від англійських верджиналістів до модерністів ХХ століття.

Образно-емоційну сферу музичних акварелей на прикладі творчості українських композиторів описують у своїх роботах М. Герега [8], І. Гринчук та Т. Грищенко [10], Н. Ек [12], А. Кармазін [21]. Вони аналізують фортепіанні «Акварелі» таких українських композиторів як М. Вериківський, В. Кирейко, Ф. Надененко, І. Шамо.

Означене коло мистецтвознавчих робіт свідчить про те, що всі вони спрямовані на аналіз сучасної композиторської практики та намагаються узагальнити різні аспекти творів картинно-зображального характеру. Дослідники розмірковують над назвами творів «картина», «акварель», «портрет», «пейзаж», «фреска»; вбачають у цих назвах або художню метафору, або ознаку жанру; висвітлюють особливості кожного з видів «музичної картини»; шукають кореляції з відповідними техніками живопису та видами образотворчого мистецтва.

Зрозуміло, що чисельне використання вказаних назв музичних творів у творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів, а також наявність загальних рис у творах з однаковою назвою не дозволяє ставитись до музичного «портрету», «фрески», «акварелі», «пейзажу» як до художніх метафор. Слід шукати іманентні характеристики творів, аналізувати риси їх формотворення, музичну мову та чинники суб'єктивного сприйняття.

Сайт Національної спілки композиторів України свідчить про чисельну кількість різновидів музичної картини у творчому доробку українських композиторів, тож музична картина як предмет вітчизняного теоретичного та історичного музикознавства є актуальною та потребує подальших наукових досліджень.

Мета дослідження – висвітлити поняття «музична картина» у сучасному музикознавстві та конкретизувати жанрові особливості різновидів музичної картини у фортепіанній творчості українських композиторів.

Завдання дослідження:

1. Розглянути поняття «музична картина» у контексті сучасного музикознавства.
2. Висвітлити місце музичної картини у фортепіанній музиці.
3. З'ясувати наявність різновидів музичної картини у фортепіанній творчості українських композиторів.
4. Конкретизувати жанрові особливості музичної картини, пейзажу, фрески, акварелі на прикладі фортепіанних творів українських композиторів.

Об'єкт дослідження – музична картина як метажанр фортепіанної музики.

Предмет дослідження – жанрові різновиди музичної картини у фортепіанній музиці українських композиторів.

Методи дослідження:

- історико-мистецтвознавчий (для аналізу історичного контексту створення музичних творів);
- жанрово-стильовий (для аналізу жанрових та стильових характеристик музичного твору);
- аналітичний (для аналізу, систематизації та узагальнення наукової літератури та теоретичних результатів дослідження).

Елементи наукової новизни одержаних результатів. Запропоновано означення «музичної картини» як метажанру фортепіанної музики, конкретизовано жанрові особливості таких різновидів музичної картини як пейзаж, фреска та акварель у фортепіанній музиці українських композиторів ХХ століття.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження поглиблюють фахові знання піаніста-педагога та виконавця і можуть бути використані у навчальному процесі (історія музики, аналіз музичних творів), а також у практиці виконавської інтерпретації фортепіанних творів картинно-зображального типу.

У першому розділі висвітлюються теоретичні основи вивчення музичної картини, її різновиди, критерії класифікації та прояви у музичній практиці (на прикладах західноєвропейської та російської фортепіанної музики).

Другий розділ висвітлює музичну картину у фортепіанній творчості українських композиторів. Вибір композиторів зроблено на підставі результатів аналізу творчого доробку українських композиторів, викладених на сайті Національної спілки композиторів України [53]. Керуючись принципом репрезентативної достатності, ми обрали для висвітлення у кваліфікаційній роботі музичні картини таких композиторів як Микола Вериківський, Леся Дичко, Микола Колесса, Федір Надененко, Ігор Шамо та

Богдана Фільц. Вибір обумовлено можливістю проілюструвати на окремих фортепіанних творах цих композиторів певні семантичні та інтерпретаційні особливості жанрових різновидів музичної картини.

Апробація результатів та публікації. Результати магістерського дослідження апробовані на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи (Суми, 6–7 травня 2020 року) – доповідь на тему «Жанр музичної картини у фортепіанній творчості українських композиторів»; на студентській науково-практичній конференції НН інституту культури і мистецтв (жовтень 2020 р.) – доповідь «Музична картина як жанр фортепіанної музики»; на IV всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» – доповідь на тему «Твори-екфразиси у фортепіанній музиці І. Шамо».

Результати дослідження висвітлено у публікаціях:

«Акварель» як різновид жанру «музичної картини» у фортепіанній музиці українських композиторів. *Мистецькі пошуки: збірка наукових праць*. Вип. 12. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 349 – 354.

Жанр «музична картина» у сучасному музикознавстві. *Матеріали студентської науково-практичної конференції «Дні науки – 2020»* Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 191 – 193.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (74 найменування) та додатків. Загальний обсяг – 74 сторінки, з них основного тексту – 63 сторінки, 11 сторінок – додатки.

РОЗДІЛ I

МУЗИЧНА КАРТИНА У КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ

1.1. Поняття жанру та критерії жанрової класифікації

Жанрова система мистецтва – це складне та динамічне явище. Складність зумовлена еволюційною природою жанру. В історії мистецтва постійно відбувається процес виникнення, формування, зникнення та взаємодії різноманітних жанрів, тому теорія жанру постійно перебуває у стані становлення та доопрацювання.

Жанр (*від лат.* – вид, рід, плем'я, покоління) – це сукупність художніх творів, які складаються у процесі історичного розвитку мистецтва. Традиційне визначення не вичерпує усіх аспектів жанрової диференціації мистецтва. Поняття «жанр» знаходиться за межами морфологічних систем, тому одночасно відноситься до кожного з їх компонентів та системоутворюючих зв'язків.

У сучасній довідниковій літературі термін «жанр» визначається як вид творів мистецтва, який характеризується спільними ознаками. Мистецтвознавці стверджують, що жанр – це історично обумовлений внутрішній розподіл творів у всіх видах мистецтва, а також тип художнього твору, що вирізняється єдністю специфічних якостей форми та змісту.

Жанр (*від франц.* – манера, різновид) позначає сукупність формальних та змістовних особливостей художнього твору. У кожній області творчої діяльності класифікація жанрів залежить від специфіки виду мистецтва. Наприклад, портрет, пейзаж та натюрморт корелюють зі сферою живопису, а пісня, романс, ораторія – це музичні жанри. Є жанри, які властиві кільком видам мистецтва, однак у кожному з них жанрові ознаки виявляються по-своєму. Художній твір певного жанру може запозичувати риси інших жанрів, утворювати жанрові гібриди, суттєво міняти свої ознаки та зумовлювати особливості сприйняття.

Музичний жанр – багатозначне поняття, яке характеризує роди та види музичного мистецтва в зв'язку з їх походженням, умовами виконання та сприйняття. Поняття музичного жанру відображає взаємозв'язок між позамузичними факторами мистецтва та його суто музичними характеристиками.

За Л. Мазелем, музичні жанри – це роди і види музичних творів, які історично сформувалися у зв'язку з різними соціальними функціями музики, у зв'язку з певними типами її змісту, її життєвим призначенням, умовами її виконання і сприйняття [31]. За О. Соколовим музичним жанром називається породжуюча закономірність виду музичної структури, яка відповідає певній функції – соціально-практичній або художній [54].

Ряд дослідників розрізняють первинні та вторинні музичні жанри. Первинні – пов'язані безпосередньо з умовами їх побутування, а вторинні – це ті що формувались в умовах концертного виконавства. У своїх наукових працях мистецтвознавці пропонують значну кількість способів класифікації музичних жанрів.

Музикознавець Т. В. Попова [42] пропонує класифікувати жанри за умовами їх побутування і виконання. У відповідності з обраними критеріями Т. Попова виділяє шість груп: 1) народно-побутова музика в усній традиції (пісенна та інструментальна); 2) легка побутова та естрадно-розважальна музика – сольна, ансамблева, вокальна, інструментальна, джаз, музика для духових оркестрів; 3) камерна музика для малих залів, для солістів та невеликих ансамблів; 4) симфонічна музика, яка виконується великими оркестрами у концертних залах; 5) хорова музика; 6) музичні театральні-драматичні твори, які призначені для виконання на сцені [42]. Додатковим способом класифікації для Т.В. Попової був розподіл усіх жанрів на вокальні та інструментальні, що також пов'язано з особливостями побутування музики, з формами її конкретного втілення.

Інший принцип класифікації жанрів пропонує В.А. Цуккерман [68]. Автором було виділено три основні жанрові групи: 1) ліричні жанри (пісня,

ноктюрн, романс, поема, колискова); 2) розповідні та епічні жанри (билина, гімн, дума, увертюра, балада); 3) моторні жанри (танцювальна пісня, етюд, марш, скерцо, токато, танець). Між другою та третьою групами В.А. Цуккерман вводить картинно-живописні жанри, до яких відносить етюди-картини та програмну музику.

В.А. Цуккерман також пропонує три додаткових групи жанрів, які визначаються особливостями творчого процесу та логікою композиції. По-перше, жанри у яких відображується творчий процес – експромт, музичний момент; по-друге, жанри, які відображують рівень свободи творчості – фантазія, капріччіо; та жанри, які визначаються розташуванням твору у цілому – прелюдія, інтермеццо, антракт, фінал [68].

Диференціація жанрів з точки зору змістовного аспекту має місце у дослідженнях А.Н. Сохора. Він вважає, що неможливо на основі характеру твору відрізнити ліричну симфонію від ліричної опери. Навпаки, у просторі одного жанру можуть бути твори різні за характером, наприклад – опера лірична, драматична, комічна. Інша справа – умови побутування як основна розмежувальна ознака. А.Н. Сохор виділяє чотири основні групи та характеризує кожен з них за критеріями музичної мови, форми і змісту. Перше називає «жанровим стилем», а друге – «жанровим змістом» [56].

До першої групи А.Н. Сохор відносить культові та обрядові жанри. Це молитовні піснеспіви, меса, реквієм, містерія. Для стилю і змісту культової, обрядової музики характерні такі якості як статичність, розміреність, упорядкованість, панування хорового начала, узагальненість образів, превалювання станів та настроїв спільних для великих мас людей. Друга група охоплює масово-побутові жанри. Це пісня, танець, марш з усіма їх різновидами. Особливості жанрового стилю: доступність, простота музичної форми, переважання звичних інтонацій над новими. Не випадково саме по відношенню до цих жанрів Б.В. Асаф'єв вживав вираз «інтонаційний словник епохи».

Третя група складається з концертних жанрів. Це симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, романс, інструментальний концерт, тобто всі жанри виконання яких потребує концертної зали. При всьому різновиді творів, які входять у цю жанрову групу, автору вдається визначити цілий ряд спільних рис, які характеризують жанровий зміст і жанровий стиль. Це переважно ліричний тон – музика виступає в якості самовисловлювання композитора.

У четверту групу входять театральні жанри – опера, балет, оперета, музика драматичного театру. Для них характерні: 1) відображення драматичної дії в музиці; 2) деяка несамостійність музики – її опора на слова, жести; 3) розрахунок на подачу зі сцени – принцип крупного штриха [56].

Зовсім інакше буде свою систематику жанрів О.В. Соколов [54; 55]. Ні форми побутування та виконання, як у Т. В. Попової та А.Н. Сохора, ні характер змісту, як у В.А. Цуккермана, не являються для нього опорними принципами. Основним критерієм є наявність або відсутність зв'язку музики з іншими видами мистецтв або немюзичними компонентами. На цій основі дослідник пропонує розмежувати чотири основних роди музики: 1) чиста музика (програмна музика); 2) взаємодіюча музика (музика і слово, драматична музика, хореографічна музика, екранна музика); 3) прикладна музика (культува музика); 4) прикладна взаємодіюча музика (пісенна, танцювальна). Розподіл жанрів на основні і проміжні, прості і складні допомагають досліднику охопити весь жанровий діапазон [54].

Грунтуючись на визначеннях «музичний жанр» та «музичний стиль», Ю. Юцевич поділяє музичні жанри за напрямленнями: народна музика; духовна музика; академічна музика; популярна музика [73].

Слід зазначити, що значна кількість сучасних музикознавців проводять ґрунтовні дослідження у сфері жанрів та жанрових систем. Наприклад, Б. Сюта [59] зосередився на завданні розмежувати та вивчати музичні жанри як окремі музично-теоретичні категорії. Він став першим, хто в своїх роботах висвітлив поняття музично-мовний жанр як явище комунікативної природи і критерій музично-мовного жанру. Автор пропонує нам актуальні критерії, які

допоможуть з визначенням мовного жанру в музиці: тематичний зміст, стильове рішення та мовленнєва воля комунікантів. Б. Сюта стверджує, що вони пов'язані між собою та визначаються специфікою представлення жанру у певній сфері спілкування. Музично-мовні жанри сполучені із стилем спілкування, одиницею мовної комунікації, предметно-змістовою повнотою та завершеністю висловлювання, суб'єктивною вичерпністю мовлення, зворотним розумінням чи активною відповіддю.

Б. Сюта дає визначення музично-мовних жанрів: – «це стійкі типи висловлювань, зміст, стиль і композиційна побудова яких відображають умови і завдання культурної діяльності людини, музично-мовні жанри зумовлені метою і темою спілкування та правилами художньої комунікації, прийнятими в певному соціумі, і базуються на спільності стереотипів його поведінки. Вони об'єктивні щодо індивідів і диференційовані відповідно до сфер музикування, виконують інтегративну функцію (забезпечують інтеграцію індивідів через художню культуру в соціум)» [59].

Проблема класифікації музичних жанрів стала вагомою у науковому доробку Н. Костюк [26]. У своїй роботі авторка звертає увагу на терміни *рід* та *вид*, що часто використовуються як синоніми поняття «жанр». Н. Костюк акцентує увагу на тому, що ці терміни досить часто вживають для означення як однорядних, так і різнорядних явищ. Через методологічну невизначеність поняття *рід* та *вид* не розмежовуються. Значні суперечності з'являються також через історично зумовлену рухливість жанрових систем, перемінність та інтенсивність взаємодії жанрів у різні стильові періоди. З'ясування критеріїв класифікації жанрів є однією з найактуальніших проблем сучасного теоретичного музикознавства.

Для вирішення цих проблем Н. Костюк пропонує застосування певного терміну (наприклад *тип*), як спільного для всіх ієрархічних рівнів та в той же час індиферентного для ієрархічних ознак. Під терміном *рід* (як найбільш загальна характеристика) можна розглядати найбільш загальні за генетичними характеристиками типи творчості (фольклор, професійно-композиторська

музика). Під терміном *галузь* або *вид* розуміти типи творів за виконавськими ознаками (вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні. Жанр, як наступна ієрархічна ланка – стабільний тип музичної структури, який має визначений, історично сформований специфічний зміст [26].

Серед значної кількості визначень провідними вважають такі: 1) тип музичного твору, який існує в певних культурних та національних ареалах, історично зумовлено втілює конкретні соціальні, естетичні, конструктивно-семантичні та інші реалії в певній єдності ознак і визначається спрямованістю ідеальної абстрактної моделі на його соціально-комунікативну функцію; 2) ідеальна, абстрактна і типологічна модель чи інваріант, стосовно якого можуть здійснюватися зіставлення й визначатися певні групи творів [26].

У ХХ столітті жанри принципово переосмислюються. У різних видах мистецтва відбуваються несподівані експериментальні поєднання, сформовані історично традиції змінюються і виникає проблема визначеності жанрів як для митця, так і для читача.

Цікава інформація з'явилась в інтернетмережі у 2016 році. Бельгієць на ім'я Квінтен Крауелс розробив інтерактивну музичну енциклопедію під назвою «Music map» (<https://www.music-map.com>). Вона охоплює дані про еволюцію близько 200 музичних жанрів за період з 1870 по 2016 роки. Інтерфейс енциклопедії оформлений у вигляді діаграми, яка складена з основних музичних напрямків. Вибираючи один з них користувач має змогу побачити коротку довідку про історію напрямку, його головні риси та ознайомитись з піснями або композиціями, знаковими для цього жанру. У такий спосіб можна знайти інформацію про субжанр, на який вплинув той чи інший напрямок, та прослідкувати їхні зв'язки.

Отже, аналіз музикознавчих досліджень дозволяє стверджувати, що проблема жанру у музиці й досі ще знаходиться на стадії методологічного осмислення.

1.2. Музична картина у контексті теорії жанрів

Якщо магістральні музичні жанри, такі як опера, симфонія постійно знаходяться в полі зору науковців, то деякі жанри не завжди отримують належне висвітлення, залишаючись на периферії дослідницьких інтересів. До останніх належить «музична картина».

У працях А. Сохора [56], Т. Попової [42], О. Соколова [54; 55], В. Цуккермана [68], які розглядають питання жанрової систематизації, вказівки на музичну картину відсутні. У дослідженнях Т. Попової [42] і В. Цуккермана [68] картина розцінюється як не самостійне явище, а різновид симфонічної поеми. При цьому автори обмежуються декількома короткими, а відомостями про відмінні риси жанру.

У загальноживаній довідниковій літературі стверджується, що «музична картина» – це симфонічний одночастинний програмний твір, який відображує об'єкти та явища дійсності – пейзажні, портретні та інші. Між тим, у музичній практиці зустрічається багато творів картино-зображального типу, які створені не для оркестру. Наприклад: етюди-картини С. Рахманінова, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Етюди-картини» А. Штогаренка.

Музичну картину як жанр симфонічної музики на прикладі творчості російських композиторів другої половини XIX – початку XX століття аналізує О. Ф. Єндуткіна [14]. Дослідниця зазначає, що її дисертаційне дослідження є однією з перших праць, присвячених «музичній картині». О.Ф. Єндуткіна визначає «музичну картину» як жанр та пропонує поділ жанру на типи: пейзаж, портрет, масова сцена. У висновках дослідниця акцентує увагу на таких провідних ознаках жанру як сполучення вербальної, музичної та образотворчої складової. Прояв принципів живопису вона виявляє на трьох рівнях: програмності, композиційності та звукозображальності. Програмність виконує функцію установки на відтворення візуальної образності та її адекватне слухове сприйняття [14, с. 20–21].

О.Ф. Єндуткіна зазначає, що процес еволюції жанру картини у XX столітті пов'язаний з посиленням у ній живописних рис, що зумовлено 1)

загальною тенденцією до взаємопроникнення (синтезу) видів мистецтва, яке набуває якісно новий характер; 2) розширенням кола програмних першоджерел (композитори звертаються не тільки до літературних творів, але й до творів образотворчого мистецтва та творчості окремих художників); 3) відкриттям нових засобів звукозображальності, пов'язаних з новими видами технік та використанням нетрадиційних можливостей інструментів [14, с. 21].

Аналіз музикознавчих робіт показав, що загальноприйнятого визначення «музична картина» не існує. Між тим, різноманітність та варіантність музичних творів картинно-зображального типу свідчать про наявність об'єднуючого начала, на яке вказує назва «музична картина». Очевидно, що назва прийшла з живопису, тож об'єднуючим фактором є поняття «картинність». Цей термін часто вживають у якості метафори, говорячи про наявність особливого уявлення образів в таких видах мистецтва як література та музика. Картинність у музиці специфічна, оскільки система засобів даного мистецтва не припускає візуальності як такої. Тож сприйняття «музичної картини» – це складний процес, який представляє собою переклад візуальних уявлень у ранг художніх образів та зворотній рух від прослуховування музичного твору до «бачення» в уяві конкретних картин.

Ряд авторів – Ю. Кремльов [28], Л. Мазель [31], В. Медушевський [33], В. Холопова [66], В. Цуккерман [68] розглядають картинність як результат еволюції зображальних звукових засобів, у той час як їх фрагментарне використання переростає у систему. О. Поповська, Ю. Хохлов [67] трактують це явище як тип програмності, коли установка на певне сприйняття стає поштовхом для подальшого уявлення конкретних образів.

Оскільки картинність у музиці пов'язана з механізмом перцепції (сприйняття), то дослідникам мимоволі доводиться звертатись до основ психології. Так як перцепція не локалізована в окремих системах сприйняття, то слухові враження співвідносяться з тактильними, нюховими та зоровими. При цьому вони базуються на життєвому досвіді, апелюючи до різного роду асоціацій. Таким чином слухач може «побачити» в уяві просторові об'єкти, їх

зовнішній вигляд відображений у фізичних параметрах (розмірі, об'ємі, кольорі, характері руху, консистенції, ароматі і т. д.).

Отже, картинність у музиці, як і у мистецтві в цілому, являє собою тип мислення, який апелює до репрезентації образно-конкретних уявлень. Універсальність цього явища обумовлює його існування у різних жанрах – вокальних та інструментальних, симфонічних та оперних.

Музичну картину можна розглядати в різних дослідницьких ракурсах. Наприклад, можна аналізувати в контексті програмності. Програмність в музиці досліджували Л.О. Кияновська [23], А.І. Муха [35]. Особливостям втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці присвячено дисертаційне дослідження О. Фрайт [63].

Борух І. М. у своїй дисертації «Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспект» пропонує розглядати програмність як принцип композиторського мислення, який полягає у конкретизації образного змісту інструментального твору через його назву [4, с. 2]. Дослідниця зауважує, що така конкретизація покращує сприйняття музичного твору слухачами. Її тези цілком прийнятні для характеристики музичної картини. Однак щодо запропонованої І.М. Борух класифікації видів програмності виникають запитання в аспекті їх переліку.

Борух І.М. на прикладі української скрипкової музики виділяє такі образно-тематичні сфери програмності: парафрастична, психологічно-настроєва, зображально-настроєва, звуконаслідувальна, портретна, образотворча, сюжетно-фабульна, узагальнено-образна, символічно-образна, сакральна, присвячувальна [4, с. 2]. На нашу думку, у процесі систематизації науковець недостатньо враховує рівні узагальнення, адже портретна, сюжетно-фабульна, символічно-образна сфери цілком підпорядковуються під визначення «образотворча».

Поняття «музична картина» позначає значно більше, ніж музичний твір. Воно свідчить про синтез різних видів мистецтва. Наприклад, «Картинки з виставки» М. Мусоргського корелюють з картинами В. Гартмана, «Замки

Луари» Л. Дичко корелюють із архітектурними пам'ятками. Синтез і синтезію у творчості українських композиторів розглядає Є. Пахомова [40]. У своїй роботі авторка звертає увагу на твори-екфразиси, у яких композитори засобами музики через аналогію з образотворчим мистецтвом апелюють до конкретних творів живопису. Є. Пахомова виділяє такі твори українських композиторів як «Київські ліричні картини» (симфонічна сюїта), «Чотири прелюдії-картини» (фортепіанний цикл), «Строкаті картинки» (для двох труб і тромбона), Ж. Колодуб; «Хорові картинки» для хору на вірші О. Вишні та С. Васильченка В. Бібка; «Шість картин» для фортепіано В. Губи [40].

Попри значну кількість творів, визначених композиторами як «музична картина» у жанровій системі вони займають досить скромне місце. Вказуючи на драматургічні та композиційні особливості творів, науковці не ставлять перед собою задачу виявлення специфіки жанру, а засоби втілення картинних образів аналізуються лише у аспекті авторського стилю.

Оскільки «музична картина» відповідає багатьом критеріям, необхідним для отримання статусу самостійного жанру (велика кількість творів, наявність загальних рис), доцільно звернути увагу на типологію музичних картин. Такі різновиди як музичний портрет, пейзаж, ескіз, фреска, акварель та інші набули значної популярності у композиторів. Всі ці різновиди можна об'єднати такими поняттями як «картинність» та «програмність». Оскільки «музична картина» поєднує в собі спільні семантичні якості цих різновидів, то ми вважаємо, що *доцільним буде позначати «музичну картину» як «метажанр».*

Музична практика ХХ століття свідчить, що процес еволюції музичної картини безпосередньо пов'язаний із посиленням у ній «мальовничих» можливостей, Це пов'язано із загальною тенденцією до сполучення різних видів мистецтв; розширення кола програмних першоджерел; відкриття нових звукозображальних засобів, які пов'язані з новими видами технік (сонористика, алеоторика, використання нетрадиційних можливостей інструменту, поява нових сфер звучання (електронна музика).

1.3. Різновиди музичної картини у західноєвропейській та російській фортепіанній музиці

Огляд метажанру «музична картина» у фортепіанній музиці виявив широкий спектр образів, жанрових уточнень та стилістичних засобів. «Музична картина» виявилась універсальним жанром, в якому набули звукового втілення казкові образи, легенди, сказання, пейзажі, портрети, архітектурні споруди та історичні події минулих літ.

Програмна музика знає багато прекрасних відгуків на конкретні твори скульптури та живопису – «Мислитель» Ф. Ліста по скульптурі Мікеланджело, «Острів радощів» К. Дебюссі по картині А. Ватто, «Картинки з виставки» М. Мусоргського по В. Гартману. Крім творів-екфразисів типологія «музичної картини» у фортепіанній музиці визначається портретом, пейзажем, фрескою, ескізом і т. п., що є яскравим відображенням тенденції до синтезу образотворчого і музичного мистецтв.

Музичний портрет містить у собі показ живої істоти, відображення внутрішніх властивостей реального чи фантастичного персонажу (емоційного рівня, співвідношення негативних та позитивних якостей, світосприйняття ...), а також зовнішніх рис (фізичних даних, соціальних атрибутів і т. д.). Портрет – це зображення конкретної, реальної людини за умови, якщо це єдина або основна тема твору. У різних видах мистецтва створення портрету пов'язане з використанням специфічних засобів. Якщо в оперному жанрі це досягається природно, то в інструментальному портреті – це результат асоціативного сприйняття.

Типологія портрету багатопланова та широка, в залежності від призначення та техніки виконання. У дисертації «Способи репрезентації картини світу в портреті (на прикладі італійської і французької шкіл живопису XVII – XVIII століття)» С. Стукалова класифікувала жанр портрета в залежності від змісту концептуальної картини світу митця. Дослідниця виділила: портрет-символ, портрет-ідею, портрет-послання, театралізований портрет, характерний портрет, портрет людини в інтер'єрі [57].

А. Бажанов пропонує таку класифікацію музичного портрету: історичний портрет (Р. Шуман «Паганіні», Ф. Ліст «Угорські історичні портрети»), портрет-картина (Е. Гріг «Хлопчик пастух»), ретроспективний портрет (А. Онеггер «Дань пам'яті Равеля»), портрет-тип (Е. Гріг «Мандрівник»), портрет-прогулянка (М. Мусоргський цикл «Картинки з виставки»), костюмований портрет (Ф. Ліст «Лорелея», К. Дебюссі «Ундіна»), релігійний портрет (Ф. Куперен «Молоді монахині», «Паломниці»).

Основною умовою жанру музичного портрету, який полягає в зображенні людини як центрального образу, відповідає жанр мініатюри. Музичний портрет – це зображення персонажу за допомогою музично-виразових засобів. Музичне портретування зосереджене на характеристиці внутрішнього світу головного героя – його почуттів, переживань, емоцій [29, с. 93]. Музичним портретом вважається музично-художній образ конкретної особи, як реально існуючої, так і вигаданої, яка стала центральною темою твору, або його відносно великої самостійної частини. Музичний портрет також прагне до відтворення деяких особливостей зовнішності головного героя: характерних жестів і манери рухатися, швидкості рухів, особливостей мовлення, що відповідають часовій та інтонаційній природі музичного мистецтва [54].

В основу художнього образу фортепіанних творів дуже часто покладено образ реальної людини. Як, наприклад, у циклі «Угорські історичні портрети» Ф. Ліста. Тут автор зобразив відомих громадських діячів (Міхея Верешмарті, Аліза Мошоні, Шандора Петефі).

Більше ніж 130 музичних портретів є частиною творчої спадщини Ф. Куперена. Більшість із них – жіночі. Героями його п'єс часто були конкретні люди – родичі композитора («Ла Куперенет», «Ла Куперен»), його знайомі та колеги («Ла Вільє», «Ла Граньє»), знать та придворні («Принцеса Марі», «Регентша, або Мінерва»). Також в творчості Франсуа Куперена можна знайти і портрети міфологічних істот («Флора», «Тарпсихора», «Гіменей»). Серед його програмних творів наявні й колективні музичні образи («Молоді

монахині», «Провансальські матроски»). Є й конкретні професійні портрети («Женці», «Пряля»), портрети які вказують на вік («Новонароджена муза», «Дівчина-підліток»), та такі, що вказують на національність («Китайці», «Іспанка», «Флорентійка»).

Новий імпульс для розвитку музичного портрету надала естетика романтизму. Ідеї синтезу мистецтв сприяли появі жанрових запозичень з літератури (поема, билина, казка, балада) та живопису (картина, пейзаж, портрет). Р. Шуман був одним із активних прихильників програмності в музиці. Його музика насичена сценками, портретами, картинками з натури. Яскравим прикладом є його фортепіанний цикл «Карнавал», в якому представлені портретні п'єси «Кокетка», «Кіаріна», «Естрелла», «Флорестиан», «Евсебій», «Паганіні» і «Шопен», більшість з яких зображає саме реальних людей (Роберта Шумана, Клару Вік, Ернестину фон Фрикен та інших).

У творчість угорського композитора Ф. Ліста також проникли ідеї взаємозв'язку різних видів мистецтва. Серед його фортепіанних творів зустрічаються портрети літературних героїв («Гретхен») та міфічних персонажів («Лорелея»), але більша частина музичних портретів зображує реальних людей («Мазепа», «Угорські історичні портрети»).

У норвезького композитора Едварда Гріга серед персонажів музичних портретів майже нема реальних людей. Винятком є однойменна п'єса, присвячена пам'яті датського композитора Нільса Гаде та етюд «Данина Шопену». У своїх фортепіанних мініатюрах композитор зображує людей («Хлопчик-пастух», «Мандрівник») поряд з образами народної фантастики («Сільфіда», «Похід гномів», «Танець ельфів», «Кобольд»).

Ще одним різновидом музичної картини є пейзаж. Пейзаж – це коло творів, які показують природу та навколишнє середовище людини. Зазвичай це поняття пов'язують з образотворчим мистецтвом, у якому пейзаж отримав найбільш широке розповсюдження. У пейзажі, як у художньому творі спостерігається відображення фактів, схожих на реальну дійсність, але опрацьовану по новому. Семантичний ряд терміну «пейзаж» – вид,

зображення, малюнок, картина природи, зображення місцевості. Пейзаж несе у собі елемент суб'єктивізму художника, адже тут він не копіювальник життя, а його тлумач та перетворювач, дослідник. Так і в музиці – світ спостережень, вражень, спогадів митця, те про що міркував, відчував, любив, що близько бачив та знав відображується у творах головною темою. У пейзажі, більше ніж у чомусь іншому, виявляється обдарованість митця, його вміння передати настроїв, стан природи. Таким чином пейзаж виступає посередником між людиною і природою.

Одним з найбільш яскравих авторів фортепіанного пейзажу є С. Рахманінов. Композитор створив ряд п'єс, які можна умовно об'єднати у цикл «пори року»: «Прелюдії» оп. 3 (cis-moll), оп. 23 (fis-moll, B-dur, D-dur, Es-dur), оп. 32 (gis-moll, G-dur, e-moll, h-moll), Етюди-картини оп. 33 (g-moll, C-dur, es-moll, es-moll, Es-dur), оп. 39 (D-dur), «Музичний момент» оп. 16 (C-dur). У фортепіанних опусах С. Рахманінова дійсно виникає галерея зимових, весняних та літніх пейзажів, у яких розкривається внутрішній світ людини у єдності з картинами природи.

Значний інтерес викликає те, що в п'єсах С. Рахманінова відображена не тільки краса російської природи, але й світ людської душі, зачіпаються філософські аспекти людського буття. Дослідники позначають пейзаж С. Рахманінова як «концептуальний пейзаж» та звертають увагу на шляхи його розвитку.

«Музичні моменти» оп.16. – це музика, яка відзначається ліричністю переживань. Твори є «моментальними», зображальними, живописними «знімками» природи, які викликають різні емоційні стани. Згодом композитор ускладнює образно-поетичний зміст своїх творів. Бажання виразити різноманітні рухи людської душі спонукає С. Рахманінова звернутись до жанру прелюдії. Таким чином виникають пейзажі, які можна визначити як «пейзажі настроїв», у яких є «історія душі». В них увага зосереджена на різних психічних станах, душевних почуттях, які співзвучні весніному пробудженню та оновленню природи, її розквіту (радість, захват, надії), а

також її осіннім або зимовим станами (сум, втома, безвихідність, розчарування, страх, самотність).

Якщо деякі твори С. Рахманінова умовно можна віднести до якоїсь пори року (прелюдія *gis-moll* № 12 тв. 32 – образи зимової дороги), то П. Чайковський створює цілий цикл програмних п'єс під назвою «Пори року». Весь цикл складається з 12 п'єс, кожна з яких за своїм характером та образністю відповідає конкретному місяцю року. Перед слухачем розгортається ряд пейзажів: січень – «Біля каміну», лютий – «Масляна», березень – «Жайворонок», квітень – «Пролісок», травень – «Білі ночі», червень – «Баркарола», липень – «Пісня косаря», серпень – «Жнива», вересень – «Полювання», жовтень – «Осіння пісня», листопад – «На трійці», грудень – «Святки».

Ідея циклу та заголовків п'єс належить М. Бернарду (композитор, піаніст, диригент, видавник журналу «Новеліст»). Саме від нього надійшло замовлення П. Чайковському на написання циклу. Під час видання п'єс у журналі кожна з них отримала поетичний епіграф, що є яскравим прикладом поєднання двох мистецтв – музики та літератури.

Якісно нового рівня розвиток музичної зображальності досягнув на межі ХХ століття у творчості французьких композиторів. Найважливіший феномен західноєвропейського фортепіанного музичного модерну пов'язаний з творчістю К. Дебюссі та М. Равеля. Їх творчість розглядається у контексті музичного імпресіонізму, який з кінця 1880-х років став однією із найбільш новаторських ліній у сфері музичної зображальності і символізму.

Імпресіонізм – це погляд на світ як на співвідношення зовнішніх та внутрішніх сил, об'єктивного і суб'єктивного, їх взаємозалежності. Цей яскравий художній новаторський напрям модернізму опирався на об'єктивне сприйняття світу. Його особливість – у рівновазі складових частин. Поєднання творчих принципів імпресіонізму і символізму, пов'язане із граничною суб'єктивністю сприйняття реального світу, вносило у пейзаж точність, тонкість та вишуканість відтінків.

Твори К. Дебюссі («Сліди на снігу»; «Затонулий собор»; «Паруси» ...), а також М. Равеля («Гра води»; «Човен в океані»; «Долина дзвонів» ...) музикознавці визначають як події музично-живописні пейзажі. Хоча К. Дебюссі підкреслював, що він не є «імпресіоністом», а лише намагається «знайти нові реальності», у його пейзажах органічно поєднується зовнішня сторона динамічних об'єктивних явищ з різними відтінками суб'єктивного відчуття світу.

В основі творчого методу композитора лежить прагнення відобразити у звуках безкінечно мінливий вигляд природи. Музичний імпресіонізм пов'язаний з прямою зображальністю, з новими віяннями у філософії, літературі та, перш за все, в образотворчому мистецтві. Акцентуючи увагу на суб'єктивності сприйняття художника, К. Дебюссі використав цілий ряд нових художньо-виразових засобів. «Місячне сяйво» у повному обсязі відповідає всім аспектам названого вище художнього напрямку, являючи собою перший геніальний зразок пейзажу у творчості К. Дебюссі. Цей твір вдало зображує нічний пейзаж та місячне сяйво. У цій п'єсі імпресіоністичний зображально-живописний звукопис композитора вперше виявляється в повній мірі.

Ще одним з відомих прикладів синтезу двох мистецтв є фортепіанний цикл «Картинки з виставки» М. Мусоргського. Другом композитора був відомий художник та архітектор В. Гартман, який передчасно пішов з життя через хворобу. Через рік після трагічної смерті художника в Петербурзі була організована його персональна виставка. Відвідування цієї виставки послужило поштовхом для створення М. Мусоргським циклу «Картинки з виставки».

П'єси-картини пов'язані між собою темою-інтермедією «Прогулянка», яка створює відчуття прогулянки по галереї та перехід від картини до картини. В цей цикл входять твори як портретного, так і пейзажного типу. До останніх відносяться: «Старий замок», «Тюільрійський сад», «Лімож», «Катакомби», «Хатинка на курячих ніжках», «Богатирські ворота».

Великою популярністю серед композиторів користувався ще один різновид музичної картини – фреска. Музичну фреску як феномен сучасного мистецтва розглядає у своїй роботі О. Тиха [61]. Фреску як різновид метажанру музична картина у фортепіанній музиці представлено значною кількістю творів різних композиторів.

Фортепіанний цикл «Фрески капели Скровеньї» (1992) І. Друх написано композитором для двох фортепіано. П'ять «ілюстрацій» життя Христа були створені під враженням відвідування композитором Капели дель Арена у Падуї (також відомої як Капела Скровеньї – по імені володаря). Капела була розписана видатним флорентійським художником Джотто ді Бондоне. Кожна з п'яти фресок у циклі має своє умовне позначення: 1 – Благовіщення. Різдво; 2 – Втеча до Єгипту; 3 – Христос серед вчителів; 4 – Зрада та поцілунок Іуди; 5 – Хода на голгофу. Розп'яття.

Концерт «Фрески стародавнього Єгипту» (2018) А. Козлової присвячений таємничому та загадковому світу стародавнього Єгипту. Він свідчить про зацікавленість композиторки історією кохання відомої цариці Нефертіті та фараона Ехнатона, цариці Клеопатри і Юлія Цезаря, історією боротьби за трон Арсіної, рідної сестри Клеопатри. Музика змальовує хвилюючі образи та почуття героїв стародавнього Єгипту.

«Фрески» А. Подзорова – це фортепіанний цикл, що складається з п'яти п'єс, які по змістовності та щільності музичних подій нагадують короткометражні фільми.

Фортепіанні «Фрески» №1 (1965) та №2 (1972) Л. Абеліович складаються з 9-ти («Кроки в ночі», «Втікач», «Скорботний час», «Порив», «Тиша», «Хід», «Реквієм», «Скерцо», «Звершення») та 12-ти п'єс. Цикли поєднує спільний зміст. Образи поневірян у часи воєнного лихоліття символізують багатостраждальний образ рідної батьківщини, яка витримала всі випробування.

Ще одним різновидом музичної картини є ескіз. В образотворчому мистецтві поняття ескіз трактується як попередній нарис, який фіксує задум

художнього твору. Виконується він лінійно, без світлотіньового моделювання зображення. Зазвичай ескіз – це швидко виконаний, легкий, вільний малюнок, який не визначається як закінчена робота. Тим не менш, уже в ескізі намічається стилістика зображення простору, який може бути дуже глибоким, спрощеним або фактично відсутнім. Ескіз – це творчий пошук, який розвиває уяву, формує творче мислення, визначає композиційне рішення майбутньої живописної роботи.

У музиці, як і у малярстві, ескіз – це підготовчий нарис, який фіксує задум майбутнього твору чи окремих його частин. Також ескізом називають уривчасті нотатки мелодій, тем, ритмічних фігур гармонічного плану тощо. Такі нотатки існують з давніх часів, завдяки ним зараз відомі незавершені задуми видатних митців минулого. Ще у XIX столітті, під впливом імпресіонізму, ескізами почали називати завершені музичні твори, які композитори створювали під враженням картин природи.

У фортепіанній музиці поняття ескіз зустрічається рідше, ніж у малярстві та являє собою унікальні образи програмної музики. Так, наприклад, Р. Шуман написав цикл «Ескізи для органу» (або педального фортепіано) (1845); А. Онеггер – «Два ескізи» (1943); А. Классен – «Ескізи для фортепіано» у двох томах (2016). «Ескізи» А. Классена – це 25 невеликих за розміром п'єс середньої складності, написаних у сучасно-романтичному стилі.

Окрім яскравих фактурних форм, барвистого тембрового ряду та інших конструктивних елементів, притаманних музичній картині, композитори різних національних шкіл активно використовують фольклорний компонент. Народна музика надає композиторам можливість цитувати старовинні наспіви та мелодії, які впродовж віків вбирали в себе певні мелодико-ритмічні формули. Ці формули містять у собі моменти наслідування звукам природи, людському голосу, співу птахів, танцювальні ритми, тощо. Фольклорні елементи у прямому цитуванні чи професійному переосмисленні органічно входять до арсеналу виразових засобів «музичної картини».

Висновки до першого розділу

1. Жанр – це історично обумовлений тип художнього твору, що вирізняється єдністю специфічних якостей форми та змісту. Критерії класифікації жанрів історично рухомі. Один і той же жанр в різні епохи сприймається по-різному.

«Музичний жанр» – багатозначне поняття. У музикознавстві (Л. Мазель, О. Соколов, А. Сохор, Ю. Юцевич) провідними вважають такі визначення: 1) тип музичного твору, який існує в певних культурних та національних ареалах, втілює конкретні соціальні, естетичні, конструктивно-семантичні та інші реалії в певній єдності ознак і визначається спрямованістю ідеальної абстрактної моделі на його соціально-комунікативну функцію; 2) ідеальна, абстрактна і типологічна модель чи інваріант, стосовно якого можуть здійснюватися зіставлення й визначатися певні групи творів.

2. Загальноприйнятого визначення жанру «музична картина» не існує. Музичну картину аналізують через такі поняття як програмність, картинність, синтез і синестезія.

Як картинність це поняття трактують О. Поповська, Ю. Хохлов. Картинність у музиці, як і у мистецтві в цілому, являє собою тип мислення, який апелює до презентації образно-конкретних уявлень. Програмність у музиці досліджували Л. Кияновська, А. Муха, І. Брух. Програмність можна розглядати як принцип, який полягає у втіленні образного змісту твору через його назву. Синтез і синтезію у творчості українських композиторів розглянула Є. Пахомова. У своєму дослідженні авторка розглядає «твори-екфразиси» як втілення за допомогою музичних засобів аналогії до творів образотворчого мистецтва, архітектури, літератури тощо.

3. Під час огляду творів картинно-зображального типу у музичній практиці з'ясовано, що «музична картина» є універсальним жанром, в якому набули звукового втілення казкові образи, легенди, сказання, пейзажі, портрети, архітектурні споруди та історичні події минулих літ.

У музичній практиці існують такі різновиди музичних картин як портрет, пейзаж, ескіз, фреска, акварель, тощо. Всі ці різновиди об'єднуються поняттями «картинність» та «програмність». «Музична картина» поєднує семантичні якості цих різновидів, тому доцільно буде позначити її як «метажанр».

Проаналізувавши західноєвропейську та російську фортепіанну творчість музичні портрети знайдено у Р. Шумана, Ф. Ліста, К. Дебюссі, А. Онеггера, Ф. Куперена; пейзажі у – С. Рахманінова, П. Чайковського, К. Дебюссі, М. Равеля, М. Мусоргського; фрески – у І. Друха, А. Козлової, А. Подзорової, Л. Абеліовича; ескізи – у Р. Шумана, А. Онеггера, А. Классена, В. Купревича. Образну основу для своїх творів композитори знаходять у мальовничій природі, національних традиціях, культурній спадщині, визначних подіях різних країн світу. Все це і є основними загальними рисами для фортепіанних композицій картинно-зображального типу.

Музична практика ХХ століття свідчить, що процес еволюції музичної картини безпосередньо пов'язаний із посиленням у ній «мальовничих» можливостей, Це пов'язано із загальною тенденцією до синтезу різних видів мистецтв; розширенням кола програмних першоджерел; відкриттям нових засобів музичної виразності.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА КАРТИНА У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Програмність фортепіанного циклу І. Шамо «Картини російських живописців»

Аналіз творчого доробку українських композиторів, викладеного на сайті Національної спілки композиторів України [53], свідчить про чисельну кількість різновидів музичної картини в українській фортепіанній музиці. «Музична картина», як поширене явище музичної практики, потребує аналізу окремих творів, систематизації, узагальнення.

У першому розділі було з'ясовано, що визначення поняття «музична картина» у сучасному музикознавстві не існує. Найчастіше використовують терміни «картинність», «програмність». Зазвичай мають на увазі музичну композицію, яка своєю назвою та змістом спрямовує слухача до візуального уявлення художнього образу у процесі сприйняття музичного твору. Мова йде про складний процес перекладу візуальних уявлень у ранг музичних образів та зворотній рух від прослуховування музичного твору до «бачення» в уяві конкретних картин.

Українські композитори нерідко вдаються до аналогій з образотворчим мистецтвом, використовують елементи образотворчих технік і прийомів, особливості композиції. Є зразки прямих посилань на конкретні твори живопису та живописців. У статті Є.Г. Пахомової «Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття» такі твори позначаються як твори-екфразиси [40, с. 106-107].

Початково поняття «екфразис» (від давньогрецького – виказую, виражаю) означало розкриття засобами літератури змісту творів малярства, музики, архітектури та інших видів мистецтва. Сьогодні «музичний екфразис» визначають як екстраполяцію візуального твору мистецтва в музику [40, с. 104].

Екфразис як візуальне відображення творів живопису в музиці спостерігаємо у таких творах як: «Чотири прелюдії-картини» (фортепіанний цикл) Ж. Колодуб; «Шість картин» для фортепіано В. Губи, «Етюди-картини» А. Штогаренка.

Сюїти картинно-програмного типу в українській фортепіанній музиці досліджує Н. Ревенко [44; 45]. Вона залучає для аналізу «Сюїту на тему малюнків О. Бердслея» І. Белзи; музичні малюнки за поемою М. Гоголя «Мертві душі» М. Сильванського; пейзажні замальовки «Картинки Гуцульщини» М. Колесси, «Київський альбом» Ю. Іщенка, «Лісові картини» Г. Жуковського.

Одним з яскравих зразків екфразису є фортепіанний цикл Ігоря Шамо «Картини російських живописців». Зазначений цикл являє собою приклад синтезу двох різних мистецтв. Сюїта написана як відгук на конкретні картини відомих російських художників ХІХ–ХХ століть. Об'єднуючим фактором для більшості п'єс циклу з картиною конкретного художника став пейзаж. У циклі добре простежується ідея спільного образу, втіленого різними засобами художньої виразності.

Цикл «Картинки російських живописців» привертає до себе увагу музикознавців та дослідників: «І. Шамо. Фортепіанна сюїта «картини російських живописців» В. Зінченко [16], «З Історії зв'язків музики та живопису (на прикладі І. Шамо «Картини російських живописців»)» М. Бордак [2], «Пейзаж у музиці. «Картини російських живописців» Ігоря Шамо» М. Заячковський [15].

Сюїта «Картини російських живописців» складається із шести п'єс, створених під враженням від відомих живописних полотен: «Трійка» за І. Голіковим, «Літній вечір» за І. Левітаном, «Ранок у лісі» по картині А. Рилова, «Владимирка» – І. Левітан, «Берізка» за М. Нестеровим, «На гулянці» – Б. Кустодієв.

Збірка І. Шамо віддзеркалює схильність українських композиторів 50-х – 80-х років ХХ століття до інструментальних творів програмного типу, що

знайшла втілення у фортепіанних циклах картинного типу. Композитор трактує картинну програмність в романтичному ключі, що виявляється у свідомому використанні ефектних колористично-фактурних прийомів, оригінальних звукообразжальних, метро-ритмічних та фактурних знахідках.

Творчим підґрунтям для композитора при створенні циклу стало його власне захоплення живописом. З біографії І. Шамо можна дізнатись, що ще з малечку композитор полюбляв проводити вільний час за малярством, хоча професійно даному виду мистецтва він ніколи не навчався. «Згодом це зіграло важливу роль у його формуванні як композитора. У багатьох творах помітно філігранне опрацювання деталей, іноді непомітних для вуха з першого прослуховування, але саме в них – витончено змальованій інтонації, колористично придуманому гармонійному ході і так далі – врешті-решт народжується барвисте і цілісне музичне» [36. с. 12].

Відкриває цикл композиція «Трійка». Відштовхуючись від образів живопису, з перших же тактів твору уява автора, а потім вже виконавця та слухачів розгортає панораму зимової дороги. По цій дорозі мчить трійка коней, якщо добре прислухатись, то можна почути як музика відтворює брязкіт металевих дзвіночків. Головна тема написана у тональності C-dur. Спочатку мелодія обплетена фігураціями тріолей у акомпанементі. Відсутність у фактурі акордів надає викладу «прозорого» забарвлення. Далі, при повторюванні цієї теми, динаміка наростає від *f* до *ff*, а акомпанемент наповнюється акордами. За допомогою цих поширених засобів виразності І. Шамо передає ефект наближення трійки. Та ось звучить нова тема. Більш наспівна, лірична за своїм характером, в той час як почуття руху залишається незмінним. Перехід до третього розділу сповнений інтонаційними фрагментами основної теми, що слугує підготовчою основою до її повернення у репрізі. Мелодія яка перейшла у низький регістр висхідним пасажем мчить до третьої октави. Саме там у ритмі тріольних фігурацій звучання поступово віддаляється та зникає [16] (Додаток А).

Створена за однойменною картиною І. Левітана п'єса «Літній вечір» продовжує цикл. У ній закладено вже зовсім інший настрій, спокійний, меланхолійний, характер музики дуже витончений. Тема написана в тональності b-moll з авторською вказівкою *Andantino pastorale*. Саме завдяки цьому автор хоче передати плавний рух мелодії, неспішний розвиток теми, який доповнює витончена рафінованість гармонії [16]. У середньому розділі музика не контрастує за характером тематизму. Гнучкість мето-ритму поєднана з інтонаційним розвитком. Фольклорного звучання та відчуття народного духу І. Шамо втілює завдяки зміщенню акцентів, зміні метрів та розмірів. Кульмінація звучить достатньо емоційно та піднесено. Після чого наступає скорочена реприза [15] (Додаток Б).

Музична мініатюра «Ранок у лісі» достатньо контрастна по відношенню до попередньої. Жвава та енергійна за своїм характером вона продовжує цикл. У кожній із п'єс циклу І. Шамо користується різними елементами звукопису. В даній мініатюрі він розкриває картинну програмність у романтичному стилі. Різноманітними, яскравими прийомами музика зображає лісові пейзажі, вкриті першими промінчиками сонця. Ця п'єса також має тричастинну побудову. Головна тема написана в тональності F-dur. Експозиція та реприза однакові за своїм тематизмом, також у середньому розділі загальний настрій композиції не набуває суттєвих змін [16] (Додаток В).

Наступною п'єсою циклу стала «Володимирка» (за картиною І. Левітана). На своєму полотні художник зображує сумновідомий Володимирський тракт. Це був шлях скорботи, по якому віками доправляли арештантів до Сибіру. І. Шамо вдається глибоко та точно передати у своїй композиції задум І. Левітана. Композитор використовує прийом *ostinato*, який проходить через всю композицію та допомагає відтворити трагічну образність. У вигляді ледве відчутного фону він з'являється в перших тактах твору. Похмура та безрадісна мелодія, викладена у низькому регістрі розгортається на його фоні. Під час фактурного та динамічного розростання *ostinato* набирає грізного звучання. На кульмінаційному піці твору драматизм набуває

пристрасного характеру. Згодом напруження поступово спадає, немов розсіюється в повітрі. Саме таким способом І. Шамо втілює ефект візуальних асоціацій: наближення, проходження перед очима та зникнення в далечині похмурої колони в'язнів [16] (Додаток Г).

Як відгук на картину М. Нестерова з'явилась ще одна п'єса циклу – «Берізка». На картинах М. Нестерова природа не виступає фоном, а є «головним героєм» твору. Настрій музики першої частини сповнений хороводними мотивами. Середня частина п'єси (*Piu mosso*) вийшла у композитора досить колоритною та насиченою. У порівнянні з попередніми п'єсами середня частина «Берізки» звучить більш контрастно. За допомогою побутових жанрових елементів митець розгортає звукову картину, показує людину у єдності з природою [16] (Додаток Д).

Останнім твором у циклі стає п'єса «На гулянці». Перші такти твору наче закликають всіх взяти участі у гомінкому народному святі. Головна тема композиції, танцювальна та енергійна за характером, яскраво передає музичний образ. За допомогою гострих синкоп, яскравих гармоній та постійних змін ритму композитор втілює настрій нестримних веселошів і часом незграбних танців. Розвиток дії не послаблюється ні на мить, енергійні тематичні епізоди змінюють один одного. Таким яскравим фіналом І. Шамо завершує свій цикл [16] (Додаток Е).

Між музикою та живописом можна помітити багато спільного: терміни ритм і рух є дуже важливими для живопису, колорит і симетрія – для музики. Можна розглядати лінію у живописі та проводити мелодичну лінію в музиці. Невід'ємними є поняття яскравість, тональність, стиль, характер як для музичних, так і живописних полотен.

«Картини російських живописців» І. Шамо корелюють з «Картинками з виставки» М. Мусоргського. Простежується подібність не тільки в окремих засобах висловлювання, але й у задумі створення. Це не випадковість, оскільки Ігор Шамо у своїй творчості спирався на досвід попередників.

«Картини російських живописців» набули великої популярності як і у концертуючих піаністів, так і серед виконавців молодшого покоління. Оригінальний авторський стиль зрілого майстра, поєднаний із традиційними способами формоутворення (побудова мініатюр, контрастний принцип їх чергування у сюїті тощо) є запорукою широкої затребуваності твору І. Шамо в навчальному та концертному репертуарі.

Інтерпретації «Картин російських живописців» можна почути у виконанні багатьох музикантів світу як на фортепіано, так і в оригінальних обробках: «Трійку» виконує ансамбль акордеонів та баянів (Санкт-Петербург) (<https://www.youtube.com/watch?v=Z7SfSGGsKaA>); «Літній вечір» – оркестр народних інструментів (<https://www.youtube.com/watch?v=ODujjLtwXyk>); переконливу виконавську інтерпретацію «Ранку у лісі» створює С. Москаленко (м. Київ) (<https://www.youtube.com/watch?v=UYbNo5BU1qQ>); «Володимирку» варто послухати у виконанні А. Жбанової (<https://www.youtube.com/watch?v=FMuFNrl81pU>); «Берізка» звучить у виконанні Phillip Sear (<https://www.youtube.com/watch?v=zfVRgIRogMM>), «На гулянці» яскраво виконує М. Муковнина (<https://www.youtube.com/watch?v=-HYHpcdIcDA>).

2.2. Звукове втілення пейзажу в «Картинках Гуцульщини» М. Колесси

В українській фортепіанній музиці пейзаж представлено значною кількістю творів: «Сині гори» А. Кос-Анатольського, «Картинки Гуцульщини», «Осінній прелюд» М. Колесси, «Лісові картини» Г. Жуковського, «Ранкові пейзажі» О. Гнатовської, «Літні замальовки» А. Павлової, «Стрімкий потік» М. Сільванського, «Пейзаж соло» для фортепіано К. Цепколенко тощо.

Пейзаж – це жанр живопису, у якому предметом зображення є природа. Відмінність у тематичній, географічній та часовій ознаках дозволяють розрізнити пейзаж сільській, міський, гірський, архітектурний, нічний,

морський тощо. Поділ пейзажу допустимий за його естетичними функціями, емоційною забарвленістю та психологічним змістом. Цей поділ дає можливість розрізнати пейзаж ідилічний, меланхолійний, споглядальний, елегантний, драматичний тощо [62].

У малярстві та поезії пейзаж має ліричну наповненість, основним його призначенням є відображення суб'єктивного стану людини та її внутрішнього світу. У музиці природа відображається опосередковано, завдяки життєвим і художнім асоціаціям, тож пейзаж у музиці можна розглядати як елемент художнього змісту та продукт асоціативного мислення.

Чисельні приклади музичного пейзажу знаходимо у творчості А. Кос-Анатольського. Цикл для фортепіано «Сині гори» містить чотири композиції з програмними назвами: «Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум». Кожен твір за своєю образною стилістикою підпорядковується під поняття «музичний пейзаж». Також до творів пейзажного змісту у композитора можна віднести «Шум верховини», «Гуцульську токату», «Закарпатську рапсодію», «Буковинську сюїту». Хоча програмність цих творів не конкретизується певним змістом, а має узагальнено-картинний характер, проте авторські назви цих творів натякають на коло образів і настроїв, які хотів відтворити композитор. А саме: замальовки природи та картини життя людей.

Для втілення задумів А. Кос-Анатольський користується такими виразними засобами: на першому місці мелодія, вона наспівна та обов'язково національно забарвлена; гуцульський лад, характерна метроритміка та перевага варіантності; широко розроблена інтонаційно-ритмічна побудова коломийок. Усі фортепіанні композиції Анатолія Кос-Анатольського за своїми стильовими ознаками наближені до романтичної лірики. Його творам властиві: романтично-ліричний характер, концертність, віртуозність, ефектність і все це привертає увагу виконавців та слухачів.

У контексті музичного пейзажу привертають увагу «Лісові картини» Г. Жуковського. Це сюїта для фортепіано, в яку входять дев'ять п'єс.

Образними темами стали пейзажі живої природи («Пробудження лісу», «Весняні струмки», «Лісова рослинність»); також елементи природи, про які автор говорить у людському контексті («Поранена берізка», «Верби-подружки»); образи вигаданих міфічних істот («Лісова нечисть», «Ігри лісових русалок»); та картини-події які можна пов'язати з настроями природи («Вакханалія», «Радість у першу грозу»).

До найбільш яскравих зразків музичного пейзажу належать «Картинки Гуцульщини» М. Колесси. Образи нав'язані мальовничими пейзажами рідної землі. Тісний зв'язок з фольклором надає творам М. Колесси яскравої оригінальності та національної визначеності. Прагнення до синтезу національних фольклорних витоків і новітніх художньо-стильових тенденцій зумовили становлення неповторного індивідуального композиторського письма. Особливості композиторської манери М. Колесси: елегантність, лаконічність думки, вишуканість виразу, увага до кожної деталі та кожного виразового прийому, всі ці риси яскраво проявляються в його фортепіанній музиці.

Сюїта «Картинки Гуцульщини» була створена у 1934 році. Сюїта складається з 4-х п'єс: «Прелюд», «Контрасти», «Колискова», «Веснянка». У «Прелюді» (a-moll) з перших тактів відтворюється атмосфера гірського карпатського пейзажу. У розвитку теми віддзеркалюється діалог сопілки і троїстих музик. «Летючості» мелодії надає штрих *staccato*, який слугує важливим фактором фразування. Низхідними підголосковими ходами вісімок поступово ускладнюється фактурний виклад теми. У першому розділі «Прелюду» композитор використовує метричну змінність (6/8, 3/4), яка характерна у гуцульській музиці. У середньому розділі п'єси відкриваються нові звороти, інтонації, поліритмія, синкопи. В останньому розділі «Прелюду» композитор повертається до початкового викладу теми. Важливо відмітити, що у кожній з частин в кульмінаційних утвореннях М. Колесса використовує характерний імпресіонізму прийом. А саме, розмитість та змінність структурних елементів [17].

Друга п'єса циклу – «Контрасти» (d-moll). У п'єсі на передній план виходить надзвичайний світ гуцульських танців: аркан, з його величними і вольовими чоловічими рухами, та плавний і виважений жіночий танок [20]. У п'єсі досить яскраво відчувається «оркестровість» фортепіанної фактури. Наслідування ансамблю «троїстих музик» досягається завдяки гострому *staccato*, наявності великої кількості форшлагів, тривожно-закличним фанфарам, акцентованим басовим ходам у другому епізоді твору. У «Контрастах» також надзвичайно багата палітра метро-ритмічних засобів. Впродовж двадцяти двох тактів відбувається тринадцять змін тактового розміру. У кінці звукова тканина твору ніби розчиняється на (*p*), та останній акорд знову вносить контраст і ставить яскраву, дотепну крапку на (*sf*) [17].

Драматичною кульмінацією циклу є «Колискова» (h-moll). Ще за часів язичництва спів над колискою мав значення оберегу. «Колискова» М. Колесси не просто побутова замальовка – це твір, який в наслідок драматичного музичного образу переростає межі жанру. Сміслові акценти на кожній долі нагадують риси, подібні до виконання пісень-страждань на фоні спокійного гойдання колиски. Традиційну тричастинну форму динамізує наскрізний розвиток, підвищена експресія висловлювання. Початок п'єси поліфонічний. Різнобарвна педалізація, розмитість гармонічних і структурних утворень, які характерні саме для імпресіоністичного стилю наче овіюють «Колискову» легким смутком [20].

Виразним та потужним завершенням циклу «Картинки Гуцульщини» є «Веснянка» (*Vivo con anima, e-moll*). Безперечно, цей твір викликає асоціацію з весняними піснями та дівочими хороводами. Вагомою рисою жанру веснянок є обов'язковий зв'язок з рухом, танцем. На відміну від композиторів-романтиків, у яких жанр веснянки виступає як символ оновлення, М. Колессу приваблює саме його архаїчність. Це найбільш сонячна, стрімка частина сюїти, якій притаманна виражена яскрава «театральність». Композитору вдається створити зримий пейзаж весняного свята. Як і у «Колисковій», тут має значення динамічна, метро-ритмічна, штрихова та артикуляційна

різнобарвність. Оптимістичного спрямування та насиченості руху надає веснянці яскраво виражена скерційність і розширення фактури.

Основа мелодичної лінії складається з короткої поспівки. В процесі розвитку вона зазнає різноманітних інтонаційних та ритмічних варіантів. Цікаві моменти в яких вкорочуються ритмічні мотиви зустрічаються у середній частині. Це проявляється поступовою зміною тактового розміру, що повторюється двічі: 6/8, 5/8, 4/8 3/8. Фінальній п'єсі також притаманне жорстке зіткнення неакордових звуків з опорними тризвуками. Це створює полігармонічний ефект. В останніх тактах твору спостерігається характерний для композиторського письма М. Колесси каданс з використання підвищених IV та VI ступенів [17].

Сюїтні цикли М. Колесси відзначаються варіаційним розвитком тематичного матеріалу з поліфонічною фактурою. Спостерігається синтез імпресіоністичних прийомів та гуцульських фольклорних традицій (з характерними для них мелодизмом, орнаментикою, ладо-гармонічними особливостями). Гуцульський лад, двічі гармонічний мінор, чергування тактів з рівними та затримуваними ритмами, гостра синкопована артикуляція, використання фанфарних закликів у кульмінаційних побудовах, що асоціюється з звучанням трембіт та «троїстих музик», послідовності інтервалів з перевагою чистих квінт, і кварт – все це є основними засобами виразності, якими активно користувався композитор [74].

Творчий стиль Миколи Колесси являє собою унікальне явище в естетичному стильовому контексті музичного мистецтва України. У стильовій палітрі митця поєднуються риси символізму, пізнього романтизму, неофольклоризму та неокласицизму.

У «Картинках Гуцульщини» композитор зображує не тільки мальовничі пейзажі Карпат, а й вміло відтворює неповторний, самобутній колорит гуцульського життя. Композитор не використовує автентичних мотивів, а створює на основі барвистої гуцульської стилістики свій власний музичний тематизм.

2.3. Риси фрескового живопису у «Замках Луари» Л. Дичко та «Музичних фресках» Б. Фільц

Музичні твори з маркуванням «фреска» набувають значного поширення у музичній практиці ХХ століття. Термін дуже часто з'являється у назві музичних творів, або ж у авторському коментарі. Таким чином стає актуальним питання про перехід «музичної фрески» з художнього статусу метафори в науковий (музикознавчий).

Поняття фреска (у перекладі з італійської *fresco* – свіжий) позначає техніку живопису фарбами на чистій або вапняній воді по свіжій чи сирій штукатурці, яка при висиханні утворює найтоншу прозору плівку карбонату кальцію, що закріплює фарби і робить фреску довговічною. Фрескою також називають твір, виконаний у цій техніці. Фреска дозволяє створювати монументальні композиції та є однією з основних технік стінних розписів.

У музиці «фреска» зазвичай представляє собою крупну, масштабну драматургію, розгорнуте великими пластами мислення композитора. Для виправдання ідеї жанру фреска потребує монументальної статичності і принципу крупного мазка, який потребує погляду з «великої дистанції». Композитори прагнуть відтворити «звучання» навколишнього матеріального середовища, монументальних споруд, архітектурних пам'яток тощо.

Вживання терміну «фреска» у назвах творів різних композиторів прослідкувала О. Тиха [61]. Вона вказує, що «фреска» може вживатись як художня метафора («Фрески Діонісія» для дев'яти інструментів Р. Щедрін); як доповнення до визначення основного жанру (ораторія-балет «Київські фрески» І. Карабиця); як визначення жанру (вокально-хорові фрески «Петро І» А. Петров).

Посилаючись на те, що використання терміну «фреска» композиторами музичних шкіл різних країн стає все чисельнішим, О. Тиха ставить питання про набування «фрескою» статусу жанрового імені. Обов'язковими умовами для цього є багаторазове використання даного терміну різними композиторами та наявність спільних рис, які були б відмінними для всіх

творів цього жанру, які його репрезентують. То ж, якщо показник численності не викликає ніяких сумнівів, Оксана Тиха пропонує розглянути більш детально іманентні характеристики жанру музичної фрески. Вона пропонує нам відповісти на ряд запитань, які дозволяють скласти уявлення про жанр конкретного музичного твору: 1) зміст, головна ідея, композиторський задум; 2) риси формотворення; 3) виконавський склад; 4) музична мова; 5) чинник об'єктивного сприйняття [61]. Авторка проводить аналітичні спостереження над творами, визначеними як «музична фреска» у таких композиторів як Б. Мартіну, І. Карабиць, Л. Грабовський, В. Кікта, Л. Дичко. Це дозволяє їй виокремити деякі спільні жанрові ознаки:

1. Глобальність ідеї в кожному творі. Фрески можуть бути написані під впливом вражень від живописних полотен, біблійських або легендарних історичних сюжетів та подій. Також вони можуть виступати як об'єктивний погляд на якусь конкретну культуру в цілому (на основі фольклорних матеріалів).
2. Монументальність на рівні форми: багаточастинність, та масштабність, мозаїчність конструкцій і, в той же час, можливість узагальнення (погляд на відстані), як правило в заключній частині.
3. Різновиди виконавського складу: фрески можуть бути написані для оркестру, для хору з оркестром, для окремих інструментів, або ансамблів.
4. Специфіка музичної мови: використання багатої тональної палітри, наявність поряд з темою так званих «фонових добудов».
5. Щодо слухового сприйняття музичних фресок виникає парадокс: складні в гармонічному та інтонаційному відношенні фрески за рахунок своєї барвистості стають зрозумілими і доступними, викликають певні зорові асоціації [61].

Одним із прикладів «фресок» у сучасній українській фортепіанній музиці є «Музичні фрески для фортепіано» Богдани Фільц. Вони представляють собою фортепіанний цикл, у який увійшли п'ять композицій («Світанкова фреска», «Надвечірня фреска», «Фіалкова фреска-спогад», «Різдвяна фреска», «Весняна фреска») з яскравим образно-емоційним змістом. Кожна п'єса циклу має від 24 до 42 тактів, що свідчить про її приналежність

до фортепіанної мініатюри.. Музична побудова кожної має форму періоду або простої двочастинної форми. Усі твори написані як присвяти друзям, колегам авторки і діячам музичного мистецтва України.

Більш детальний аналіз музичного тексту кожної з фресок показує авторське застосування арпеджованих акордів. Таким чином у п'єсах «Світанкова зірка» – 12, 15, 16 такти, «Надвечірня фреска» – 32 такт, у «Різдвяній фресці» Б. Фільц використовує арпеджовані акорди починаючи з 17-го по 24-ий такти. Динаміка ж в цих тактах п'єси набирає своєї напруги від *f* до *ff*, яке раптово зривається на *subito p* [1].

Цілою серією «фресок» представлена творчість української композиторки Лесі Дичко. Хорові твори «Французькі фрески» (1995), «Іспанські фрески» (1996-1999), «Швейцарські фрески» (2002), твори для фортепіано «Карпатські фрески», два зошити «Фрески за картинами Катерини Білокур» (1986) – для скрипки та органу, «Карпатські фрески» для фортепіано, «Замки Лаури» – п'ять фресок для фортепіано.

Фортепіанний цикл «Замки Луари» привертає до себе увагу монументальністю своєї образної основи. Цикл складається з п'яти п'єс, темою для яких стали образи французьких замків: Анжерського, Шенонсо, Вілландрі, Ене-ле-Вьей і Шамбор. Достатньо розповсюдженим в українській музиці є феномен, коли композитори звертаються до мотивів західноєвропейського мистецтва. Але серед значної кількості таких творів переважають вокально-хорові композиції. У той час як інструментальні твори, що пов'язані з його стилістикою, переважають (наприклад: «Іспанська балада» (2001) В. Золотухіна, сюїта «Танці старої Європи» (2001) Л. Колодуба, «Вітрувіанська людина» (2011) В. Польової та інші.

Леся Дичко починає створювати свої композиції по мотивам західноєвропейських культурних надбань з середини 1990-х років. До цього часу композиторка черпала натхнення здебільшого в образах східного мистецтва. Образність, специфіка колориту, стильові особливості її творів

побудовані на фонетиці та структурі поетичних текстів. Натомість нові композиції представляють вже інші засади розвитку музичної мови.

Першим серед таких інструментальних творів Л. Дичко є цикл з п'яти п'єс для фортепіано «Замки Луари». Як художню метафору до цього циклу композиторка використовує термін «Фреска». Цей термін з'явився під час редакції циклу як хорового концерту. Очевидно, що цей термін не був випадковим, оскільки він присутній у назвах багатьох композицій Л. Дичко.

Цілий ряд досліджень фортепіанної творчості композиторки проводить М. Рудик: «Жанрово-стильове моделювання у фортепіанних циклах Л. Дичко: стабільні та варіативні риси» [47]; «Л. Дичко фортепіанні твори» [46]; «Принципи фрескового живопису у сюїтній організації циклу «Замки Лаури» [48] та інші. Авторка вважає, що вибором інструментів Л. Дичко хотіла означити не тільки зв'язок з монументальністю даного різновиду живопису, а ще й із його давніми релігійними джерелами. Водночас в образність фресок Л. Дичко привносить семантику сакральних національних джерел.

Імпульси для розширення тематично-образного спектру фресок криються в традиціях цього жанру як монументального живопису. Фрески містяться не тільки в інтер'єрах церков і соборів, але й на фасадах палаців і громадських споруд. Так само багатою є їх тематика: використовуються сюжети Старого і Нового Заповітів, визначні події з життя і діяльності перших осіб тощо [48].

У тексті «Замків Луари» чітко простежується прагнення композиторки передати сприйняття світу і ментальність іншого народу. Л. Дичко ретельно вивчала усі деталі культури і мистецтва країни, намагалась досягнути увесь колорит різних регіонів: «Для того, щоб написати «Французькі фрески», я глибоко вивчила Францію по книгах, картинах, ілюстраціях та ін. Вона – моя стара, давня любов: я займалася кожною областю, кожним містом та усім, що в ньому знаходиться. Коли довелося нарешті відвідати країну реально, все було таким знайомим, наче в ній пройшли роки мого життя» [11, с.118] (Додатки Ж, К, Л, М, Н).

Оригінальність циклу «Замки Луари», перш за все, обумовлена його тематикою, яка являється незвичною для української інструментальної творчості, а також чіткими зіставленнями з конкретними архітектурними пам'ятками. У світовій музичній творчості вже існують схожі принципи образотворення з посиланням на архітектурні споруди: «Вогняний замок» Д. Мійо, симфонічна сюїта «Фонтани Риму» О. Респігі, «Старий замок» М. Мусоргського, «Рим» Ж. Бізе та інші.

Засобами поєднання п'єс у цикл є наявність спільних національних та етнічних ознак, які в сукупності створюють цілісний масштабний образ. Поряд з цим композиторка користується принципами лейтмотивів, монотематизму, поліфонії, варіаційних арок, багаторівневого контрасту [47].

Циклічність «Замків Луари» будується на таких контрастах як жанровий, фактурний та образний настроїв. Образ кожної з п'єс не просто розвивається, а розгортається і це цілком дорівнює процесу розглядання статичного об'єкта. За цілісне сприйняття з усіма деталями відповідає повторення теми як структурної основи. У кожній п'єсі Л. Дичко проводить аналогію мотиву-фігури з конкретним мотивом фактури, який періодично повторюється у процесі розгортання. Всі частини твору достатньо різнопланові та забезпечують отримання різних вражень від кожного образу. Наприклад перша частина «Анжерський замок» – заснована на варіаційному принципі, у темі змінюється регістр, тональність, проте фактура та її акорди залишаються недоторканими [48] (Додаток Ж).

Цікавою також є тональна організація циклу. У набутті колористичної самобутності в кожній композиції тональні контрасти відіграють важливу роль. У даному циклі композиторка використала досить рідкісне для ладо-тональних рішення поєднання мажорних тональностей (крім замку «Ене-ле-Вьей», де вона вдається до атональності) (Додаток М). «Замки Луари» є логічним продовженням «фрескової» творчості Л. Дичко та яскравим прикладом жанру фортепіанної фрески у палітрі українських музичних творів картинно-зображального типу.

2.4. Жанрові ознаки фортепіанних «Акварелей» І. Шамо, М. Вериківського, Ф. Надененка

У переліку різновидів «музичного живопису» увагу композиторів нерідко привертає «акварель». У сфері образотворчого мистецтва акварельний живопис – це техніка, яка потребує від майстра неймовірно високої професійності, бо через прозорість фарб вона не допускає перепису зображення. Акварель вважають одним із найпоетичніших видів живопису. Також аквареллю нерідко називають ліричну, наповнену прозорим ясними образами літературну замальовку чи музичний твір, який заворює своєю світлою мелодією.

Фортепіанні твори з такою назвою зустрічаємо у таких українських композиторів як М. Вериківський, В. Кирейко, Ф. Надененко, І. Шамо. Їх твори вже потрапляли на сторінки музикознавчих розвідок. Образно-емоційну сферу «Акварелей» М. Вериківського описують у своїх роботах А. Кармазін [21], І. Гринчук та Т. Грищенко [10]. Емоційний зміст циклу «Акварелі» Ф. Надененка розглянуто у методичній статті Наталії Ек [12]. Відтворення техніки акварельного живопису та втілення етнохарактерних ознак музичного середовища Карпатського регіону у «Гуцульських акварелях» І. Шамо розглядає М. Гергега [8]. Однак узагальнення, систематизація і типологія музично-живописних явищ у вітчизняному музикознавстві з'являється досить рідко.

У своїй дисертаційній роботі «Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України ХХ – початку ХХІ століття» Наталія Велігуара розглядає феномен традиції в акварелі крізь естетику музики. У роботі авторка обґрунтовує особливості акварельного живопису за допомогою компаративного підходу у контексті «живопис як музика» та «музика живопису», зазначає схожість впливів музики та живопису на людину та її образне сприйняття. Визначає дефініцію феномену «прозорої поліфонії кольорів» в акварелі та розкриває можливість його використання в

дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного співзвуччя в акварельному зображенні [6].

Пошук «акварелей» в українській фортепіанній музиці ХХ століття дозволяє вказати на такі яскраві зразки музичного живопису як «Волинські акварелі» М. Вериківського, «Акварелі» Ф. Надененка, «Акварелі» В. Кирейка, «Гуцульські акварелі» І. Шамо.

Прослідкувавши хронологію «акварельних» творів у фортепіанній творчості українських композиторів, доцільно розпочати огляд з «Акварелей» (1943 р.) М. Вериківського. Микола Іванович Вериківський – відомий український композитор, диригент, музично-громадський діяч, фольклорист. Фортепіанна спадщина М. Вериківського не є численною. Вінцем цієї спадщини, без усяких сумнівів, став фортепіанний цикл «Волинські акварелі». Цикл створювався у часи Другої світової війни, коли рідна земля композитора, Волинь, була ареною запеклих боїв. Цикл складається з п'яти творів, написаних лише по білим клавішам. Це пов'язано з ладовими експериментами М. Вериківського. За своїм змістом цикл відноситься до провідної сфери його творчості – національно-історичної тематики.

Н. Щурова зазначає, що в кожна з п'єс циклу відображає такі милі серцю композитора краєвиди рідної батьківщини, пейзажі, історичні замальовки. Всі картини пронизані глибокою поетичністю та ліризмом [72. с. 30]. Висвітлюючи історію створення циклу «Волинські акварелі», О. Вереківська писала, що цикл планувався як «15 маленьких п'єс для фортепіано в 49-ступеневому діатонічному До мажорі» (означений лад ідея композитора, що полягає у поєднанні 7 старогрецьких ладів) [7, с. 144].

П'єси циклу мають такі програмні назви: «Поганське місто Волинь», «Вечір в Авратинських горах», «Комедіанти на контрактовій ярмарці у Дубні. 1774 рік», «На Святизькому озері», «Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батиєм Кременецької фортеці. 1240 рік». Щире захоплення композитора національною історією визначило провідну образно-емоційну сферу його творчості. У своїх композиціях М. Вериківський поєднує

конструктивістські, фольклорно-етнографічні, пізньоромантичні тенденції розвитку музичного матеріалу. Тому виконавська інтерпретація його творів потребує розуміння особливостей мислення композитора та культурного контексту пошуків нової музичної мови.

Музикознавець В. Клиш стверджував, що з «Волинськими акварелями» М. Вериківського в українську радянську фортепіанну музику увійшов новий «звуковий образ» інтонуючого фортепіано. Це вимагає від виконавця майстерної темброво-ладової колористичності, багатства артикуляційної та педальної палітри попри достатню прозорість та аскетичність фактури. Саме прослуховування ладо-гармонічної основи частин циклу, побудови їх лінійних та горизонтальних накладень дозволить виконавцеві втілити колорит своєрідної «епічної фактури» [24]. Цей цикл не втратив своєї художньої вартості і сьогодні, активно повертається до навчального і концертного репертуарів.

Також успішно звертається до техніки акварелі Федір Надененко. Це видатний український композитор, піаніст, хормейстер, редактор. Фортепіанна спадщина композитора являє собою блискучий зразок для виховання майбутніх музикантів. Його твори викликають інтерес та розвивають любов до класичної, народної та духовної музики; спонукають до здатності оцінювати її красу, навчають відчувати та співпереживати музичним образам; сприяють розвитку образно-музичного мислення.

Цикл «Акварелі» (1961) складається з десяти п'єс: Прелюд «Осінь», Листок з альбому, Скерцино, Танець, Пастораль, Вальс, Бурлеска, Етюд-рондо, Колискова, Гумореска. Деякі з п'єс нагадують ескізні нариси («Пастораль», «Прелюд», «Листок з альбому»), інші – більш складні за композиційною будовою («Бурлеска», «Етюд-рондо»). Даному циклу притаманне наспівне викладення музичного матеріалу, що є характерним для творів композитора. У цьому циклі Ф. Надененко виступає як своєрідний «художник у звуках». Музична палітра циклу приваблює широким жанровим діапазоном, соковитою музичною мовою.

Більш детально розглянемо лише деякі з п'єс циклу, а саме ті, які за своєю стилістикою найбільше корелюють з «музичною картиною». Відкриває цикл прелюд «Осінь». Завдяки програмній назві перед виконавцем та слухачем розгортається перспектива осіннього пейзажу. Наче переливається, так ніжно і співуче звучить мелодія. З розвитком динаміки і розширенням гармонії в характері вимальовується рішучість та стійкість. Закріплений мінорним ладом колорит (g-moll) доповнює картину осінньої пори.

«Листок з альбому» представляє собою мініатюрну п'єсу написану у простій тричастинній формі. П'єса представлена у вигляді відображення людських ностальгійних спогадів, які нав'язані давніми фотокартками з альбому.

«Пастораль» також являє собою фортепіанну мініатюру (26 тактів). У творі відображено картину сільського побуту. Заданий автором в мажорному ладі темп Allegretto звучить радісно та легко. Можна уявити як пастух грає ніжну мелодію на сопілці. Легкості та подібного до сопілки звучання надає мелодії рух тріолями з частим використанням форшлагів. В образотворчому мистецтві пастораль є одним з жанрів, яким зазвичай змальовують традиційне сільське життя. Цей жанр також часто зустрічається у літературі, театрі, музиці. Для музичної пасторалі характерні розміри 6/8, 12/8, плавний та спокійний рух мелодії. Приклади пасторалей є у творчості А. Вівальді, Д. Скарлатті, Ф. Куперена, І. С Баха та інших композиторів.

Зразком відтворення живописної техніки засобами фортепіано є «Гуцульські акварелі» І. Шамо. У галузі фортепіанної музики композитор неодноразово віддавав перевагу жанрово-картинному, зображальному звукозапису. У його творах вагоме значення має акцент на інтонаційно-ладові особливості народної музики. Фортепіанний цикл «Гуцульські акварелі» включає в себе шість п'єс з програмними назвами, розташованими за принципом контрасту. П'єси об'єднано між собою інтонаційними арками та наскрізними коломийковими інтонаціями. Вони утворюють сюжетну цілісність: «Ранок у горах», «Музики йдуть у гори», «Вівчарик», «Весняний дощ», «Гаївка», «Танець вівчарів».

Як зазначає О. Козаренко: «Фольклорне походження тематичного матеріалу можна визначити за такими ознаками: характерний гуцульський лад, підвищена IV та VI ступінь у мажорі та мінорі, опора на кварто-квінтові співзвуччя, органний пункт на чистих квінтах, варіаційний розвиток тематизму» [25, с. 27].

Грунтовний аналіз інтертекстуальності циклу «Гуцульські акварелі» І. Шамо здійснює М. Герєга [8]. Перша композиція «Ранок у горах» витримана у витонченому оповідальному тоні. Етнічний характер музики передають звуконаслідування трембітань у вигляді далеких відлунь.

«Музики йдуть в гори» (*Allegro moderato. A-dur*) пронизана етнофонічними звуконаслідуваннями троїстих музик і остинатними танцювальними коломийковими ритмами. Розвиток музичного матеріалу варіантний, що впливає з традицій народного колективного музикування. У кульмінації тема коломийки трансформується в аркан, однак невдовзі знову відтворюється, але у високому регістрі і більш прозорій фактурі. Цим досягається просторовий ефект віддалення (*pppp*), при якому чутними лишаються удари бубна та контурні звуки основної мелодичної теми в гуцульському ладі [8].

Центральна п'єса циклу «Вівчарик» (*Andante rustico. B-dur*) 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 [8].

Четверта частина циклу «Весняний дощ» (*Andantino misterico*) 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. Кода побудована на *glissando*, акордовому *tremolo*, яке зависає на довгих педалях.

«Гаївка» (Andantino, pp, a-moll) занурює у сферу загадковості, календарної обрядовості з наспівним ліричним началом. У ній поєднано декламаційно-речетативний початок (1-15тт.) і варіаційну танцювальність центрального розділу. Остинатні мотиви проходять через серію варіантних змін, розширюючись у діапазоні, завойовуючи нові ділянки теситури. Таким чином вибудовується драматургія запального містичного дійства, яке захоплює усіх учасників [8].

Заключний номер сюїти «Танець вівчарів» (Allegro molto furioso, G-dur) наймасштабніший і найбільш динамічний твір кульмінаційного характеру. Весь його звуковий матеріал спирається на варіантно-ритмічний розвиток та ударний етнофонізм. Додаткову структурну логіку вибудовують постійні зміни метру (3/4, 4/4, 5/4, 3/2). Це надає мужній чоловічій танцювальній ритміці характеру дикої стихійності [8].

Дослідниця Н. Ревенко зазначає, що фактором який споріднює «Волинські акварелі» М. Вериківського, «Акварелі» Ф. Надененка, та «Гуцульські акварелі» І. Шамо стало тяжіння композиторів пов'язати той чи інший задум під егідою акварелі. «Найпростіша музична палітра, переважно «м'яких» звучань, в «Акварелях» Ф. Надененка, найбільш рафінована та багатопланова – у І. Шамо: від нашарувань імпресіоністичних витончених полисків до буйного цвітіння яскравих тонів чистих барв» [44].

Отже, огляд найбільш яскравих фортепіанних «акварелей» українських композиторів дозволяє віднести їх до програмних музичних творів картинно-живописного типу. Відсутність дисертаційних досліджень зазначеного зразка «музичного живопису» та незначна кількість «акварелей» у світовій музичній культурі ставить під сумнів можливість називати «акварель» самостійним музичним жанром. Однак, ґрунтуючись на жанрових ознаках, можна впевнено розглядати «акварель» як різновид метажанру «музична картина».

Типовими рисами «акварелей» українських композиторів є картинність. У процесі втілення художнього задуму композитори перетворюють візуальні уявлення в акустичні образи, у процесі сприйняття музичного твору

відбувається зворотній рух – від акустичної моделі до «бачення» в уяві конкретних картин.

Апелювання композиторів до акварельного живопису визначає стилістику висловлювання, притаманну камерній музичній сфері. Її ознаками є форма музичної мініатюри, м'яка колористика, фігуративна фактура, інтимність, камерність змісту, витонченість динамічних градацій, увага до деталей, лаконізм, просторовість.

Українські фортепіанні акварелі мають яскравий етнічний колорит, нерідко відтворюють національне звукове середовище у вигляді жанрових фольклорних прообразів. Фольклорне начало професійно переосмислюється українськими композиторами та виявляє себе в багатстві музичної мови і значному арсеналі композиторських технік.

Висновки до другого розділу

1. З'ясовано, що програмність у музиці передбачає сприйняття музичного твору та осмислення його змісту через назву. Зразком програмності в контексті творів картинно-зображального типу є цикл «Картини російських живописців» І. Шамо. П'єси циклу є музичним відображенням конкретних творів образотворчого мистецтва.

Програмна назва вказує на цикл «Картини російських живописців» як на сукупність творів-екфразисів. За допомогою музичних засобів композитор здійснює «перенесення» візуальної композиції у акустичний простір. Таким чином, цикл є яскравим прикладом синтезу двох мистецтв. Об'єднуючою образною основою циклу став пейзаж. Прослідкувавши аналогію музичних композицій та живописних полотен, можна зробити висновок, що поняття тональності, стиль, характер є спільними рисами обох мистецтв, однак втілення цих рис у кожному з мистецтв відбувається за допомогою різних засобів художньої виразності.

2. Музичний пейзаж – один з різновидів метажанру «музична картина». У живописі жанр пейзажу передбачає відображення природи. За тематичними ознаками пейзаж поділяють на гірський, сільський, міський, нічний, морський тощо.

Проаналізувавши фортепіанну спадщину українських композиторів, зазначимо, що музичні пейзажі зустрічаються у творчості О. Гнатівської, Г. Жуковського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, А. Павлової, К. Цепколенко, Ф. Якименка та інших.

Програмні назви не тільки вказують на пейзаж, але й поєднують його з емоційним станом людини. Наприклад: «На березі озера», «Сільський пейзаж», «Сутінки», «На воді», «На вільному повітрі» з циклу «Розповідь мрійливої душі» ор.39, «Мрії на березі моря» ор 27 №2 Ф. Якименка.

Одним з яскравих прикладів музичного пейзажу є фортепіанний цикл «Картинки Гуцульщини» М. Колесси. Програмна назва даного циклу дає можливість прослідкувати взаємодію образотворчого та музичного мистецтва. За образну основу циклу композитор взяв картини рідної землі. Тематична основа тісно пов'язана з фольклором. У даному випадку ми бачимо успішне поєднання професійного композиторського музикування з народною творчістю гуцульського краю.

Звукове втілення «пейзажів» М. Колесси вдається завдяки використанню гуцульського, фрігійського дорійського ладів, двічі гармонічного мінору. Також композитор вдається до чергування тактів з рівними та затримуваними ритмами, до гострої синкопованої артикуляції. М. Колеса активно використовує послідовності інтервалів з перевагою чистих квінт, кварт, секунд і характерних інтервалів. Все це є основними засобами виразності, які використовував композитор при створенні циклу.

3. Аналіз переліку творів українських композиторів показав, що значного поширення у музичній практиці набувають твори з маркуванням «фреска». У живописі під фрескою розуміють техніку настінного розпису. За

допомогою фрескового живопису можна створювати масштабні композиції, які часто слугують прикрасами монументальних споруд.

У музиці «фреска» зазвичай має досить масштабну драматургію. Схожу аналогію використовує у своєму циклі Л. Дичко. «Замки Луари» – п'ять фресок для фортепіано. Образною основою для кожної з фресок стали п'ять французьких замків: Анжерський, Шенонсо, Вілландрі, Ене-ле-Вьей і Шамбор. У своєму циклі композиторка прагне відтворити «звучання» цих прекрасних архітектурних пам'яток.

4. Ще одним популярним різновидом «музичного живопису» є акварель. Твори з такою назвою знаходимо у М. Вериківського («Акварелі» 1943), Ф. Надененка («Акварелі» 1961), І. Шамо («Гуцульські акварелі» 1972).

Огляд «акварельних» циклів у даних композиторів дозволяє віднести їх до програмних музичних творів картинно-живописного типу. Всі вони мають яскравий етнічний колорит. Апелюючи до акварельного живопису композитори визначають техніку висловлювання, притаманну камерній музичній сфері. Загальними її ознаками стала форма мініатюри, м'яка колористика, фігуративна фактура, увага до деталей, витонченість динамічних градацій.

Однією з основних вимог для отримання статусу «жанр» повинна бути наявність значної кількості творів у світовій музичній культурі. «Музична акварель» поки що не відповідає цій вимозі, тож може розглядатись як різновид музичної картини з вказівкою на техніку її створення.

ВИСНОВКИ

1. Розгляд музичної картини у контексті музикознавчих досліджень дозволив з'ясувати, що у сучасному музикознавстві не існує загальноприйнятого визначення поняття «музична картина».

Теоретичний аналіз «музичної картини» здійснюється музикознавцями через такі поняття як *«програмність»*, *«картинність»*, *«синтез»*, *«екфразис»*.

Програмність інтерпретується як втілення образу та передача характеру твору через його назву (Л. Кияновська, А. Муха, І. Брух, О. Поповська, Ю. Хохлов).

Поняття «картинність» часто вживають у якості метафори. Відсутність засобів візуалізації в музиці зумовлює специфічні прояви картинності. Ряд авторів (Ю. Кремльов, Л. Мазель, В. Медушевський, В. Холопова, В. Цуккерман) розглядають поняття картинність як результат еволюції зображальних звукових засобів.

Взаємодія музики з живописом, літературою та архітектурою розглядається музикознавцями як синтез мистецтв (Є. Пахомова). «Музичний екфразис» визначається як екстраполяція візуального твору мистецтва в музику.

Картинність у музиці, як і у мистецтві в цілому, являє собою тип мислення, який апелює до образно-конкретних уявлень. Універсальність цього явища обумовлює його існування у різних музичних жанрах – вокальних та інструментальних, симфонічних та оперних.

Огляд творів картинно-зображального типу дозволяє стверджувати, що «музична картина» – універсальний жанр, *метажанр, який виявляє себе у сукупності таких різновидів як портрет, пейзаж, фреска, акварель, ескіз тощо.*

2. Аналіз фортепіанної творчості західноєвропейських та російських композиторів показав значну кількість творів, які можна маркувати назвою «музична картина». Вказані твори мають спільні риси, які утворюють певну

систему та дозволяють робити узагальнення. У фортепіанній музиці є такі різновиди музичної картини: портрет, пейзаж, фреска, ескіз, акварель. Вони є свідченням синтезу образотворчого та музичного мистецтва.

Музичний портрет містить у собі відображення внутрішніх та зовнішніх рис реального чи фантастичного персонажу. Музичні портрети є у таких західноєвропейських композиторів як Р. Шуман («Кокетка», «Кіаріна» і «Естрелла», «Флорестиан» і «Евсебій», «Паганіні»), Ф. Ліст («Гретхен», «Лорелея», «Мазепа», «Угорські історичні портрети»), Е. Гріг («Сільфіда», «Похід гномів», «Танець ельфів», «Кобольт»), К. Дебюссі («Ундіна»), А. Онеггер («День пам'яті Равеля»), більше ніж 130 музичних портретів є частиною творчої спадщини Ф. Куперена.

Музичний пейзаж – це твір, який зображує природу. Пейзажі створювали такі композитори як С. Рахманінов – «Прелюдії» оп. 3 (cis-moll), оп. 23 (fis-moll, B-dur, D-dur, Es-dur), оп. 32 (gis-moll, G-dur, e-moll, h-moll), Едюди-картини оп. 33 (g-moll, C-dur, es-moll, es-moll, Es-dur), оп. 39 (D-dur); П. Чайковський – «Пори року»; К. Дебюссі (прелюдії «Сліди на снігу»; «Затонулий собор»; «Паруси» та інші); М. Равель («Гра води»; «Човен в океані»; «Долина дзвонів»); М. Мусоргський – «Картинки з виставки».

«Фреска» зазвичай має масштабну драматургію. Це звуко-образотворча картина, у якій відтворюється звучання навколишнього матеріального середовища, монументальних споруд, архітектурних пам'яток, також фрески можуть бути написані під впливом вражень від біблійних або легендарних історичних сюжетів і подій. Яскравими прикладами є «Фрески капели Скровеньї» (1992) І. Друх (російський композитор). «Фрески стародавнього Єгипту» (2018) А. Козлова (російський композитор). «Фрески» А. Подзорова (російський композитор). «Фрески» №1 (1965) та №2 (1972) Л. Абеліович (білоруський композитор).

Ще одним різновидом музичної картини є «ескіз». У музиці, як і у малярстві, ескіз – це підготовчий нарис, який фіксує задум майбутнього твору чи окремої його частини. Також ескізом називають уривчасті нотатки мелодій,

тем, ритмічних фігур гармонічного плану тощо. Вже у XIX столітті, під впливом імпресіонізму, ескізами почали називати завершені музичні твори, наприклад: Р. Шуман цикл «Ескізи для органу». А. Онеггер «Два ескізи». А. Классен «Ескізи для фортепіано» у двох томах (2016). В. Купрєвич «Осінній ескіз» тв. 189, Р. Глієр «Ескізи» – 12 творів для фортепіано.

3. Аналіз творчого доробку українських композиторів, викладеного на сайті Національної спілки композиторів України, вказує на значну кількість фортепіанних творів картинно-зображального типу.

У переліку українських музичних пейзажів є: І. Шамо «Картини російських живописців»; А. Кос-Анатольський цикли «Сині гори», «Козацькі могили», «Шум верховини», «Гуцульська токата»; Г. Жуковський «Лісові картини»; О. Гнатовська «Ранкові пейзажі»; А. Павлова «Літні замальовки»; М. Сільванський «Стрімкий потік»; М. Колесса «Картинки Гуцульщини», «Осінній прелюд», «Гуцульський прелюд»; Ф. Якименко «На березі озера», «Сільський пейзаж», «Сутінки», «На воді», «На вільному повітрі» «Мрії на березі моря».

Фортепіанні фрески представлено творами лише двох авторок: Богдани Фільц – «Музичні фрески для фортепіано» та Лесі Дичко – «Замки Луари» і «Карпатські фрески».

Ескізи для фортепіано писали: А. Красотов «Три ескізи на українські теми», «Ескіз» для 2-х ф-но; А. Некрасов «Два фантастичні ескізи»; Р. Глієра «Ескіз» тв. 47 №112; М. Степаненко «Ескіз»; М. Щух «Одеські ескізи».

Серед «акварельних» композицій є такі цикли: «Гуцульські акварелі» І. Шамо, «Волинські акварелі» М. Вериківського, «Акварелі» Ф. Надєненка, «Акварелі» В. Кирейка.

Отже «музична картина» успішно виявляє себе в українській фортепіанній музиці. Різновиди жанру у вигляді музичних пейзажів, портретів, фресок та ескізів переконливо передають акустично-візуальні образи та активно впливають на слухача.

4. Всі вищевказані твори своєю назвою та змістом спрямовують слухача до візуального уявлення художнього образу у процесі сприйняття музичного твору. Це складний процес перекладу візуальних уявлень у ранг музичних образів та зворотній рух від прослуховування музичного твору до «бачення» в уяві конкретних картин.

Аналіз таких різновидів музичної картини як пейзаж, фреска, акварель показав схильність композиторів до створення циклів. У назвах фортепіанних циклів є або співставлення з певним конкретним жанром образотворчого мистецтва («Гуцульські акварелі» І. Шамо), або метафоризація («Замки Луари» – фрески для фортепіано Л. Дичко).

Прослідкувавши аналогію музичних композицій та живописних полотен, можна зробити висновок, що поняття тональність, стиль, характер є спільними рисами для обох мистецтв, однак втілення цих рис у кожному з мистецтв відбувається за допомогою різних засобів художньої виразності. Так, наприклад, акварельний живопис обумовлює композиторів до використання камерної техніки висловлювання, ознаками якої є форма мініатюри, лаконічність висловлювання, м'яка колористика, фігуративна фактура, увага до деталей, витонченість динамічних градацій.

Основне джерело натхнення та образну основу для своїх творів композитори найчастіше знаходять у народній творчості, фольклорі, культурній спадщині як рідної України, так і інших країн світу. Фольклорне начало професійно переосмислюється українськими композиторами та виявляє себе в багатстві музичної мови і значному арсеналі композиторських технік.

Музична практика ХХ століття свідчить, що процес еволюції музичної картини безпосередньо пов'язаний із посиленням у ній «мальовничих» можливостей, Це пов'язано із загальною тенденцією до синтезу різних видів мистецтв; розширенням кола програмних першоджерел; відкриттям нових засобів музичної виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белікова В. Висвітлення загальної характеристики музичної творчості Б. Фільц. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Кривий Ріг, 2019. Вип. 9. С. 9–13.
2. Бордак. М. З Історії зв'язків музики та живопису (на прикладі І. Шамо «Картини російських живописців»). *Сучасна музика у сучасному світі: Збірник наукових праць*. Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. Житомир, 2015. С. 72–76. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/19983/1/СучаснаМузика4.pdf> (дата звернення 09.11.2020).
3. Борисенко Т.В. Стилiстичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 274–283. URL: <http://journals.uran.ua/mz/article/view/191157/191154>
4. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: дисертація ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Івано-Франківськ. 2020. http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2020/08/boruh_dysertacija.pdf (дата звернення 09.11.2020)
5. Вальчук. О. Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського. *Наукові записки*. Тернопіль: Київ, 2003. С. 78–81.
6. Велігуара Н. В. Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. НАККіМ. Київ, 2019. 18 с. <https://nakkkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertacy/2019/Veligura/Veligura-autoref.pdf>
7. Вериківська О. Особливості фортепіанних творів М. Вериківського. *Матеріали I-ї конференції Асоціації піаністів-педагогів України*. Харків, 1992. С. 141–145.
8. Герега М. Етнохарактерна та візуальна інтертекстуальність у фортепіанному циклі І. Шамо «Гуцульські акварелі». *Наукова збірка*

- Львівської НМА імені М. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41. С. 60–70. URL: https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2018/07/2017-41_muzykoznavchuj-universum_07.pdf (дата звернення 20.10.2020).
9. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 108–116.
 10. Гринчук І. Грищенко Т. Стилїстика фортепіанних творів Михайла Вериківського. *Наукові записки Тернопільського НПУ імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль. 2016. №1. С. 118–123. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6632/1/Hrynychuk_Hryshchenko.pdf (дата звернення 19.10.2020)
 11. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. К., 2003. Вип.2. С. 118–120.
 12. Ек Н. Фортепіанна спадщина Федора Надененка та її використання в процесі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/168659/168447> (дата звернення 16.10.2020).
 13. Ек Н. Фортепіанні цикли композиторів української діаспори в музично-естетичному вихованні молоді: навчальний посібник. Дрогобич: ДДПУ імені Івана Франка, 2017. – 48 с.
 14. Ендуткина Е.В. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков: автореферат... канд. искусствоведения. 17.00.02. Новосибирск, 2004. 24 с. URL: <http://cheloveknauka.com/v/100345/a/?#?page=1>
 15. Заячковский М.А. Пейзаж в музыке. «Картины русских живописцев» глазами Игоря Шамо. *Искусство глазами молодых*. Красноярск: КГИИ, 2016. С. 44–47.

16. Зінченко В.В. І. Шамо. Фортепіанна сюїта «Картини російських живописців» (До питання втілення програмності в фортепіанних циклах українських композиторів другої половини ХХ століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2011. №8. С. 145–147. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2011-08-34-zinchenko.pdf> (дата звернення 13.10.2020).
17. Зінчук Р. Фортепіанна спадщина Миколи Колесси. Питання стилю та інтерпретації: дипломна робота на здобуття кваліфікації «Магістр». Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів, 2016. URL: <https://shag.com.ua/fortepianna-tvorchiste-mikoli-kolessi-pitannya-stilyu-ta-inter.html> (дата звернення 25.10.20).
18. Казанцева. Л. Музыкальный портрет. Москва: НТЦ «Консерватория», 1988. 124 с.
19. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історичного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і сучасність*. 2014. №2. С. 88–94.
20. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті проблем виконавської інтерпретації. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2005. Вип. VIII. С. 73–80.
21. Кармазін А. Історія України у віддзеркаленні творчості Михайла Вериківського. *Вісник Львівського університету*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 12–18. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3272> (дата звернення 18.10.2020)
22. Кияновська Л.О. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2003. 294 с.
23. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність: збірка статей*. Львів, 1993. С. 37–56.

24. Кли́н В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
25. Козаренко О. В. Феномен української музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
26. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. №2. С. 73 –80. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/43619> (дата звернення 16.11.2020)
27. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис... канд. мистецтвознавства; 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1996. 19 с.
28. Кремлёв Ю. Выразительность и изобразительность музыки. Москва: Музгиз, 1962. 110 с.
29. Ли Ю. Портрет как форма отображения человека в европейской музыке XVIII – XX ст. *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. 2011.№ 1 С. 92–98.
30. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. Дрогобич: Коло, 2003. 80 с.
31. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк (об основах музыкального искусства и его эволюции). Изд. 2-е, доп. Москва: Музыка, 1991. 79 с.
32. Малаєва Т. М. Формування музичного мислення виконавця (на прикладі творчості І. Шамо). *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: філософія, культурологія, соціологія. УДК 78.083.2.(477)(045). Вип. 12, 2016.
33. Медушевский В. Красота природы в музыке и её этические основания. *Художественное творчество*. Ленинград: Наука, 1989. С. 197–214.

34. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства; 17.00.02. Київ: КДК ім. П.І.Чайковського, 1994. 25 с.
35. Муха А. І. Програмна музика. Українська музична енциклопедія. Т.5.(П). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. С. 436–438.
36. Невенчаная Т.С. Игорь Шамо. Киев: «Музична Україна», 1982. 88 с.
37. Ніколаї Г.Ю. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter culturas*. 2010. №1. С. 121–132. URL: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74814748-3cd1-4e9a-83f1-bf3363249e96> (дата звернення 20.10.2020).
38. Огуй О. Д. Принцип становлення німецької літератури середньовіччя: подолання кризових етапів через жанри. *Питання літературознавства*. 2013. № 88. С 173–188.
39. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / Львівська національна музична академія ім. Миколи Лисенка. Львів: БаК, 2005. 232 с.
40. 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.
41. Пахомова Є.Г. Синестезія як концептуальна складова композиторського мислення Лесі Дичко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2017, № 2. С. 168 –172.
42. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. 383 с.
43. Путішина Л. О. Становлення та еволюція музичних жанрів: історичний аспект. Актуальні питання мистецької педагогіки. 2013. Вип. 2. С. 104–107.
44. Ревенко Н. Еволюція жанру сюїти у фортепіанній творчості українських композиторів. *Матеріали 10-ї міжнародної науково-практичної*

конференції «Ключові аспекти наукової діяльності – 2014». Том 13. Перемишль, 2014. С. 67–71.

45. Ревенко Н.В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-і роки ХХ століття): автореферат дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.01. КНУКіМ, 2004. 18 с.
46. Рудик М.М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст.: цикли п'єс, сонати. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/2903.pdf> (дата звернення 10.11.2020).
47. Рудик М.М. Жанрово-стильове моделювання у фортепіанних циклах Л. Дичко: стабільні та варіативні риси: дисертація... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2013. 227 с.
48. Рудик М.М. Принципи фрескового живопису у сюїтній організації циклу «Замки Луари». *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки*: збірник наук. статей. Частина III-IV. Івано-Франківськ: Лілея Н.В. 2016. С. 190–196. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/2902.pdf> (дата звернення 22.10.20).
49. Рудницький О. М. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті стильових напрямків ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2009. 171 с.
50. Рябуха Н. О. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2009, № 16. С. 135–142.
51. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть): автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с. URL: <http://www.disslib.org/miniatur-jak-fenomen-muzychnoyi-kultury.html> (дата звернення 11.11.2020).
52. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ–ХХ століть. *Вісник*

- Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2011, № 5. С. 176–179. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_5_47 (дата звернення 11.11.2020).
53. Сайт Національної спілки композиторів України. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=1053> (дата звернення 10.11.2020).
 54. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров: Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Новгород, 2013. 52 с.
 55. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. 218 с.
 56. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 105 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/868774/> (дата обращения 10.11.2020)
 57. Стукалова С. Т. Способы репрезентации картины мира в портрете (на примере итальянской и французской школ живописи XVII – XVIII веков): автореф. дисс. ...канд. филос. наук: 24.00.01. Москва, 2008. 26 с.
 58. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. С. 138 – 159.
 59. Сюта Б. О. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019. Вип.5. С. 188 – 195 https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv_2019_5_27.pdf (дата звернення 10.11.2020)
 60. Тимощук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореферат... дис. канд.. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ: КНУКіМ, 2010. 18 с.
 61. Тиха О. Музична фреска як феномен сучасного мистецтва. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 77–82.
 62. Ущипівська О.М. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття. Автореф. дис.. кандидат мистецтвознавства. 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.
 63. Фрайт О. До обґрунтування спецкурсу «Програмність в українській фортепіанній музиці». *Науковий вісник Національної музичної академії*

- України імені П. Чайковського*. Вип. 35: Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі: Зб. статей. Київ, 2004. С. 245–254.
64. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.
 65. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич: Дрогобицький ДПУ ім. І. Франка, 2010. 94 с.
 66. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие для музыковедов консерватории. Москва: Изд-во Московской государственной консерватория им. П.И. Чайковского, 1990. 121 с.
 67. Хохлов Ю. И. О музыкальной программности. Москва: Музгиз, 1963. 146 с.
 68. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 160 с.
 69. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І.Ф.Ляшенка)*. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2002. С.154-177.
 70. Ширяева О.Ф. Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока. *Вестник культуры и искусств*. 2018. № 1 (53) С.91–99.
 71. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових і інструментальних «фресках» Лесі Дичко. *Матеріали до українського мистецтвознавства: на пошану А. Мухи: збірка наукових праць*. К., 2003. Вип. 3. С. 116–118.
 72. Щурова Н. Михайло Вериківський. Київ: Музична Україна, 1972. 52 с.
 73. Юцевич Ю. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга, 2009. 352 с.
 74. Якуб'як Я.В. М. Колесса як композитор. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: збірка статей*. Львів, 1997. С. 21–23.

ДОДАТКИ

Додаток А

Картина І. Голікова «Трійка»



І. Шамо «Трійка» (уривок нотного тексту)

«ТРІЙКА» (Картина Голікова) «ТРОЙКА» (Картина Голікова)

Allegro molto

The musical score consists of two parts, 'ТРІЙКА' and 'ТРОЙКА', both based on the painting by Ilya Golikov. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score is written for piano and voice. The piano part features a rhythmic melody in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal part is a single melodic line with dynamic markings ranging from *mf* to *sf*.

Додаток Б

Картина І. Левітана



І. Шамо «Літній вечір» (уривок нотного тексту)

„ЛІТНІЙ ВЕЧІР“ (Картина Левітана)	„ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР“ (Картина Левітана)
<p style="text-align: center;"><i>Andantino pastorale</i></p>	

Додаток В

Картина А. Рилова «Ранок у лісі»



I. Шамо «Ранок у лісі» (уривок нотного тексту)

<p>„РАНОК В ЛІСІ“ (Картина Рилова)</p> <p>Vivo, leggiero</p>	<p>„УТРО В ЛЕСУ“ (Картина Рилова)</p>

Додаток Г

Картина І. Левітана



І. Шамо «Володимирка» (уривок нотного тексту)

„ВОЛОДИМИРКА“
(Картина Левітана)

„ВЛАДИМИРКА“
(Картина Левітана)

Moderato

ppp

pp

mp

p

mf

ppp

p

cantando

p

The image displays a musical score for a piano piece. It is divided into two main sections: „ВОЛОДИМИРКА“ (left) and „ВЛАДИМИРКА“ (right). The left section is marked „Moderato“ and begins with a very soft dynamic (*ppp*). The right section features a vocal line marked „cantando“ and dynamic markings ranging from *p* to *ppp*. The score is written for piano with treble and bass clefs, and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Додаток Д

Картина М. Нестерова



I. Шамо «Берізка» (уришок нотного тексту)

<p>„БЕРІЗКА“ (Картина Нестерова)</p> <p>Andantino</p>	<p>„БЕРЕЗКА“ (Картина Нестерова)</p>

Додаток Е

Картина Б. Кустодієва



І. Шамо «На гулянці» (уривок нотного тексту)

<p>„НА ГУЛЯНЦІ“ (Картина Кустодієва)</p> <p><i>Allegro con fuoco</i></p>	<p>„НА ГУЛЯНКЕ“ (Картина Кустодієва)</p> <p><i>mp rigoroso Cantabile</i></p>
--	--

Додаток Ж

Анжерський замок у Франції



Л. Дичко «Анжерський замок» (уришок нотного тексту)

4

I Анжерський замок
Chateau d'Angers

Largo

Piano *pp*

8^{va}

8^{va}

Var I

p

8^{va}

8^{va}

Var II

mp

8^{va}

8^{va}

Var III

f

8^{va}

8^{va}

Додаток К

Замок Шенонсо у Франції



Л. Дичко «Замок Шенонсо» (уринок нотного тексту)

II Замок Шенонсо
Chateau de Chenonceau

Largo grazioso
Петро а мінуеті ♩ = 44

p

16

Додаток Л

Замок Вілландрі у Франції



Л. Дичко «Замок Вілландрі» (уривок нотного тексту)

III Замок Вілландрі
Chateau de Villandry

Adagio contabile $\text{♩} = 52$

p

pp

Plu mosso

mp

19

pp

mp

Додаток М

Замок Ене-ле-Вьей у Франції



Л. Дичко «Замок Ене-ле-Вьей» (уривок нотного тексту)

IV Замок Ене-ле-Вьей
Chateau d'Aine le Vieil

Grave misterioso
♩ = 40

Vivace
♩ = 160

pp

28

mf

pp

pp *cresc.*

Presto

f

Andante

ff *dim.*

pp *ten ten ten*

f

Додаток Н

Замок Шамбор у Франції



Л. Дичко «Замок Шамбор» (уривок нотного тексту)

v *Замок Шамбор*
Chateau de Chambord

33

Moderato contabile
mp

ppp

Geralco
mp

 A musical score for piano and guitar. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system includes a piano part with a tempo marking of 'Moderato contabile' and a dynamic of 'mp', and a guitar part. The second system includes a piano part with a dynamic of 'ppp' and a guitar part with a tempo marking of 'Geralco' and a dynamic of 'mp'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.